

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ МИРА



Т. В. КАРТАШОВА
*Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова*

УДК 168.522

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ ВОКАЛЬНОГО ЖАНРА ТХУМРИ СЕВЕРНОЙ ИНДИИ

В безбрежном океане самобытных явлений музыкальной традиции Северной Индии (Хиндустани) особое место занимает вокальный жанр *тхумри* — тип пения исключительно лирического характера и любовного содержания, находящийся на стыке артистического творчества далекого прошлого и настоящего времени, утонченного вкуса и популярной музыки. Тхумри относится к обширному слою так называемой «полуклассической», или «легкой» классической музыки. Он представляет собой результат взаимодействия эстетических принципов, сложившихся в условиях «высокой» ортодоксальной вокальной классики и черт традиционного песенного творчества, бытующего в различных частях штата Уттар-Прадеш. Обратимся к любопытному описанию Говиндрао Тембе пения тхумри, наилучшим образом раскрывающему самую суть данной музыки: «Великий Моузуддин Хан пел композицию «More Radja kiva diya khola barisaki bunda padi» («Мой возлюбленный Раджа, открой дверь: падают капли дождя»). Возлюбленная стоит на веранде спальни, а любимый игриво закрыл дверь. Внезапно начался дождь. Она просит открыть дверь, так как капает дождь. Он хочет видеть ее полностью промокшей и не открывает дверь. Она повторяет просьбу тверже, потом с притворным гневом, затем лстиво, теперь с негодованием, потом с улыбкой, теперь угрожающе, потом любовно, затем отчаянно... Певец представил все эти и еще много оттенков чувств соответствующим произношением слов, подходящим «перетеканием» из тона в тон и согласованными музыкальными ук-

ращениями каждого звука. Это и было настоящее восхитительное тхумри»¹ [16, с.149].

ТХУМРИ — ПОЭЗИЯ ТАНЦА, СЛОВА И МУЗЫКИ

Насчитывая многовековой эволюционный путь развития, данная вокальная форма является одной из самых популярных и распространенных по всей территории Северной Индии и пользуется огромной любовью у индийской публики. Слушатели оказываются в плену лирического пения тхумри, — изящного и грациозного, поэтического и одухотворенного, яркого и многоцветного, как сама причудливая Индия. С первых звуков они погружаются в неведомый таинственный мир, полный любовных переживаний и томительных мечтаний.

Все известные значения термина *тхумри* подчеркивают его связь с танцем. На раннем этапе развития тхумри представлял собой синкретичный вид искусства и, как полагают большинство исследователей, являлся составной частью *катхака*² — североиндийского классического танца. Автор энциклопедии по индийскому танцу и исследований по катхаку Проджеш Банерджи полагает, что этимология термина связана с тремя внутренними значениями алфавита «Девнагари» («Город Богов»), составляющими понятие «тхумри». Первый символ «тху» происходит от «тхумук» (или «чал») и означает «величественную, легкую и изящную походку танцующей девушки». Следующая буква «ма» — от «мана», переводится как «ум, разум, сердце»; последний «ри» — «способ-

ность очаровывать». Таким образом, слово «тхумри» предполагает «артистическое владение изящным и легким комплексом музыкальных линий и изгибов, привлекающих и очаровывающих сердца слушателей, чем достигается высшая точка духовного наслаждения» [6, с. 1]. Однако есть и другие мнения.

Интересным, на наш взгляд, представляется наблюдение, сделанное М. В. Дхондом. Говоря о времени происхождения жанра тхумри, автор ссылается на работу Шубханкары «Сангита Дамодара» (XV век), в которой упоминается «композиция, полная эротической любви, названная «джхумари» [9, с. 28]. Слово «тхумри» (от корня «тхум») означает «идти бодрым и ритмичным шагом» и является искаженной формой «джхумари», которая могла быть получена из языка хинди: корень «джхум» переводится как «идти походкой пьяного». Затем автор делает вывод о том, что тхумри-джхумари («опьяненный шаг») первоначально был «формой женского (ласья) танца» [9, с. 34].

М. Р. Гаутам считает, что согласно употреблению стандартизированной лексики хинди «Hindi Shabdasagara» («Море слов хинди»), «тхумри» определяется как «маленькая песня, ассоциирующаяся с танцем и всеми его утонченными движениями» [11, с. 60]. Близки между собой объяснения происхождения термина «тхумри», данные критиком Шри Моханом Надкарни [13, с. 8] и гуру классического вокала из Shriram Bharatiya Kala Kendra³ (Нью-Дели) Пандитом Амарнатхом [4, с. 136]. Устанавливая этимологию, они приходят к мнению, что «тхумри» получено из комбинации двух слов — звукоподражательного «тхумак», что означает «звук ножного браслета или изящная поступь» и «риджхана» — «чтобы развлекать».

На сегодняшний день традиции включения песенных композиций тхумри для сопровождения классического *катхака* продолжает существовать: в обязательный курс обучения (например, в государственном институте Kathak Kendra Нью-Дели) входит исполнение заключительного танца сольной программы, который в среде *катхакийя* известен как «тхумри».

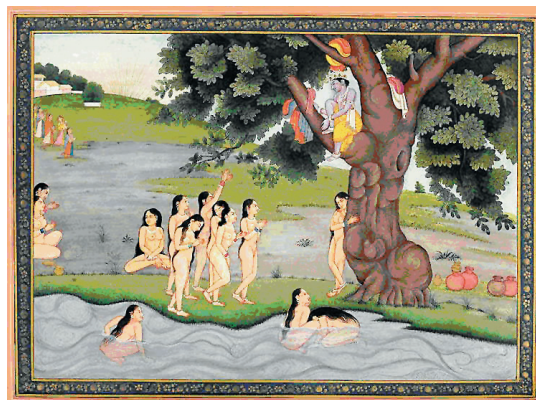
О ДИАЛЕКТАХ ПЕСЕННЫХ КОМПОЗИЦИЙ ТХУМРИ

Композиции тхумри написаны на западном диалекте языка хинди брадже бхаша, на котором говорят в окрестностях региона Агры и Матхуры. По сути, брадж представлял собой индоарийский язык, произошедший от ведических диалектов. Арии, переселившиеся в Индию с запада во II ты-



Кришна и Радха

сячелетии до н.э., разговаривали на так называемом ведическом санскрите (его еще называли «языком богов»); на нем также написана значительная часть Вед. Затем от санскрита (букв. «культурный, освященный»), который считался литературным и религиозным языком брахманов, из ведических диалектов образовался пракрит («естественный, деревенский, грубый»), ставший языком простых людей. Как считают индийские языковеды, разговорным в области Матхуры и восточном Пенджабе был шаурасени пракрит. Согласно трактату «Натьяшастре» Муни Бхараты (II век до н.э. — II век н.э.), шаурасени являлся главным языком песен в классической санскритской драме, но к восьмому столетию н.э. был заменен диалектами языка апабхрانشа (привержен-



Миниатюра XVIII века. Озорство Кришны. Воровство одежды

цы письменного пракрита называли его «испорченный»), на котором развивались вся передовая литература и фольклор вплоть до XI века. Как санскрит и пракрит, шаурасени апабхрэнша также оказался слишком тяжелым для разговорной речи и к XIII веку был заменен группой диалектов западного языка хинди (кхари боли, дингал, бундели, бангру, каннауджи и брадж бхаша). Из них самым популярным и престижным считался брадж, поскольку это была среда всей поэзии Кришны-бхакти, ставшей «доминирующим вдохновением для стихосложений языка хинди вплоть до конца девятнадцатого столетия» [10, с. 38].

К XVI веку регион, говорящий на брадже, стал преуспевающим местом могольской империи, и диалект получил широчайшее распространение. Хотя большинство профессиональных городских классических музыкантов были мусульманами, родным языком которых являлся урду, все-таки предпочтение отдавалось браджу. Приверженность к этому диалекту многие исследователи объясняют сладостью и музыкальностью, заложенными в самой специфике языка, что делает его более пригодным для пения: мягкость произношения, большее количество длинных гласных, минимум объединенных согласных, способность отдельных слогов укорачиваться или удлиниться. На пракрите это называется «лагхупая». Поэтому, брадж более подходит текстам тхумри, поскольку его гибкость позволяет исполнять песню с «разнообразными смысловыми оттенками, не искажая слова» [17, с. 3]. Для изображения различных нюансов иногда вставляются дополнительные слова, — такие, как *Are, Ari, Nan, Nan Ri, Gawanawa, Jamunawa, Pardesawa, Nadiya, Panwariya, Raj* (эти слова не имеют смыслового значения, соответствуют некоторым междометиям, принятым в обращении, например: «эй!» и т.п.), в чем усматривается связь тхумри с традиционной музыкой. Отметим, что данная особенность характерна только вокальному стилю⁴ тхумри и никогда не встречается в классических жанрах (в *дхрупате* или *кхайяле*). Лагхупая и вставленные слова позволяют высказать разнообразные тонкие оттенки подразумеваемого смысла, и в этом случае пение тхумри, как отмечает доктор С. В. Гокхале, «производит почти бесконечную последовательность заключенной в себе многозначности» [17, с. 4].

ТЕМАТИЧЕСКИЙ МИР ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКИ ТХУМРИ

В содержании песен тхумри преобладает любовная линия, концентрирующаяся на разлуке



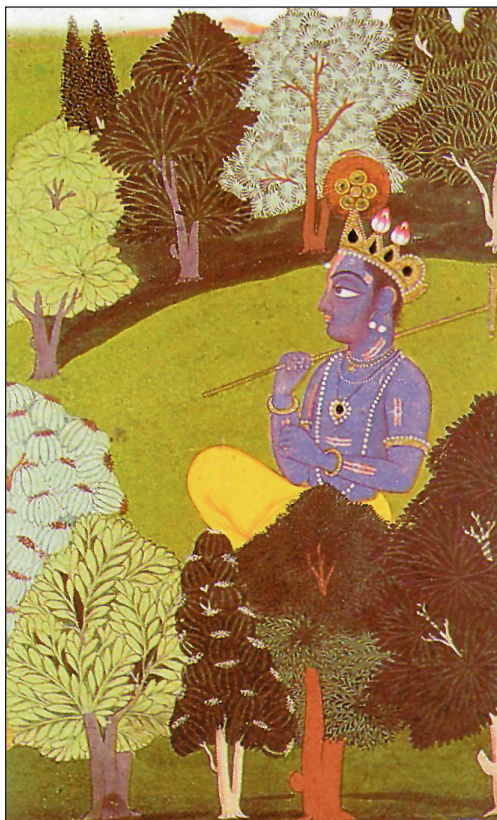
Кришна и Арджуна трубят в божественные раковины

влюбленных или озорных проделках главного героя любовных сюжетов — Кришны. На основе исследования большого количества оригинальных текстов тхумри в антологии «Thumri Sangrah» («Собрание тхумри»)⁵ возникает классификация по нескольким тематическим направлениям. Подавляющее большинство текстов описывает неразделенную любовь или расставание возлюбленных⁶:

Пример № 1

*Все пасмурно. Тучи и облака.
Мои глаза роняют слезы, подобные каплям дождя.
Сердце мучают напрасные надежды
Без возлюбленного* [6, с. 3].

К следующей тематической категории относится целый ряд песенных типов, повествующих о проделках Кришны-пастуха, дразнящего крестьянок, идущих с кувшинами за водой:



Раджпутская миниатюра. XVIII век.
Бог Кришна

Пример № 2

Нандалал⁷ дразнил меня на речном берегу,
Он крутил мои тонкие запястья.
Он разбил мой глиняный кувшин, бросив гальку,
Мое гранатового цвета сари промокло,
Он подмигивал своими глазами и соблазнял мое сердце,
Мое покрывало спадало под его взглядами [15, с. 53].

Довольно распространенная и любимая в народе шутка, часто изображаемая в миниатюрах живописи, вышивках, на металлических блюдах и чеканках, это воровство Кришной женской одежды во время купания девушек:

Пример № 3

О дорогой Нандалал! Почему заслонили мне дорогу?
Вы ссоритесь со мною, не пускаете купаться в реке.
Почему схватили мое запястье на виду у всех красавиц?
Вы не слышите ни мои просьбы, ни мои слова.
Забрали мое ожерелье и не возвращаете,
Спрятали мою одежду и не отдаете.
Бинда, смотрите, моя скромность зависит от этого
пострела.
Я буду жаловаться на него в доме Нанда [6, с. 51].

Третья подгруппа — это описание завораживающей божественной игры Кришны на флейте:

Пример № 4

Сладкая мелодия флейты,
Где мой Бог играет на Вас в лесу Браджа.
Этот звук пробуждает меня в ночи.
Мелодия украла мое сердце,
Она слышна каждому и всем вокруг,
Она сопровождает мое пробуждение долгой
ночью [5, с.47].

Отдельная категория песенных композиций тхумри повествует о ссорах между влюбленными, ревности, вспышках гнева, неверности возлюбленного:

Пример № 5

С тех пор, как Вы обещали вернуться,
Вечер превратился в рассвет.
Кто эта хитрая женщина,
С кем Вы нашли дружбу снова?
Еще до сих пор окрашены мои губы, лоб, тени на веках,
ноги⁸.
Говорит Тансен: «Бог, идите к новым девам» [6, с. 61].



Фарфоровая статуэтка.
Пастушок Кришна

Заключительная тематическая категория содержания тхумри, также являющаяся важной, связана с празднованием весеннего праздника Холи. Приход весны — значительное событие в жизни индийца: это конец холодных зимних ночей, радость нового урожая и пора любви. Празднества проводятся в марте месяце, когда все расцветает и воздух наполняется благоухающими ароматами растений; обычно сопровождается веселыми играми, песнями и танцами. Во время обряда участники поливают друг друга подкрашенной водой, обсыпают себя и животных цветным порошком, выдувают разноцветные мыльные пузыри. Песни *холи* традиционно описывают типичную ситуацию шаловливые забавы Кришны, забрызгивающего красками, а иногда и грязью, крестьянок:

Пример № 6

*Эти двое влюбились в месяце пхагун,
Шьям стоит с распылителем, полным краски.
Канха, почему такая дерзость?
Вы преградили мне путь,
Ваши гулал испачкал новое сари,
Вы разбили мой любимый творожный горшок,
Вы дразните женщин Браджа
И удерживаете мои нежные запястья* [6, с. 55].

Подытоживая вопрос о доминирующей тематической линии в текстах тхумри, можно сделать вывод о феномене господства темы разлуки влюбленных. Объяснить это можно, во-первых, с эстетической точки зрения: преднамеренное ограничение предоставляет возможность показать исключительную глубину чувств, достичь качественно нового спектра выразительности при сохранении обычной стилиевой структуры. Во-вторых, феномен преобладания темы разлуки объясняется и с точки зрения социальной жизни индийского общества. Фактическое разделение супружеских пар было обычным делом в Индии, где экономические проблемы вынуждали главу семьи жить и работать на чужбине. В сельской местности мужчины и женщины, по традиции, ночуют отдельно друг от друга; в городах все семейство обычно набивается в тесную комнатку, а летом — на крышу, причем, зачастую мужчина проводит ночь на внутреннем дворе.

И, в-третьих, можно усматривать влияние средневековой поэзии бхакти (букв. «преданность Богу»), которая была положена в основу многочисленных композиций тхумри. Исходя из идеологии бхакти, истинный путь к счастью заключается в самоотверженной любви и преданности богу. Познание божества достигается лишь посред-

ством чувств. Именно в эмоциональной форме «бхакти» верующий проявляет все симптомы беззаветной любви, и, если «эта любовь несостоятельна, он живет в ностальгических поисках Бога («вираха», разлука)» [1, с. 180], что становится главной темой средневековых поэтов-бхактов.

Традиционно любовь и преданность Богу воплощались через эротическую метафору страстной тоски пастушки Радхи к божественному возлюбленному Кришне. Эти аллегорические герои в течение многих веков символизируют взаимоотношения человеческой души и божественного начала. С культом Кришны и Радхи было связано распространение религиозно-эротической поэзии, воплотившейся и в вокальной музыке. В Индии до сих пор можно услышать, что «без Кришны нет любовной песни». Если задать любому индийцу вопрос, кто такой Кришна, то моментально последует точный и «масштабный» ответ: Кришна — «Черный Бог»; это темнокожий сын Васудевы, родившийся в тюрьме, находившейся в древнем храме в Матхуре; приемный сын Нанда, с семилетнего возраста переселившийся в *Бриндабан*; неунывающий пастух с божественной флейтой, постоянно затевающий озорные и рискованные игры с юными пастушками; колесничий воина Арджуны из «Махабхараты», бунтарь против религиозных канонов; воплощение бога Вишну; герой, освободивший народ от тирании злодея Кансы; мудрец, стремящийся избежать кровопролития; удалой повеса и строгий ревнитель долга и чести; это пострадавший во имя спасения народа герой, ставший синекожим от укуса кобры; обаятельный поклонник Радхи, вечный возлюбленный, бог женщин и... просто сама любовь.

Однако необходимо обратить внимание на другие два аспекта лирики в тхумри. Первый — это наличие религиозного и духовного элемента в текстах; второй связан с присутствием в поэзии тхумри явно выраженного чувственного начала. В настоящее время композиции подобного содержания, выходящего порой за рамки хорошего вкуса, исполняются крайне редко. Такая двойственность объясняется тем, что поэзия хинди соединила в себе мистицизм бхакти с земным эротизмом.

В традиционном индийском стихе главный персонаж Кришна — высшее божество и, в то же время, идеальный возлюбленный; любовь к нему Радхи — модель духовного отношения человека к Богу. Однако степень конкуренции в тхумри религиозного элемента с сугубо эротическим является спорной и среди индийских ученых. Нельзя также однозначно определить и «дозированность» мистического чувства, которая может быть различной

или изменчивой в зависимости от восприятия текста, характера и даже настроения исполнителя и специфики аудитории в конкретной концертной ситуации. Большинство исследованной лирики можно трактовать двояко: введение потенциальной религиозности в откровенно земное содержание.

На более широком уровне тема разлуки и переживаний, связанных с ней, имеет особенный смысл для индийца, интересы и желания которого находятся в рабстве вековых кастовых традиций, общепринятых норм поведения и требований семейных отношений. В силу сложившихся общественных устоев в браке степень формальности отношений очень высока, и «понятие важности брачных обязанностей заменяет любовь» [7, с. 155]. Такая формировавшаяся столетиями мощная социальная структура общественного уклада естественным образом вылилась в многообразных разветвлениях доминирующей темы разлуки, отобразившейся в индийской музыке, поэзии, живописи, театральных постановках и танцевальном искусстве.

БАНДИШ И БОЛ-БАНАО КАК ЖАНРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ ТХУМРИ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Тематика, которая представлена выше, относится одновременно к двум жанровым разновидностям тхумри — *бандиши* и *бол-банао*. Однако они различаются по своей основной теме и музыкальному стилю. *Бандиши* тхумри представляют собой подвижные, «легкие» песни, которые создавались для сопровождения танца, с характерной последовательностью быстрых танов (виртуозных мелодических фраз) и ритмической разработкой текста в быстром темпе. Из большого количества *бандиши* тхумри, который удалось проанализировать, примерно половина описывает проделки Кришны и его пленительную игру на флейте и небольшая толика приходится на тему разлуки влюбленных. В отличие от этого, поэтическая лирика *бол-банао* тхумри — это не просто шуточный стих, а основание для глубокого эмоционального развития текста в медленном темпе. В данном жанре на первый план выходит изображение тоски и неразделенной любви, и весьма незначительный процент описывает ребяческие проделки шутника Кришны. Тексты в *бол-банао* более просты, прозаичны, не представляют существенного поэтического интереса по сравнению с *бандиши* тхумри, но предполагают большие возможности для их эмоционального воплощения. Приведенная ниже таблица сравнивает главенствующие темы в *бандиши*

тхумри из антологии «Thumri Sangrah» (из 103 песен было отобрано 96) [15] и *бол-банао* тхумри (37), почерпнутых из многочисленных CD- и DVD-записей непосредственно с концертов в Нью-Дели, и некоторых редко исполняемых в настоящее время тхумри текстов, любезно предоставленных гуру Сония Рой.

Тематическое содержание	Количество	
	<i>Бандиши</i> тхумри	<i>Бол-банао</i> тхумри
Разлука, неразделенная любовь	19	23
Проделки Кришны	29	2
Божественная игра на флейте	15	4
Поклонение Кришне	13	0
Ссора, упреки и ревность	11	6
Весенний праздник Холи	9	2

Таким образом, налицо факт доминирования темы разлуки в *бол-банао*, в отличие от *бандиши* тхумри, большая часть которых посвящена озорным шуткам Кришны.

Термин «бандиш» означает композицию, предварительно сочиненную; в буквальном переводе, следуя П. Амарнатху, это «закрепленная последовательность, которая должна соблюдаться» [4, с. 14]. Уже само название предполагает, что первостепенное значение отводится структуре как неотъемлемой части музыкального исполнения. В противоположность этому, больший акцент в *бол-банао* («бол» — «слово», букв. — «играющий словами») приходится на эмоциональное выражение текста, который приобретает свою значимость при непосредственной интерпретации певцом отдельных слов, придавая им подчеркнутую остроту при помощи мелодического развития. В структурном отношении *бандиши* тхумри более длинен (по количеству текстовых линий), многие его композиции имеют строфическое построение. В плане временной протяженности исполнение *бол-банао* намного продолжительнее, чем *бандиши* тхумри. В действительности же не существует единого стандартизированного формата для любого из этих жанров. В то время как структура с наличием четырех текстовых строк является самой распространенной, в подавляющем своем большинстве композиции находятся в других формах. Точно так же протяженность каждой строчки зачастую может некоторым образом измениться даже в пределах одного текста.

Что касается рифмы, то используется она нерегулярно. Из всего количества текстов тхумри, которые удалось проанализировать (более 133 композиций), примерно в 10 % рифма как таковая вообще отсутствует, в то время как в остальных представлено широкое разнообразие ее схем. Большинство текстов содержат некоторое подобие рифмы в окончаниях строк. В *бол-банао* тхумри такие рифмованные окончания присутствуют, но они не всегда ощутимы в пении, поскольку, например, последняя строка текста в *abcd* или *aba* может появиться спустя довольно продолжительное время после начальной текстовой строки. Именно свободно-ритмический характер произнесения текста и отсутствие строфического мелодического повтора в *бол-банао* делают фактически присутствующую рифму почти незаметной. В определенной степени наличие рифмы в *бол-банао* составляет, скорее, анахронизм от бандиш тхумри, в котором рифма в структурном плане является наиболее важной из-за быстрого и ритмичного произнесения текста.

Среди распространенных композиций с традиционной схемой *aaba* последние две строки составляют *антара* (второй раздел композиции). Довольно часто можно встретить в *бол-банао* и трехстрочный вид — *aba*, полностью отсутствующий в *бандиш* тхумри. Распространенным видом «рифмы» является повторное введение одного и того же слова или ввод нелексических междометий типа «gi» при окончании двух строк, которые чисто эмпирически, «на слух» создают ощущение рифмы.

В *бандиш* тхумри определенная последовательность рифмованных между собой слов внутри строк воспринимается значительнее, чем на их границе, и служит для наполнения каждой строки разнообразным, но, в то же время, более организованным ритмом. В этом смысле показательным примером является композиция тхумри, сочиненная известным композитором и исполнителем XIX века Лалланом Пийей (один из редких примеров жанра, представленных от имени мужчины):

Пример № 7

So nai nar nayo rang dhang chal bal
Vo dekho ali ayi rangili rasili chavi
Nainan ki calan pherat citavan cit
Cor man haran heran nirali ae ali!
Lallan Piya ryari ryari chavi pai vari
Vari much mayank duti mukhra ajab so nai nar [15, с. 28].

*Эта кокетливая женщина в новых красках и модах.
Смотрите на ее красочное и чувственное появление.
Ее глаза мечут озорные искры;
Видя ее, вор в моем сердце начинает властвовать,*

*Лаллан Пийей жертвует собой ради ее прекрасной тени,
Этой круглолицей, лучезарной внешности невиданной
нимфы.*

Любопытный вариант сложной словесной изобретательности обнаружен в бандиш тхумри, называемых адхар-банд (букв. «с неподвижными губами»). Их особенность состоит в том, что в используемых словах отсутствуют губные согласные, вследствие чего текст произносится полуоткрытым ртом. Автором одной из таких композиций является также Лаллан Пийей, хотя, в целом, они встречаются довольно редко:

Пример № 8

Sakhi saiyan ki suratiya jiyara hare
Aiso nayana aniyare
Sanjan se khare
Caru heran catur adhik
Lalit dayan hansan nyari
Darsat ras rang so
Kahi na sakat sughartai
Lallan chait rasiya rangili tharo tir taru tare [5, с. 46].

*О друг, моя душа взволнована появлением моего
возлюбленного.*

*Такие необыкновенные глаза острее, чем нож.
Он хитро смеется, глаза сверкают озорными искрами,
Различными красками и настроениями.
Я не могу описать его изящество!
О Вы, очаровательный повеса Лаллан, ждите меня
под деревом.*

Также в некоторых *бандиш* тхумри можно встретить текстовые образцы, построенные на аллитерации, то есть подбор слов осуществляется с учетом их одинаковых начальных согласных звуков. Иногда в погоне за изощренной словесной изобретательностью дело доходило до крайностей, когда произносимый звук главенствовал над смыслом представляемого текста. Но такие примеры единичны.

Появление подобного рода композиций, наделенных исключительными особенностями, привело, с одной стороны, к снижению их музыкальности и, как следствие, к редкому исполнению. Интерес к ним сохранился только в качестве любопытных исторических «экспонатов». Однако, с другой стороны, надо отметить их оригинальность и причудливость, свойственные в равной степени также архитектуре Лакхнау и поэзии урду большей части XIX века. Это своеобразная дань времени, характеризующая специфический класс — аристократию Лакхнау с относительной скоростью ее эстетических вкусов.

Текст, используемый в тхумри, не ограничен каким-либо определенным правилом стихосложения и в большинстве своем принимает форму «поэмы в прозе» — «белого» стиха. Однако эта проза, «слегка окрашенная цветом поэзии» [14, с. 94], не является таковой в полном смысле слова: во многих случаях она представляет собой периоды текста с «конечной рифмой, метрически разнородные, то есть рифмованную прозу (настр-е мусаджа)» [3, с. 117]. По мнению самих индийских музыкантов, один и тот же поэтический текст может варьироваться в зависимости от профессионального умения и региональной специфики школы, к которой принадлежит исполнитель.

Как было уже отмечено, литературный источник тхумри — это романтическая поэзия на хинди, которая с литературной точки зрения не обладает высокими художественными качествами, являясь, по мнению П. Мануэля, «непримечательной сентиментальной лирикой» [12, с. 31]. Однако именно такой текст содержит потенциальный выразительный «материал» для мелодического развития, когда певец каждое эмоциональное состояние может представить в богатейшем спектре разнообразных оттенков, форм интерпретации. Директор музыкального института в Джайпуре, певица Анита Сен считает, что тхумри соединяет в себе поэзию и музыку на равных, ветераны вокалисты называли это «кахан шаили (декламационный стиль), когда одно и то же слово можно было спеть разными способами, придавая ему каждый раз новую окраску» [17, с. 65]. Очень точной в этом отношении является мысль, высказанная современной исполнительницей Ритой Гангули: «Задача певца — выразить музыкой эмоциональное содержание текста. Но если есть много конкретных поэтических образов и мыслей, тогда обязанность у музыканта перед поэзией вырастает настолько, что он теряет собственную свободу импровизации. Именно поэтому текст должен быть прост, и этот вид простоты трудно приобрести и в музыке, и в жизни... Следовательно, простая сахитья (поэма), полная скрытых возможностей, является идеальной структурой для тхумри» (цит. по: [12, с. 30]).

В процессе *бол-банао* певец может мелодически развивать одну строчку текста или отдельную словесную фразу в течение нескольких минут, поэтому отсутствует необходимость в текстах, подчиненных строгой логике внутреннего единства, когда последующая строка непосредственно вытекает из предыдущей. В результате, большинство анализируемых *бол-банао* тхумри объединяет наличие раздробленной структуры, в которой каж-

дая текстовая строка является самостоятельной и завершенной и при необходимости может выполнять функцию основы для мелодического развития. В целом, взаимосвязь между «дезинтегрированными» строками заключена в сохранении общего чувства и эмоционального состояния. Иногда процесс *бол-банао* может строиться на одной фразе, как было подчеркнуто выше, или на единственном слове. Тексты, при всей их пестроте и качественной неоднородности, отсутствии сквозного развития главной мысли — это результат обдуманного, сознательного выбора поэзии, наиболее подходящей для *бол-банао* тхумри.

«ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР» МУЗЫКИ ТХУМРИ

В процессе исследования литературного аспекта вокальной формы тхумри установлено, что поэтическим источником жанра являются тексты, сочиненные на диалекте браджа бхаша, распространенного в регионе Агры-Матхуры. Магистральная тематическая линия связана с неразделенной любовью или разлукой влюбленных, главный персонаж любовных историй — обаятельный и неунывающий бог Кришна. Практически вся лирика повествуется от лица женщины. Преобладающее настроение может быть расценено как эротическое, но в то же время тексты имеют двойное значение: идейным стержнем остается восходящее к бхактистской философии представление о любви как о высшем проявлении божественного гения и единственно правильном пути к Вечному.

Искусство пения тхумри, по словам Г. С. Тембе, заключается в «привилегированном положении слов в композиции и их изменении, которое насыщено различными эмоциональными оттенками чувств и украшено короткими сладкими *сварами*. Это сущность музыкального мира тхумри» (цит. по: [9, с. 41]). Следовательно, важнейшее место принадлежит поэтическому слову — «это душа тхумри» [8, с. 69], «его жизнь» [14, с. 74]. Учитывая этот аспект, музыкальная композиция данного жанра чисто эмпирически, «на слух» воспринимается как музыка мелодического типа, где все развитие подчинено власти слова. В этом смысле можно говорить о структурообразующей роли поэтического текста. Наиболее свойственным для тхумри является текст эмоционально «незавершенный», с огромным внутренним потенциалом, который позволит певцу интерпретировать его всевозможными способами. Одновременно с этим каждая строка «сформирована» и автономна в плане эмоций. Если говорить о классическом *кхайяле*, то, как и в тхумри, «поэзия в нем лично-

стная» [17, с. 2], но поэтическое слово имеет другое значение. Первенство отдается мелодическому развитию с его «большой подвижностью, гибкостью, обилием и разнообразием орнаментики (чаще всего даже в ущерб поэтическому тексту!)» [2, с. 41], произношение текста часто нарушается, размывается, теряется семантика слов. Сам текст в тхумри четко и ясно артикулируется и вообще излагается «буквально», с выявлением тех оттенков значений, которые заданы в поэтическом источнике. Каждое слово высвечивается во всевозможных разноликих гранях тончайших нюансов,

настроений и эмоций. Словесно-звуковой мир романтической поэзии предстает во всей гамме чувств, преломленных через призму вокального мастерства и интеллекта исполнителя. Удивительно поэтично выразил данную мысль индийский музыковед Г. Х. Ранаде: «*Кхайяль* можно сравнить с фресками Аджанты, которые выполнены на широких холстах, а тхумри — с могольскими миниатюрами со всеми их ювелирными художественными деталями» [14, с. 84].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее иностранные тексты даются в переводе автора статьи.

² Слова, выделенные курсивом, объясняются в Терминологическом словаре.

³ В течение 2004—2006 гг. автор статьи находилась на стажировке в данном институте, обучаясь классическому вокалу под руководством гуру Сониа Рой.

⁴ Следует подчеркнуть, что в индийском музыкознании понятия «жанр» и «стиль» синонимичны. В традиции Хиндустани, как отмечает Б.Ч. Дева, «часто одним и тем же термином обозначаются одновременно и музыкальная форма, и манера

исполнения...» (Дева Б.Ч. Индийская музыка. — М.: Музыка, 1980. — С. 101).

⁵ Эту возможность автору любезно предоставил архивный отдел Сангит Натак Академи в Нью-Дели.

⁶ Художественный перевод стихотворных текстов тхумри с языка хинди осуществлен автором статьи.

⁷ Нандалал, Канха, Шьям — многочисленные имена Кришны.

⁸ Индийский ритуал раскрашивания красками и хной тела, лица, пробора волос на голове, означающий, что женщина замужем.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

Антара — второй раздел композиции (традиция Хиндустани)

Бандши тхумри — жанр тхумри, представляющий собой легкие подвижные песенные композиции, предназначенные для сопровождения танца с каскадом быстрых танов (виртуозных музыкальных фраз) и с использованием техники бол-бант (ритмическое варьирование). Был широко распространен в XIX веке. В настоящее время существует только в качестве песенных композиций при исполнении танцевальных представлений катхака

Бол-банао тхумри — современный стиль пения тхумри в медленном темпе, основанный на технике бол-банао (букв. «играющий словами»), передача певцом всех нюансов текста через различную интерпретацию отдельных слов посредством мелодического развития

Бриндабан — местность, где вырос бог Кришна

Гулал — розовая краска, которую используют на празднике Холи

Джхумари — песенно-танцевальная композиция эротического содержания, исполняемая куртизанками (XV век)

Дхрупад — первый вокальный классический жанр традиции Хиндустани; это строгий, нормативный стиль, исключаящий какие-либо украшения и виртуозные элементы, с присущим ритмическим варьированием. Исполняется в виламбит лайя (медленном темпе), строго, сдержанно и величественно. Тексты выдержаны в религиозном духе

Катхак — североиндийский классический танец, результат слияния индуистской и мусульманской культур, характерны вращательные движения и сложная работа ног, украшенных специальными колокольчиками (гунгуру)

Катхакийя — исполнитель катхака

Кхайяль — классический вокальный жанр традиции Хиндустани, утонченный и романтический по содержанию. Термин «кхайяль» — персидского происхождения и в переводе означает «воображение», «навязчивая идея», «наваждение». Данный жанр — продукт индо-мусульманского культурного синтеза, «классическим» стал с XVIII века. Содержание кхайяля широкоаспектно: от похвалы богам до любовной лирики. В настоящее время кхайяль — самый популярный вокальный жанр Северной Индии

Пхагун — календарный месяц, примерно февраль-март

Свара — тоновая зона, внутри которой звук может микрохроматически понижаться и повышаться. Основной звукоряд североиндийской музыкальной системы содержит 7 свар, обозначаемых сокращенно: Sa («шадджа») Re («ришабха») Ga («гандхара») Ma («мадхьяма») Pa («панчама») Dha («дхайвата») Ni («нишада»). Начинаясь от определенной высотной точки звукового пространства, свара «продолжается» почти до «начала» следующей, как бы «цепляясь» за нее и плавно в нее перетекая

Холи — традиционные песни, исполняемые во время празднования Холи (приход весны) и изображающие забавы Кришны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бургер М. Индуизм // Религии современности. История и вера / ред. П. Антес; пер. с нем. С. Червонной. — М.: Прогресс-Традиция, 2001. — С. 171—209.
2. Морозова Т. Е. Рабиндрошангит: Музыка Рабиндраната Тагора. — М.: Чертановская типография, 1993. — 224 с.
3. Суворова А. А. У истоков новоиндийской драмы. — М.: Наука, 1985. — 247 с.
4. Amarnath P. Living idioms in Hindustani music: A dictionary of terms and terminology. — New Delhi: Harper Collins Publishers India, 1994. — 155 p.
5. Vajpayee B. Lallan Piya ki thumaryan. — New Delhi: Sangeet Natak Akademy, 1977. — 240 p.
6. Banerjee P. Dance in thumri. — New Delhi: Abhinav publications, 1986. — 115 p.
7. Basham A. L. The wonder that was India. — New York: Grove Press, 1991. — 208 p.
8. Chaube S. K. Indian music today. — New Delhi: Motilal Banarsidass, 1945. — 270 p.
9. Dhond M. V. The evolution of khyal. — New Delhi: Sangeet Natak Akademy, 1974. — 52 p.
10. Dwivedi R. A. A critical survey of Hindi literature. — New Delhi: Motilal Banarsidass, 1966. — 304 p.
11. Gautam M. R. The musical heritage of India. — New Delhi: Abhinav Publications, 1980. — 209 p.
12. Manuel P. Thumri in historical and stylistic perspectives. — New Delhi: Motilal banarasidass, 1989. — 233 p.
13. Nadkarni M. A critical appraisal of thumri // Thumri — tradition and trends / ed. R.C. Mehta. — Bombay; Baroda: Indian musicological society, 1990. — P. 40—46.
14. Ranade G. H. Hindustani music. Its physics and aesthetics. — Bombay: Popular Prakashan, 1971. — 204 p.
15. Telang G. R. Thumari sangrah. — Lucknow: Uttar Pradesh Sangit Natak Academy, 1977. — 136 p.
16. Tembe G. S. Majha Sangita Vyasanga. — Bombay: Popular book depot, 1972. — 235 p.
17. Thumri — tradition and trends / ed. R.C. Mehta. — Bombay; Baroda: Indian musicological society, 1990. — 83 p.

Карташова Татьяна Викторовна

кандидат искусствоведения, преподаватель
кафедры теории музыки и композиции
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова

