ГЛАВА II

МОИ УЧИТЕЛЯ
Выдающиеся индийские музыканты,новаторы и гуру
Начало традиции
Из всех известных исследователей, музыкантов, а также меценатов, внесших свой неоценимый вклад в развитие индийской музыки в течение последних двух тысячелетий, первым действительно выдающимся человеком был Нарада. На самом деле известно несколько человек, носящих имя Нарада, и существует широко распространенная теория, согласно которой имя «Нарада» как почетный титул присваивалось в древние времена определенному числу ученых музыкантов. До сих пор еще существуют расхождения относительно дат жизни Нарады, но большинство музыковедов сейчас сходятся в том, что Нарада, известный как автор выдающегося трактата о музыке, жил в I в. н. э. Он прославился книгой Нарадшиикша, в которой в деталях раскрываются принципы и техника ведической (вайдика) и послеведической (лауки-ка) музыки. В этой работе, наиболее ценной из всех шикша (книг, учебников) данного периода, Нарада дает свое толкование тонов, мелодий, ритма и объясняет очищающую, возвышающую, просветляющую природу музыки, которая приносит слушателю покой и умиротворенность. Он рассматривает три древних звукоряда (грама), составлявших основу музыки того времени, пять основных микротонов, с помощью которых осуществлялось звуковое выражение настроений и чувств; он подробно останавливается на происхождении семи музыкальных тонов, указывая на их связи с различными частями тела. В своих рассуждениях Нарада касается нескольких типов вины и объясняет, в какой степени каждая из них соотносится с определенным типом музыки. Впервые здесь приводится фиксированный звукоряд ведической музыки (самагана) - источник вдохновения и развития всей индийской музыки в течение более двух тысяч лет.
Около второго века нашей эры жил Бхарата, который, будучи артистом-танцором, написал руководство по искусству драмы Натьяшастра26. Этот труд принадлежит к числу необы-
чайно ценных древних текстов по теории нашей музыки, к которому даже и сегодня относятся с большим уважением. Так же, как и в случае с Нарадой, считается, что имя Бхарата не принадлежало одному человеку, а присваивалось, как почетное, выдающимся артистам-танцорам. Поэтому вполне вероятно, что этот Бхарата совсем не был тем Бхарата Муни, который часто упоминается в индийской мифологии. В тридцати шести главах Натъяшастры рассказывается о театральных представлениях; в шести главах (28-33) - о музыке, относящейся к этим представлениям; кроме того, упоминания о музыке содержатся и в других главах. Есть в книге и части, посвященные танцу и искусству актера.
К данному периоду нашей истории, как это следует из содержания трактатов о музыке, написанных в то время, индийская музыка достигла довольно высокого уровня развития. Определенного рода возрождение в индийской музыкальной культуре произошло еще около VI в. до н. э., когда утвердился новый четко организованный тип музыки гандхарва (или «возвышенной»), описанный ученым той эпохи по имени Друхина Брахма (иногда

его называют также Брахмабхарата). Бхарата, опираясь на выдающийся труд Брахмы, представил в Натъяшастре в высшей степени тщательное описание основных законов и формул музыки гандхарва. Во времена Бхараты эта музыка подразделялась на три рода; культовая музыка, исполнявшаяся в храмах во время религиозных обрядов и праздников, придворная музыка и музыка, предназначенная исключительно для сопровождения драматических представлений. Бхарата описывает музыку гандхарва во всех деталях и дает объяснение каждому из ее компонентов. В драмах, напоминавших оперы, использовался особый тип религиозных песен, или гимнов, которые назывались дхрува27, и в Натъяшастре дается их подробнейшее описание.

Бхарата, кроме того, уделяет внимание различным элементам музыки, рассматривая их с большой полнотой. Таковы его объяснения двух грама, бывших в употреблении в то время, восемнадцати джати (семи шуддха и одиннадцати смешанных), получаемых из двух грама, а также описание тала и так далее. Помимо этого, Бхарата очень обстоятельно останавливается на каждом из аспектов драматического представления, включающего танец и музыку, подобно греческой трагедии или западной опере. Он описывает постановку, освещение, декорации, типы зрительных залов и другие подобного рода детали. Он рассказывает об инструментальных ансамблях, включающих вины, мурали, цимбалы и различные типы ударных, которые используются для музыкального сопровождения. Он описывает инструменты, их настройку, а также расположение музыкантов. Чтобы оценить всю полноту и тщательность разработки материала трактата Бхараты, достаточно обратить внимание на то, как он перечисляет и описывает все необходимые подготовительные действия, предшествующие сценическому представлению, останавливаясь буквально на каждом отдельном элементе: как надо расставить инструменты, рассадить певцов, какими вокальными упражнениями воспользоваться, как подготовить инструменты перед началом игры, настроить струнные, совместить игру струнных и ударных инструментов, какими движениями рук показывать счет. Только после всех этих приготовлений и еще ряда других, менее существенных, представление начинается.

Девять драгоценностей

Калидаса был великим поэтом-драматургом, жившим в период между IV и V вв. н. э., но его сочинения читаются и очень ценятся и в наши дни. Действительно, мне приходилось слышать, как люди произносили имя Калидасы наравне с Шекспиром и Гете. Рабиндранат Тагор, пожалуй, единственная сравнимая с ним фигура в индийской литературе. В своих драмах Калидаса касается многих сторон музыки и танца; например, он дает четкие описания различных музыкальных инструментов, сообщает об их применении в настройке, а также подробно рассказывает о нескольких танцевальных типах, которые используются в драматичес-

ких представлениях. Калидаса жил в так называемый «золотой» период индийской истории, когда на троне восседали представители династии Гупта. В это время классические танцы и, естественно, музыка необычайно ценились и поощрялись при королевском дворе. Махараджа Чандра Гупта Викрамадитья из Уджаина - выдающийся знаток и покровитель зрелищных искусств - держал у себя при дворе «девять драгоценностей»: девять величайших представителей искусства и науки, среди которых, как утверждается, был и Калидаса. В то же время (V в.) было написано множество книг о религии, политике, искусстве, трудов по медицине, астрономии, которые дают нам прекрасную возможность представить жизнь и состояние культуры того периода.

Литературным памятникам эпохи сопутствуют каменные скульптуры, сооруженные в пещерах и храмах. Они не имеют себе равных по утонченной красоте и изысканности и чрезвы-чаино ярко воплощают самые разные аспекты человеческого существования. Среди исследователей последующих столетий наиболее выдающимся непосредственно после Бхараты считается Матанга (живший приблизительно между V и VII вв. н. э.) - автор Брихад-деши. В этом труде описаны многочисленные формы региональной музыки, преимущественно вокальной, называемой деши. Музыка Деши развивалась в первые столетия нашей эры, параллельно с музыкой гандхарва, и включала новые раги, новые виды песен и значительно большее число используемых инструментов. По мере того как музыка гандхарва теряла своих поклонников, музыка деши становилась все более популярной. Народные мелодии из разных регионов страны, собранные воедино, нашли претворение в новой музыкальной системе деши (деши или Деши прабандха - это региональные песни, но исполняемые в классическом стиле). Бхарата отдал должное музыке Деши в Натъяшастре, но Матанга в Брихаддеши сделал это значительно шире и дал ей обстоятельную характеристику. Весь строй музыки Деши был как бы заново переосмыслен, и это стало основой для очередного подъема ИНДИЙСКОЙ музыки.
Одна из замечательных черт индийской музыки состоит о том, что ни одна форма, ни один СТИЛЬ В ней не забы-
ваются и не оставляются окончательно. Напротив, эти формы и стили, видоизменяясь, включаются в «новые» системы, так что наша музыка состоит как бы из многих слоев, каждый из которых вырастает из предыдущего слоя. Так, в Брихаддеши мы находим первое определение раги в том значении, в каком мы понимаем ее сегодня, однако слово «рага» встречалось в более ранних трактатах, но, как уже это отмечалось, оно употреблялось в составе терминов, определявших другие основополагающие понятия, такие, как грамарага или джатирага. Установлено, что до Матанги классическая музыка базировалась на различных грамах, служивших основанием для модальных структур, называвшихся джати. В настоящее время существует твердое убеждение, что раги какими мы их представляем сегодня, произошли от древних джати. Матанга останавливается на многих разах, перечисляет их и дает им характеристики.
Значительным вкладом в музыкальное наследие Северной ИНДИИ является творчество одного из наиболее выдающихся поэтов середины XII в. - Джая-девы, который ЖИЛ В деревне Кендувилва, ныне относящейся к штату Западная Бенгалия. Джаядева
получил известность благодаря своему лирическому сочинению, написанному в основном на санскрите (в использовании языка есть некоторые вольности) и названному Гита Говинда. Гита Говинда представляет собой собрание романтико-эротических песен-поэм, в которых воспевается любовь бога Кришны и Радхи. Эти песни написаны в форме чханда прабандха («связанная» размером), и каждая из них имеет определенную рагу и тала. Хотя Гита Говинда не имела музыкальной нотации для каждой песни, тем не менее эти музыкальные поэмы приобрели большую известность и даже сейчас исполняются с одинаковым успехом музыкантами как традиции Хиндустани, так и Карнатак. Современные исполнители, однако, не всегда строго следуют раге и талу, указанным Джаядевой для каждой песни.
Знаменитым исследователем, жившим в начале XIII в., был Шарнгадева, чей теоретический трактат Сангита ратнакара до сих пор очень высоко ценится и используется в музыкальной практике. В своем основополагающем труде Шарнгадева охватывает широкий круг музыкального материала, систематизирует древнюю

музыкальную теорию, описывает различного рода технические приемы пения, подробно рассматривает разновидности пра-бандхи (песенные композиции), приводит сто восемь тала, а также объясняет значения разных музыкальных терминов, таких, как грама, мурчхана, шрути, джати и аланкар. В соответствии с существовавшей у его предшественников традицией Шарнгадева ИЗЛОЖИЛ свое понимание развития музыки на протяжении десяти столетий, анализируя все выдающиеся трактаты, начиная с Натъяшастры Бхараты и кончая теоретическими трудами своего времени. Таким образом, Сангита ратнакара представляет собой поразительное исследование музыки на протяжении более чем десяти веков, равно как и обстоятельное описание состояния музыки во времена самого Шарнгадевы. На сегодняшний день нам известен трактат Сангита ратнакара в версии Каллинатха - ученого, который в XV в. написал подробнейший комментарий к этому труду.

А мир Кхусру и «Сех тар»

Вскоре после Шарнгадевы появился необыкновенный новатор и гений Амир Кхусру [Амир Хосров Дехлеви (1254 - 1324). - Т.М.], который был не только непревзойденным ученым и искусным музыкантом, но также поэтом и государственным деятелем. Перс по происхождению, он родился и вырос в Индии, приобрел музыкальную известность в качестве признанного певца при дворе султана Аллауддина Кхилджи - Патанского правителя Дели. За свои музыкальные способности и необыкновенный дар имитации он получил прозвище Шрутидар, которое давалось тому, кто мог воспроизвести любой звук музыкального ИЛИ ИНОГО происхождения, даже если он слышал его только однажды. Совершенно естественно, что историки того времени, принимавшие во внимание его высокое положение, не скупились на похвалы и связывали с именем Амира Кхусру многое из того, к чему он не имел никакого отношения. Тем не менее ему принадлежат различного рода модификации музыкальных инструментов, особенно ситара; им создано несколько раг, которые можно услышать и в наши дни; его заслугой является также развитие и популяризация некоторых хорошо известных стилей пения.

Многие исследователи сходятся во мнении, что ситар в разнообразных видах существовал в различных районах Индии задолго до Амира Кхусру. Его называли по-разному: тритант-ри вина (на санскрите - «трехструнный») или читра вина (семиструнный), или паривадини. Однако совершенно неоспоримо, что именно Амир Кхусру внес в конструкцию инструмента ряд изменений и дал ему новое название «сех тар» (персидское значение «трехструнный»). Одним из предпринятых им нововведений было более упорядоченное расположение струн в «сех таре», получившее универсальный характер и сохранившееся до наших дней. Некоторые старинные струнные инструменты, например бин, или вина, до сих пор сохраняют преж-

ний, своего рода «внутренний», порядок расположения струн, когда основная играющая струна находится на внутренней стороне инструмента, а басовые струны - на той стороне, которая обращена к руке и запястью музыканта, держащего инструмент. Другим усовершенствованием, которое ввел Амир Кхусру в ситар, стала возможность перемещения ладков по грифу. (Ладками у струнных инструментов называются металлические полоски или бруски, которые располагаются поперек грифа.) На других инструментах, например вике, ладки прочно закреплены клеем и не могут быть передвинуты. В ситаре Амир Кхусру прикрепил к ладкам шелковые нити или жилы и стал завязывать их с обратной стороны шейки, дав таким образом исполнителю возможность передвигать их вверх и вниз. В соответствии с этим нововведением гриф был разделен

по принципу семиступенной октавы, для чего отдельные ладки были ликвидированы. При необходимости получения дополнительных тонов или полутонов исполнитель достигает этого путем перемещения ладков.
Ранее, до Амира Кхусру, классические песни (чханда прабандха) исполнялись на санскрите, который имел такое же значение на Востоке, как латынь на Западе. Санскрит часто называют «языком богов», и обширное число работ по искусству, медицине, индуистской религии, науке и индийской культуре написано на нем. Даже в начале двадцатого века большая часть научных текстов по самым различным вопросам писалась на санскрите. Однако в период жизни Амира Кхусру санскрит, бывший приоритетным для классических песен, был вытеснен более удобно ложившимся на музыкальную канву языком браджа-бхаша - одним из диалектов хинди, распространенным в районах Матхуры и Вриндавана.
Выдающимся достижением Амира Кхусру была популяризация и культивирование песен каували, которые исполняются и ценятся и в наши дни. Считается, что Амир Кхусру подготовил почву для становления особого стиля пения кхаял, отдельные элементы которого имели место в песнях каували.

Север и Юг

На протяжении многих столетий в Индии развивались две различные музыкальные системы: система Хиндустани на Севере и система Карнатак на Юге. Их разделение произошло примерно в XIII в., но они имели общие истоки.
К началу XIV в. волны поработителей, несших иностранную культуру, нахлынули на Северную Индию, и в конце концов мусульманские правители подчинили своему влиянию эту часть страны. Новый режим стал проводить, если можно так выразиться, антикультурную и даже антииндуистскую политику. В результате создавшейся ситуации многие ученые и музыканты покинули Север страны и расселились в других районах ИНДИИ. Любопытно, что многие из тех, кто придерживался строго религиозных правил, особенно из среды брахманов, переселились на Юг, где, по их мнению, язык и искусство могли лучше сохраниться, быть по достоинству оценены и достигнуть новых высот.
На Юге многие музыканты находились в услужении у индуистских правителей, и нередко индуистские храмы также становились своего рода покровителями артистов. Каждый храм располагал большой внутренней площадью, которая могла стать местом для проведения концертов, диспутов и других программ. Таким образом, классическая музыка становилась широкодоступной простому народу. Все, кто этого хотел, могли присутствовать на музыкальных программах, устраиваемых в храмах. На Севере, напротив, классическая музыка продолжала оставаться достоянием придворных кругов и небольших групп богатых людей, которые могли себе позволить содержать домашних музыкантов. Общедоступность системы на Юге и существовавший музыкальный обмен привели к тому, что музыкальная система Карнатак развивалась в русле общепринятых строго определенных правил с очень незначительными отклонениями в подходе и концепциях.

Поскольку вокальная музыка является первоосновой для всей индийской классической музыки, нетрудно понять, почему язык играл столь важную роль в эволюции систем Хин-дустани и Карнатак. Санскрит был языком интеллектуалов, музыкантов-исследователей и религиозных людей. Когда мусульманские правители пришли к власти на Севере, они не были сведущими в санскрите. Но то, что может показаться простым лингвистическим различием, правящей мусульманской верхушкой

воспринималось как явление значительно более глубокое, которое привело к религиозному и культурному разделению. С этого периода санскрит перестал быть ведущим языком в музыке Хиндустани и был заменен, по крайней мере, в вокальной музыке на диалект браджа-бхаша.
На Юге, кроме санскрита, основными языками являлись: канара, тамили и телугу. Большое количество текстов песен было создано на всех этих языках.
Другое характерное различие между системами Севера и Юга заключалось в неодинаковом подходе к музыке. Некоторые раги Хиндустани, исполнявшиеся также и на Юге, получили там другие названия. Например, рага, известная в Хиндустани как Джхинд-жоти была на Юге переименована в Сенджироти, а рага Кафи превратилась в рагу Капи. В обеих системах существуют несколько раг, основанных приблизительно на одних и тех же тонах, однако эти раги имеют совершенно разные названия; так рага Малкаунс соответствует раге Хиндолам на Юге, раги Хиндустани Бхупали и Дурга соответствуют в музыке Карнатак рагам Моханам и Шуддхасавери. Некоторые типично северные раги, такие, как Бихаг, Кхамадж (или Камас, как ее называют на Юге) и Синдхи-бхайрави, приобрели популярность на Юге и сохранили приблизительно те же названия. В других случаях, наоборот, многие типично южные раги могут иметь названия, похожие на северные, но совершенно отличаться от них. Например, это такие раги системы Карнатак, как Тоди, Бхайрави, Канада, Шахана.
По сравнению с системой Севера музыкальная система Карнатак в целом представляется более строгой, основанной на очень точно обозначенных принципах. Процент фиксированных композиций, исполняемых музыкантами Юга, также значительно больше, чем на Севере. Один из характерных признаков исполнительского стиля в системе Карнатак - обилие украшений, вносящихся в строго фиксированные музыкальные формы. На Севере же исполнитель делает основной акцент на импровизацию, выходящую за пределы четко ограниченных форм. Возможно, именно в силу строгой организации и логической классификации в музыкальной системе Юга Индии, западный слушатель часто с большей легкостью постигает систему Карнатак, независимо от того, является ли эта музыка вокальной, инструментальной ИЛИ игрой на мридангам - двухстороннем барабане, наиболее распространенном на Юге.
В системе Карнатак инструментальная музыка практически полностью следует вокальному типу развития; даже при сольном исполнении традиционных песенных композиций инструменталист придерживается той же манеры, в которой они исполняются певцом. Это, конечно, относится к таким инструментам, как вина, вену или флейта, а также к скрипке. На протяжении прошедших трех столетий скрипка была наиболее популярным смычковым инструментом на Юге, выполняя функции как аккомпанирующего, так и солирующего инструмента в руках настоящего мастера. Положение скрипки на Юге перекликается с положением саронги на Севере.
Создатели музыки Карнатак
Хотя эта книга в основном посвящена музыке Хиндустани, будет совсем не лишним вкратце остановиться на некоторых выдающихся исследователях и исполнителях, которые своей деятельностью способствовали формированию музыкальной системы Юга Индии. В период между XIV и XVI вв. н. э. таковыми являлись Видьяранья, Рамаматья и
Виттхала, внесшие в музыку Юга важные нововведения. Знаменитый практический вклад в музыку Кар-натак внес известный композитор XVI в. Пурандхара Даса, который,

как утверждают, создал 475 000 песен преимущественно на языках канара и санскрите. Вен-катамакхи, живший в начале XVII в., известен своим теоретическим исследованием Чатурданди пракашика и преобразованиями структуры звукорядов. Три музыканта, жившие около ста пятидесяти лет назад, - Свами Тьягарад-жа, Мутту Свами Дикшитар и Шьяма Шастри - считаются «музыкальным триумвиратом» системы Карнатак. Тьягараджа был известным композитором и писал свои песни на языке телугу. Говорят, что музыка изливалась из него подобно потокам воды, бьющим из фонтана. Он был почитателем бога Рамы (одна из инкарнаций Вишну) и очень набожным человеком. Все его песни так или иначе связаны с Рамой и его свершениями. Они известны сегодня под названием крити, и по крайней мере одна из них традиционно включается в любой концерт музыки Карнатак. Дикшитар и Шьяма Шастри также создали значительное количество песен, но преимущественно на санскрите. Эти прекрасные музыкальные композиции в медленном или среднем темпе, большей частью религиозного содержания, подобны жемчужи-

нам. Когда мы называем эти песни «религиозными», это необязательно означает, что мы имеем в виду песни собственно религиозного или культового назначения; просто главными персонажами в них всегда оказываются божественные образы Шивы, Кришны или Рамы. Эти божественные персонажи наделяются в песнях чувствами простых смертных с их пафосом, юмором и любовными переживаниями. Песни могут служить и религиозным целям, и восприниматься как самостоятельные, не связанные с культом повествования о деяниях богов.

Великое пробуждение

Почти двухсотлетний период в истории Северной ИНДИИ, следующий за тем временем, когда жил Амир Кхусру, считается одним из тяжелых и может быть назван «темным периодом». Постоянные войны практически приостановили какое-либо развитие культуры. Однако затем параллельно с явлением ренессанса в Европе, в XV и XVI вв. началось пробуждение и индийской культурной МЫСЛИ. Первым значительным представителем той ЭПОХИ В истории нашей музыки должен быть назван раджа Ман Сингх Томар из Гвалиора, который известен в основном своим вкладом в развитие дхрувапада. Опираясь на опыт нескольких разносторонне одаренных музыкантов, называемых наяка, раджа Ман преобразовал стиль пения дхрувапада, придав новое направление исполнению прабандхи и структуре формы. Во время «темного периода» этот жанр был сохранен усилиями членов религиозной секты вайшнавов, поклонявшихся богу Вишну. Эти музыканты-святые жили в городе Вриндаване на берегу реки Джамуны на севере от центральных районов Индии. Раджа Ман вернул этому жанру былую популярность и поощрял создание множества новых композиций дхрупада, в которых воспевались боги или богини, а также правители.

Он устраивал музыкальные симпозиумы и ассамблеи и был организатором одной из самых первых музыкальных школ.

Свами Харидас, известный йога, индуистский отшельник и певец, пользовавшийся славой как ОДИН ИЗ крупнейших музыкантов в первые годы правления Акбара в XVI в., хотя и был членом секты вайшнавов и провел большую часть своей жизни в Вриндаване, никогда не был приближен ко двору какого-либо правителя Индии. Свои исключительные познания в области музыки Свами Харидас передал Тансену, имя которого следует выделить особо среди всех знаменитых музыкантов традиции Хиндустани на Севере Индии. Образованность Тан-сена, огромное впечатление,

которое производила его музыка на слушателей, дали пищу для сочинения о нем множества историй. В большинстве из них действительные факты искусно переплетались с поэтическим вымыслом и уже в виде легенд передавались от одного поколения музыкантов к другому.

К примеру, в одной из легенд рассказывается, что некий брахман и его жена, получив благославление мусульманского святого Хазарат Пир Мохаммад Гауса из Гвалиора, произвели на свет сына, которому было дано имя Рамтану. Святой предсказал, что ребенок, когда вырастет, станет очень знаменитым. Мальчиком Рамтану не подавал никаких надежд на то, что когда-либо оправдает это предсказание. Однажды, когда Свами Харидас и несколько его учеников проводили время в лесу, юный Рамтану спрятался за дерево и прорычал оттуда, подражая тигру. Ученики испугались, но Свами Харидас, который знал, что в данной местности тигры не водятся, нашел мальчика и отметил его необыкновенную одаренность. Он был так поражен способностями мальчика, что попросил у его отца разрешения взять Рамтану в ученики. В течение десяти лет Рамтану находился у Свами Харидаса. Затем он был принят ко двору рани Мригнаини, вдовствующей королевы раджи Ман Сингха из Гвалиора, где жил также и тот святой мусульманин, предсказавший ранее судьбу Рамтану. Находясь при дворе, Рамтану влюбился в прекрасную мусульманку, и они решили пожениться, поощряемые раки и святым отцом. Рамтану принял ислам, и его имя претерпело изменение, теперь его стали звать Ата Мохаммад Кхан. Время от времени он возвращался в Вриндаван, чтобы брать уроки у Свами Харидаса и работать над расширением своего музыкального репертуара. Свами, который был уже к тому времени достаточно старым человеком, вскоре скончался, а немного спустя за ним последовал и святой мусульманин, оставивший свое состояние Ате Мохамма-ду. Молодой человек обладал познаниями в области йоги, а также владел мусульманским мистическим учением - суфизмом. Эти знания он унаследовал от индуистского Свами и мусульманского святого. Проведя несколько лет при дворе раджи Рама, правителя Ревы, Ата Мохаммад стал главным музыкантом при дворе императора Акбара Великого в Агре и первой ИЗ его «девяти жемчужин». Акбар, подобно правителю Викрамадитьи Гупте, на протяжении всего периода своего правления покровительствовал развитию искусств. Неудивительно, что при нем ученые и музыканты добились заметного прогресса в музыке, и именно в это время вокальный жанр дхрупад достиг своего расцвета и наибольшей популярности. Акбар дал Ате Мохаммаду титул Миян Тан Сен, под которым он и был известен в дальнейшем.

Рассказывают, что Тансен обладал невероятной оккультной силой и творил буквально чудеса своей музыкой. Исполняя рагу Дипак, он, согласно преданию, мог вызвать самовоспламенение масляных ламп, а пением раги Мегхмалхар - дождь. Считалось, что Тансен был над-сиддха, то есть человеком, имеющим полную власть над звуком, особенно музыкальным. По мнению некоторых исследователей, он создал или ввел в музыкальный обиход значительное число раг, многие из которых до сих пор связаны с его именем. Среди них - Миян-ки-малхар, Миян-ки-тоди, Миян-ки-саранг, Дарбари-канада. Тансен также ввел в обращение струнный инструмент под названием рабаб, который отличался от персидского, или афганского, рабаба и был назван им рудра бин.

Потомки Тансена

После Тансена наметились два известных направления музыкальной традиции

(гха-рана). Одно связано с именем его сына Билас Кхана и известно под названием Рабабия гхарана, потому что последователи Тансена использовали тип предложенного им рабаба. Другое направление возникло в семье дочери Тансена Сарасвати, которая была замужем за известным исполнителем на бе - Мисри Сингхом (после принятия ислама получившим имя Набат Кхан). Это направление было названо Бинкар гхарана, также по названию основного применявшегося музыкального инструмента - бина. Хотя Тансен и его семья приняли ислам, они хранили верность святыням и глубоким духовным началам индуизма, выражая это в исполнении вокального или инструментального рагалапана и в пении композиций дхрупада. Они не переставали практиковаться в языке хинди, искусстве йоги и тантристских упражнениях для того, чтобы уметь контролировать свое дыхание, владеть своим телом и разумом.
Ниямат Кхан, получивший впоследствии титул Шах Садаранг (означающий «вечно яркий»), был придворным музыкантом у императора Мохаммада Шаха в первой половине XVIII в. Он был последователем Бинкар гхараны, и, как мы уже отмечали это однажды, именно ему принадлежит заслуга утверждения вокального жанра кхаял, достигшего при нем необыкновенного расцвета и получившего тот престиж, которым этот жанр ранее никогда не пользовался. В первоначальных формах кхаял существовал в XIII в., во времена Амира Кхусру. Затем получил значительное развитие в XV в. в период правления династии Шаркуи. Садаранг лично сочинил тысячи песен в жанре кхаял почти во всех рагах, и они до сих пор исполняются с большим воодушевлением.
Благодаря стараниям потомков Тансена, которые принадлежали к Рабабия и Бинкар гха-ранам, прежде всего Нирмала Шаха, Омрао Кхана и Бахадура Сена, вторая половина XIX в. вошла в историю как эпоха выдающихся музыкантов-инструменталистов. Нирмал Шах и Омрао Кхан были отличными исполнителями на бине. Бахадур Сен - известным исполнителем на суршрингаре. Они были также прославленными педагогами, или устадами (понятия устад имеет почти такое же значение, как гуру). Они выпестовали и направили на творческий путь много широкоизвестных исполнителей на таких популярных инструментах, как ситар, сур-бахар и сарод. Среди их учеников были: Банде Али Кхан - исполнитель на бине, утвердивший Кирана-гхарана в пении кхаяла; Гхулан Хуссейн и его сын Саджад Хуссейн - исполнители на сурбахаре; певец Йенаят Хуссейн Сасванвале - исполнитель кхаяла; Митхайлал - исполнитель на бине; Панналал Баджпаи - ситарист, Фида Хуссейн - исполнитель на сароде и другие, которых невозможно здесь перечислить. Названные музыканты принадлежат к числу великих мастеров конца XIX - начала XX в., которые передали традиции Тансена своим ученикам.

Представитель Рабабия гхараны Мохаммад Кхан и Бинкар гхараны Вазир Кхан были последними музыкантами-исполинами среди потомков семьи Тансена, хотя Дабир Кхан - внук Вазир Кхана, - в настоящее время живущий в Калькутте, и сейчас пользуется уважением как исполнитель на бине и певец дхрупада и дхамара.
Тремя действительно великолепными певцами дхрупада первых лет двадцатого столетия были Аллабанда, его сын Насируддин Кхан и Закируддин Кхан - старший брат Аллабанды, чьи внуки - братья Дагар - также продолжали традиции исполнения дхрупада и дхамара.
Йемдад Кхан был одним из выдающихся ситаристов нашего времени. Вдохновившись игрой Саджад Мохаммада, замечательного исполнителя на сурбахаре, он освоил также и этот инструмент. Йенаят Кхан - сын Йемдада - был одним из наиболее популярных

ситаристов своего поколения. Когда в 1938 г. он умер, его сыну Вилаят Кхану исполнилось 14 лет. С этих
пор начался постепенный расцвет его таланта, и Вилаят Кхан стал одним из ведущих сита-ристов наших дней.
Два замечательных ученых и педагога нынешнего столетия внесли неоценимый вклад в развитие и становление нашей музыки. Один из них - Вишну Дигамбар Палюскар - последователь Гвалиор-гхараны28 в исполнительском стиле кхаяла. Первоклассный артист, он в последние годы своей жизни превратился в чрезвычайно религиозного, почти святого человека и посвятил себя исполнению исключительно духовных песен. Под его непосредственным руководством многие студенты стали известными певцами. Другим его достижением было многотомное издание музыкальных композиций, большей частью в жанре кхаял, записанных посредством им же разработанной нотной системы. К числу его заслуг необходимо добавить создание в некоторых крупных городах Индии музыкальных школ, известных под названием Гандхарва Сангит Маха Видъялайа. Именно благодаря таким школам, а не только системе гуру - шишъя, изучение наших музыкальных традиций стало возможным для широкого круга молодежи. Практически до самого недавнего времени профессиональные музыканты Северной ИНДИИ пользовались весьма незавидной репутацией: к ним относились так же, как век назад к великим художникам в Париже. Ценя их искусство, их в то же время жестоко третировали и даже сторонились из-за богемного образа жизни, который они вели. Подобного рода нарекания в свое время адресовали и джазовым музыкантам в Америке. Но после создания музыкальных школ обучаться музыке стали также девочки и мальчики из респектабельных семей.
Существенный вклад в дело распространения классической музыки по всей современной Индии внес В.Н. Бхаткханде. В начале 1920-х годов он основал музыкальный Маррис Колледж в Лакхнау, переименованный позднее в Бхаткханде Сангит Видъяпит. Этот ученый впервые утвердил музыковедение наряду с обычной музыкально-образовательной системой.
Он стал организатором многих научных конференций и симпозиумов, на которых присутствовали исследователи самого высокого ранга. В.Н. Бхаткханде издал многотомное собрание традиционных чиза (в переводе с языка урду - «песенный текст» или «композиция»29), а также несколько книг по теории музыки. Он создал новую систему нотации, которая сейчас в основном и используется для графической записи музыки Хиндустани. Хотя сам он не был музыкантом-исполнителем, он много ездил по стране и взял на себя труд собирания бесценных произведений в жанрах дхрупад, дхамар, кхаял и тарана.
Мой уважаемый гуру
Признанным последователем Вазир Кхана, исключительным педагогом и первоклассным исполнителем является устад Аллауддин Кхан из Майхара (в центральной Индии). Этот глубоко религиозный и просвещенный человек стал моим глубоко почитаемым гуру, и это он привил мне любовь к практической музыкальной деятельности, которой я так предан.

В первый раз я увидел его в декабре 1934 г. на общебенгаль-ской музыкальной конференции. В противоположность другим музыкантам, которые были одеты в красочные одежды, тюрбаны, украшены драгоценностями и медалями, он казался очень скромным и обыкновенным и не производил абсолютно никакого впечатления. Но даже

несмотря на мою неискушенность, мне не потребовалось много времени для того, чтобы понять, что он обладает такими качествами, которые без труда затмевают безвкусную пышность его коллег. Казалось, он светился огнем, который был у него внутри. Хотя в то время я был неспособен оценить его музыкальную гениальность, однако очень скоро я преисполнился к нему чувством почтительного восторга. Баба [уважительное обращение, заменившее имя. - Т.М.] всегда был очень строг со своими студентами и требовал от них безусловной дисциплины, но по отношению к себе он был еще более беспощаден. Он выработал это правило в юные годы, когда упражнялся по шестнадцать - двадцать часов в день, мало обращая внимания на непродолжительность сна и на другие чисто материальные вещи. Временами, когда он занимался, он перевязывал свои длинные волосы крепкой веревкой и закреплял другой конец ее в кольцо на потолке. И, если в ходе занятий он впадал в дремоту, то как только его голова наклонялась, веревка дергала волосы и будила его. С самого раннего детства Баба был готов пожертвовать всем ради музыки. И действительно, вся его жизнь была полностью посвящена одной музыке.

Аллауддин Кхан происходил из достаточно богатой крестьянской семьи, жившей в Бенгалии. Семейство не располагало большими деньгами, но зато им принадлежали большие земли и немало домашней живности. Семья принадлежала к числу бенгальских мусульман, обращенных в ислам только три или четыре поколения назад. Деревня, в которой они жили, была по преимуществу индуистской, и все они говорили на бенгали. Поэтому, хотя семья Аллауддина Кхана была мусульманской, он отлично знал жизнь индусов и был хорошо знаком с их традициями и обрядами. В дальнейшем он жил жизнью, которая представляла собой прекрасное соединение лучших сторон индуизма и ислама.

Его отец играл на ситаре в кругу семьи, а также для своего собственного удовольствия. Старший брат Аллауддина Кхана - Афтабуддин - разносторонне одаренный музыкант, также не выступал на профессиональной сцене, а играл, чтобы выразить музыку, рождавшуюся в нем. Впоследствии он стал очень религиозным человеком и пользовался уважением как индуистов, так и мусульман, знавших его. Совершенно естественно, что музыкальные наклонности юного Алама, как называли моего гуру в его семье, возрастали по мере того, как он слушал игру отца на ситаре или игру брата на различных инструментах, включая флейту, гармониум (небольшой, коробкообразный клавишный инструмент), табла, пакхавадж и дотара (щипковый инструмент с двумя струнами). Любознательный Алам часто пробирался в маленькую музыкальную комнату в доме для того, чтобы попытаться поиграть на инструментах своего старшего брата, и его нередко за это наказывали. Когда в семье поняли, что Алам имеет неистребимую страсть к музыке, то всерьез забеспокоились, что он захочет стать профессиональным музыкантом, и решили никоим образом не поощрять этого стремления, поскольку тогда считалось, что занятия музыкой не являются ДОСТОЙНОЙ профессией для молодого человека. Когда Алам захотел оставить дом и посвятить свою жизнь музыке, его брат, пользовавшийся в семье большим влиянием, отказал ему в этом. Семья хотела, чтобы Алам занимался в обычной школе.

Баба рассказывал нам, что к восьми годам он уже был не в состоянии подчиняться строгой дисциплине, принуждавшей его сидеть за книгами. Он ненавидел учение, и его постоянно наказывали за то, что он все больше занимался тем, что любил, - музыкой.

Вскоре он тайно покинул свой дом, добрался до соседней деревни и присоединился к группе странствующих музыкантов, возглавляемой хорошо известным исполнителем на дхоле. (Хотя барабаны, известные под названиями дхол или дхолак, самых разных форм и размеров можно найти во всех частях Индии, дхол, о котором говорится в данном случае, характерен только для Бенгалии. Он представляет собой однокорпусный барабан с двумя обтянутыми кожей поверхностями; с правой стороны звук извлекается ударами ладони, с левой - ударами палочкой.) Баба сказал музыкантам, что он - круглый сирота, и они приняли его в свою группу, преисполнившись состраданием и жалостью к одинокому маленькому парнишке. Он путешествовал с ними по разным местам, и однажды они пришли в Дакку - столицу нынешней Бангладеш.

Находясь среди музыкантов, Баба имел возможность научиться достаточно профессионально играть на многих ударных инструментах - дхоле, табла, пакхавадж, а также на шахнаи и других духовых инструментах - кларнете, корнете и трубе. За все время своих странствий с музыкантами и позже, когда он остановился в Дакке, Баба ни разу не дал знать о себе своим родным. Конечно, они были крайне опечалены, когда поняли, что он оставил их, пытались его разыскать, но в конце концов вынуждены были прекратить свои поиски.

Ранние приключения Баба

Первые сорок лет жизни Баба были полны приключений. Ему удалось пройти через множество необычных и практически невероятных испытаний благодаря своей непроходящей любви к музыке. Баба никогда не мог сказать точно, сколько времени он провел со странствующими музыкантами и как долго пробыл в Дакке, но он всегда утверждал, что прибыл в Калькутту, когда ему исполнилось четырнадцать или пятнадцать лет. Я помню его рассказы о тех лишениях, которые ему пришлось там пережить.

Он обратился к одному из наиболее известных бенгальских певцов того времени - Нуло Гопалу, очень набожному и ортодоксальному индусу. Инстинктивно Баба решил, что будет лучше, если он в беседе со своим будущим учителем также представится последователем индуизма, а потому взял себе соответствующее индуистское имя. Нуло Гопал отметил способности юноши к вокалу и его необыкновенное рвение, но предупредил, что сам он обучался в соответствии с очень древней традицией и согласен давать уроки Баба только в том случае, если тот проявит необходимое терпение и будет следовать той же традиции. Это означало, что Баба должен был в течение полных двенадцати лет заниматься ни чем иным, кроме как практикой в рамках саргам, палта и мурчхана (сольфеджио, гамм и упражнений). Только

после этого Нуло Гопал обещал приступить к изучению традиционных музыкальных композиций. Последнее, по его словам, не должно было занять много времени, поскольку Баба будет уже иметь солидную основу! Баба согласился на эти условия и ревностно посвятил себя занятиям, но, к сожалению, после семи лет или около этого Нуло Гопал скончался. Баба был настолько опечален его смертью, что из чувства глубокого уважения к своему учителю дал клятву никогда не заниматься вокалом на профессиональном уровне. По рассказам Баба, та интенсивная практика, проходившая под руководством гуру в течение семи лет, настолько развила его музыкальные способности, что он мог запомнить и зафиксировать на бумаге любую из услышанных им мелодий. Это качество оказалось очень полезным для него в дальнейшем.

Во время тех семи лет, когда Баба проходил обучение у Нуло Гопала, он также

подрабатывал в Звездном театре (руководимом Гиришем Гхошем - отцом бенгальской драмы) в качестве исполнителя на табла в оркестре и брал уроки игры на скрипке у известного индийского педагога из числа христиан. Баба также принимал участие в многочисленных оркестровых вечерах, которые организовывал видный композитор Хабу Датт - брат великого Свами Вивекананды. Хабу Датт изучал как индийскую, так и европейскую музыку и содержал оркестр, для которого он писал сочинения с применением раги и тала; он использовал все западные инструменты, а также несколько индийских. Этот опыт впоследствии побудил Баба к созданию своего собственного ансамбля - Майхар Бэнд, который пользовался популярностью в течение многих лет.

Порой бывало страшно слушать рассказы Баба о тех лишениях, которые он вытерпел в молодости во время пребывания в Калькутте. Небольшие деньги, получаемые за игру в театре, а также за отдельные сольные выступления, практически все уходили на приобретение подарков для его учителей - в виде фруктов и сладостей - в благодарность за даваемые ему уроки.

В большинстве случаев он питался только один раз в день в некоторых анна чхатра - местах бесплатной раздачи пищи, организуемых для бедняков отдельными богатыми семьями. (До самого последнего времени они существовали во всех больших городах Индии как одна из распространенных форм благотворительности.) Остальное время дня Баба проводил или голодным, или довольствовался пригоршней гороховых стручков и водой ИЗ Ганги. У него не было своего пристанища. Временами он снимал комнатенки в дешевых пансионах, а иногда ночевал на конюшнях в богатых домах.

Когда ему перевалило за двадцать, Баба остановился в городе Муктагача, находившимся тогда в Восточной Бенгалии, ныне Бангладеш. Здесь при дворе раджи Джагат Кишоре он услышал прославленного исполнителя на сароде - устада Ахмад Али и впервые имел возможность полностью оценить эффект, достигнутый сочетанием яркой музыки с блестящим исполнением. Во время обучения под руководством Нуло Гопала Баба считал, что он приблизился к пониманию классической музыки, но после смерти гуру понял, что находится пока еще только на пороге музыкального прозрения. Он решил, что ему необходим другой учитель не меньшего уровня, чем Нуло Гопал, для того, чтобы подняться к новым высотам в своем исполнительском мастерстве и понимании музыки. Тогда тут же, во дворце раджи, он решил, что должен взять этого музыканта в учителя и научиться под его руководством играть на сароде.

Неистребимое желание Баба учиться и рекомендация раджи убедили Ахмада Али взять юношу в ученики. Когда Баба начал учиться у Ахмада Али, он отбросил в сторону свои прошлые дилетантские музыкальные интересы и полностью посвятил себя изучению игры на сароде. Последующие четыре года или около того он провел, живя и путешествуя вместе с гуру. Баба служил ему как мог, в том числе готовил пищу, и одновременно познавал музыку и упражнялся в игре настолько, насколько хватало сил.

Спустя некоторое время Ахмад Али оставил двор раджи и вернулся к себе домой в город Рампур, взяв Баба с собой. К этому времени Баба уже достаточно овладел всеми тонкостями в искусстве и технике игры на сароде и впитал в себя почти все, что знал его устад. Пришло время, когда он почувствовал, что Ахмад Али стал несколько опасаться его умения и достигнутого мастерства, а также того, что Баба может превзойти его как музыкант. Однажды гуру позвал Баба и сказал, что уже достаточно того талим (обучения), которое он ему дал, высоко оценив профессиональный уровень, достигнутый

Баба. Теперь, заявил он, настало время тебе начать свою собственную концертную деятельность и обрести репутацию, соответствующую традициям сиккха, диккха и париккха (трансформированные санскритские понятия - шик-ша, дикша и парикша, которые означают обучение, посвящение и оценивание).
Рампур являлся центром классической музыки Хиндустани, и Баба был приятно обрадован, когда узнал, что в городе почти пятьсот музыкантов собраны при дворе его высочества наваба Рампура. Из них по крайней мере пятьдесят принадлежали к числу выдающихся исполнителей И были известны по всей ИНДИИ. Среди них были певцы дхрупада, дхамара, кхая-ла, таппы и тхумри, исполнители на бике, суршрингаре, рабабе, сурбахаре, ситаре, саранги, шахнаи, табла, пакхавадже, а также других инструментах. Во главе этих музыкантов стоял действительно великий Вазир Кхан, последователь Бинкар гхараны, основанной семьей Тан-сена. Он являлся гуру наваба и, занимая следующее за троном место, пользовался абсолютно уникальным для того времени положением. Уйдя от устада Ахмада Али, Баба пустился в своего рода музыкальный «загул». Он перезнакомился со всеми уставами и у многих из них брал уроки в течение года или около этого. Он был буквально упоен возможностью общения со всеми этими великими музыкантами. После того, как Баба немного успокоился, он решил, что в конце концов должен пойти и попробовать усовершенствовать свои знания у самого великого из известных ему музыкантов - Вазира Кхана, о котором он слышал множество рассказов.

Жест отчаяния

Устад Вазир Кхан, прямой потомок Тансена, был исключительно талантливым исполнителем на бине. Полный надежд, Баба отправился на встречу с ним, но часовые, которые охраняли ворота Вазира Кхана, неодобрительно взглянув на поношенную одежду молодого человека и его скромный внешний вид, отказались пропустить его. В отчаянии юный Аллауддин Кхан решил либо стать учеником великого мастера, либо расстаться с жизнью. Вынашивая эти невеселые намерения, он приобрел две толы опиума на случай, если придется покончить с собой. Но, к счастью, он встретил муллу (мусульманского священника), который отговорил его от столь экстремальных мер и предложил другой план.
Мулла составил письмо на урду от имени молодого претендента, в котором описал, какой путь из Бенгалии он проделал специально для того, чтобы стать учеником устада Вазира Кхана, и что, если это окажется невозможным, то он примет убийственную дозу опиума и покончит с собой. Однако оставалась проблема, как вручить это письмо навабу. Отчаянию Аллауддина не было границ, но тут ему удалось узнать, что вскоре наваб собирается отправиться в театр. Придя заблаговременно и встав на дороге, по которой должен был проехать наваб, Аллауддин, дождавшись его появления, упал перед ним на колени прямо на дороге. Полиция оттащила юного Аллауддина Кхана в сторону, а затем представила его навабу. Тот, услышав его историю, был настолько поражен страстью молодого человека, готового прибегнуть к столь печальным средствам, что пригласил его во дворец, чтобы послушать его игру.
Игра Баба на сароде и скрипке произвела достаточно сильное впечатление. После этого его спросили, на каких еще инструментах он может играть. Наваб был весьма озадачен, когда в ответ Баба с гордостью заявил, что может играть на любом находящемся во дворце инструменте. Тогда

принесли все имеющиеся инструменты, и, к изумлению всех присутствующих, Баба

доказал правоту своих слов - он перебрал один за другим все инструменты, сыграв на каждом из них достаточно искусно. Наваб спросил, обладает ли он еще какими-нибудь талантами, и Баба ответил, что может немедленно записать на бумаге любую проигранную или спетую мелодию. Наваб пришел в восхищение, когда Баба сделал это с завидной легкостью с первой же попытки. Тогда наваб пропел очень трудный гамак тан с замысловатым фиоритурным украшением внутри фразы. К счастью, юный Аллауддин вовремя заметил, что наваба стала несколько раздражать создавшаяся ситуация, при которой неизвестный молодой человек демонстрировал познания, превосходившие его собственные, и умышленно ответил, что такой так будет слишком сложным для записи. Наваб был так доволен этим высказыванием, что, придя в благодушное настроение, немедленно послал за уставом Вазиром Кханом и рекомендовал ему юного Аллауддина как достойного его ученика. Наваб приказал также принести большой серебряный поднос, на котором лежали сладости, различные золотые изделия, отрез материи на платье, кольцо и новые туфли. Все эти вещи были преподнесены Вазиру Кхану якобы от имени его нового ученика, и церемония, закрепляющая связь между Вазиром Кханом, как гуру, и Аллауддином Кханом, как его шишья, состоялась тут же в присутствии наваба.

Как рассказывал Баба, в период между его пребыванием в Калькутте и появлением в Рам-пуре он несколько раз связывался со своими родными и даже навещал их. Его родители, надеясь найти хоть какое-либо средство оставить его при себе, заставили его в один из таких визитов жениться, а позже подыскали ему и вторую жену. (Согласно традиции того времени мусульмане могли иметь четырех жен.) Но к большому разочарованию близких, Баба каждый раз сбегал из дома буквально на следующий день после свадебной церемонии. Фанатическая любовь к музыке не оставляла в его душе места для каких-либо иных чувств, связанных с женитьбой ИЛИ С семьей в принципе.

В течение двух с половиной лет, числясь учеником Вазира Кхана, Баба практически выполнял при своем гуру обязанности слуги и мальчика на побегушках, не получая от него никаких уроков по музыке. Баба, естественно, был этим недоволен и, чтобы не потерять имевшихся у него навыков, посвящал свободное время повторению тех упражнений, которые он выучил, занимаясь у Ахмада Али и других музыкантов, игравших на сароде. Однажды на его имя через Вазира Кхана пришла телеграмма, в которой его просили срочно приехать домой - его вторая жена пыталась покончить с собой и находилась в критическом состоянии. Она была женщиной исключительной красоты, и жители ее деревни жестоко насмехались над ней, говоря, что, несмотря на все ее прелести, она не в состоянии удержать своего мужа дома. Доведенная насмешками до отчаяния, несчастная решила расстаться с жизнью. Вазир Кхан должен был ознакомиться с текстом телеграммы (она была на английском языке) прежде, чем передать ее Баба. Он был потрясен и возмущен одновременно, неожиданно узнав о семейном положении своего ученика, который до этого утверждал, что он абсолютно одинок и у него никого нет. Немедленно он вызвал к себе Баба. После поставленных перед ним прямых вопросов Баба, трепеща за свое будущее, раскрыл своему гуру всю правду. Услышав историю Баба, великий учитель был необыкновенно растроган. Он неожиданно осознал, что перед ним стоял юноша с неслыханным, почти неправдоподобным влечением к музыке; любовь к музыке была столь сильной, что ради нее он готов был отказаться от всех радостей жизни, в том числе и от обожавших его двух молодых и прекрасных жен.

В слезах Вазир Кхан обнял Баба и сказал, что никогда не представлял себе ничего подобного и чувствует себя крайне виноватым за то, что не уделял Баба должного внимания за эти два с половиной года. Затем он посоветовал Баба все-таки навестить своих домашних и, как только дела более или менее уладятся, вернуться в Рампур. Вазир Кхан обещал, что впредь будет относиться к Баба как к своему ближайшему и наилучшему ученику, и сказал, что передаст ему все секреты музыкального искусства, которыми владели члены семьи Тансена. «Я разучу с тобой все песни дхрупада и дхамара, - сказал он, - обучу технике игры и различным бадж (стили исполнения) на бике, рабабе и суршрингаре». Он поставил только одно условие - чтобы Баба никогда сам без него не играл на бике, поскольку это традиционно запрещается обычаями Бинкар гхараны - то есть его семьи, и предупредил, что, если Баба нарушит этот обычай, то никогда не будет иметь наследников и вся его семья вымрет. После этого Вазир Кхан объяснил Баба, что тот, тем не менее, сможет использовать технические приемы игры на бине и связанные с ней различные стили исполнения в игре на сароде. Он также согласился учить его игре на рабабе и суршрингаре - двух инструментах, в то время уже выходивших из моды.

Вазир Кхан действительно сдержал свои обещания. Баба рассказывал нам, что, спустя много лет, когда он уже служил при дворе его высочества махараджи Майхара, однажды пришло известие, что Вазир Кхан умирает. Баба немедленно поспешил в Рампур, чтобы быть вблизи своего гуру. Вазир Кхан благословил его перед смертью, сказав, что имена Баба и его учеников будут жить вечно и нести с собой великие традиции Бинкар гхараны и славу Мияна Тансена.

Удивительный «антипурист»

Не столь уж многие действительно знают о том вкладе, который Баба внес в мир музыки, особенно инструментальной. Это ему, как мне представляется, принадлежит заслуга в расширении репертуара и общих исполнительских возможностей инструменталиста. Он стремился увести нас от традиций узкой специализации, которые преобладали в нашей музыке в первой четверти века. Обычно до этого один музыкант мог исполнять легкую или изящную музыку, другой - играть только романтические сочинения; одни исполнители были известны как выразители духовных начал в музыке, другие прославились своим умением подчеркнуть «изобразительные» ее возможности - богатство различной фиоритуры. Благодаря тому, что устад Аллауддин Кхан в молодые годы имел возможность учиться у многих именитых мастеров, он овладел разнообразными стилями игры и пения, а также познакомился и освоил достаточное количество специфических инструментальных приемов. Он мог играть на духовых, смычковых и щипковых инструментах и даже на ударных. Поэтому совершенно естественно, что он объединял в своей игре на сароде некоторые характерные особенности различных вокальных стилей и отдельные приемы игры, относящиеся к самым различным инструментам. Он был известен как отличный скрипач и, так же как на сароде, он играл на скрипке левой рукой. Только три струнных инструмента он не использовал в своей концертной практике - бин, ситар и сурбахар, хотя техника игры на них была ему отлично известна.

Музыканты, следуя примеру Баба, могут теперь выбрать для себя любой из множества вокальных и инструментальных жанров - алап, дхрупад-дхамар, кхаял, тарана, таппа, тхумри - и синтезировать их, создавая совершенно новые концепции в их интерпретации и исполнении.

С самого же начала Баба столкнулся с суровой критикой, с которой мы, его последователи, зачастую встречаемся и в настоящее время. На заре карьеры его критиковали за то, что он играет не в стиле «чистого сарода» и упрекали за привнесение в игру на сароде посторонних технических приемов. Я сам, когда начинал свои публичные выступления, получал упреки за исполнение не в духе «чистого ситара», и за использование технических приемов игры на сароде, поскольку я учился у представителя этого направления. Я хорошо помню, что даже в конце 1930-х гг. игра на ситаре была замкнута в узких пределах, продиктованных специальной сферой музыки для ситара. Некоторые использовали малый ситар для получения «подлинного» ситарного бадж (здесь бадж означает манеру игры), исполняя только умеренно-медленные маситкхани-гат с несложными танами (фразами), т. е. только композиции в стиле, созданном Масит Кханом. Другие исполняли только средне-быстрые резакхани-гат. Были и такие, которые использовали весьма большой ситар и играли на нем приблизительно так, как играют на сурбахаре (большом, глубоко звучащем инструменте с очень толстыми струнами). Я сам слышал, как весьма известный ситарист Йенаят Кхан играл алап, джор и джхала на сурбахаре, затем откладывал этот инструмент в сторону и брал маленький ситар для того, чтобы исполнить быстрый резакхани-гат. Его отец - Йемдад Кхан - делал абсолютно то же самое. Упреки в «отсутствии чистоты» стиля обычно исходят от музыкантов, играющих на тех же самых инструментах. Они и их поклонники могут наделать поистине много шума, отстаивая свое мнение. Кроме того, достаточно безаппеляционной критике обычно подвергаются те музыканты, которые не принадлежат к сильной и уже утвердившейся гхаране. Исполнитель, являющийся членом определенной гхараны, может (и часто это делает) изменять стиль игры, обогащать и развивать его в результате общения с другими музыкантами, а также интерпретировать их идеи в соответствии с собственными наклонностями. Однако, когда его будут спрашивать об этом, он немедленно прибегнет к ссылкам на свою гхарану. Он может утверждать, что ранее уже были подобные прецеденты, и даже попробует проследить их путь, опираясь на традиции своей гхараны. Что касается меня, то я всегда поражаюсь тому, как можно жестоко критиковать музыканта за то, что, придерживаясь высоких традиций, он в то же время остается творческой личностью, стремясь внести в свою игру новые краски. Великий Тансен, затем Садаранг и даже Аллауддин Кхан в начале их карьеры подвергались подобного рода осуждениям, а позднее их «нововведения» стали частью нашей музыкальной культуры и были утверждены их последователями. В этом заключается одна из прекрасных черт индийской классической музыки, которая со времени Вед никогда не оставалась неизменной, но, постепенно развиваясь, сохраняла все то высоко ценное, что создавалось усилиями великих музыкантов последующих поколений.

В задачу Баба, как преподавателя, входила постановка руки и отработка техники движения пальцев. Однако, независимо от типа инструмента, выбранного студентом, Баба настаивал на том, чтобы ученики, подававшие надежды, в обязательном порядке также учились петь палта, саргамы и другие вокальные композиции, тщательно осваивая звуковую сферу раги, ее характерные тоны и фразы, тонкое движение микротонов (или шрути), для того, чтобы добиться нужного музыкального эффекта и сделать исполнение поистине полным жизни. Причины этого заключаются в том, что нагла музыка в основе своей вокальная и состоит преимущественно из мелодий,

фиоритурных украшений и ритма; любая мелодическая фраза с ритмом или без него, которая может быть спета, может быть также проиграна на инструменте. При этом из-за свойственных каждому инструменту качеств в ее звучание будут привнесены специфические оттенки. В соответствии с нашей традицией даже чистые инструменталисты должны в некоторой степени уметь управлять своим голосом. Это облегчает им в дальнейшем методику преподавания, поскольку обучая учеников, они просто пропевают им гат, тан, тода и даже алап, джор и джхала.

Наряду с умением пропевать мелодии Баба советовал своим ученикам обязательно учиться играть на табла и хорошо знать таладхайа (ритмику). Овладевая фундаментальными осно-

вами, ученик изучает все технические приемы игры на выбранном им инструменте, постигая специфические особенности и вырабатывая свою манеру, усваивая звуковой диапазон и музыкальные возможности инструмента путем проигрывания гамм, палта, саргам и бол, показанных им гуру. Обычно Баба начинал преподавание с показа таких основополагающих раг, как Кальян - для вечернего времени и Бхайрав - для утреннего, давая сначала множество примеров «фиксированной музыки» в форме гат, так, тода, базирующихся на раге. Говоря о «фиксированной музыке» я не имею в виду ее нотную запись, как это принято на Западе, а подразумеваю то, что мы в своей практике называем бандит, то, что буквально означает «ограниченный пределами» и выражает понятие «фиксированный» [т. е. заранее сочиненный, в отличие от импровизированного. - Т.М.]. Существует много вокальных или инструментальных, чаще всего традиционных или сочиняемых самим гуру, композиций, которые ученики разучивают и запоминают, проигрывая их сотни и даже тысячи раз, для того, чтобы добиться воспроизведения правильного звучания, чистого интонирования и четкой фразировки. Таким образом Баба закладывал солидный фундамент для познания элементарных основ раги и тала.

Когда ученик после нескольких лет усиленных занятий овладевает основными техническими приемами игры на инструменте и постигает достаточное количество утренних и вечерних раг (Саранг, Тоди, Бхимпаласи, Бхайрав, Йаманкалъян, Бихаг и другие), а также приобретает определенный навык в сольной игре, ему разрешают проявить свои творческие способности и поощряют к импровизации в ходе занятий. Однако при этом ученик должен быть достаточно внимательным и не войти в противоречие с правилами той ИЛИ ИНОЙ раги. Следовательно, его исполнение должно быть корректным не только в техническом плане, но и в смысле интерпретации раги. Правильное ощущение особенностей раги рождается из соответствующих объяснений гуру и тех зачатков природной музыкальности, которые есть у ученика. В отличие от других музыкантов Баба никогда не скупился передавать достойным

Фотография Баба, подаренная Рави Шанкаром ' специально для русского издания

ученикам все, что знал о великом и святом искусстве, которым он владел. Действительно, когда в процессе преподавания его охватывало вдохновение, это можно было сравнить только с тем, как если бы вдруг открылись сдерживающие поток ворота, и на вас хлынул бы океан прекрасной, божественной музыки. Ученики проводят многие часы, просто слушая игру своего гуру, становясь свидетелями того, как он покрывает остов раги импровизационными пассажами, рожденными настроением момента, в которых отражаются поиски его собственных приемов в сфере импровизации, видны его собственные пути все более глубокого проникновения в ту или иную рагу. Первоначально ученик может импровизировать ТОЛЬКО В пределах небольших

временных отрезков своего исполнения, но по мере того, как растет его мастерство и крепнет уверенность в себе, его импровизации становятся все более и более пространными. В какой-то степени это напоминает процесс обучения плаванию. Упоительно вначале чувствовать, как ваше тело скользит по воде, но вместе с тем вы опасаетесь заплывать далеко, и все время сохраняется некоторый страх потерять над собой контроль. То же самое вы испытываете в процессе овладения рагой. Сначала вы всегда немного побаиваетесь возможности допустить ошибки, взять неверные звуки, выйти за пределы раги или потерять ритм, пока рага будет уводить вас все дальше и дальше. Однако ваша уверенность будет укрепляться с каждым днем, и придет момент, когда вы почувствуете, что полностью контролируете свою игру. Во время выступления по-настоящему творчески одаренного музыканта системы Хиндустани импровизация может составить от пятидесяти до девяноста процентов всего исполнения. Но достичь такой свободы самовыражения можно только после бесчисленных лет основательной учебы, ценой ДИСЦИПЛИНЫ И овладения специально разработанными упражнениями (если, естественно, обучаемый обладает еще и талантом), а также после обстоятельного изучения раг и, в конце концов, если ему еще и посчастливится стать гуру-крипа, то есть любимцем гуру.

Когда я сам начинаю исполнять рагу, то первое, что я делаю, я пытаюсь отрешиться от окружающего мира и углубиться, насколько это возможно, в самого себя. Я прибегаю к этому даже тогда, когда я еще только начинаю очень тщательно настраивать свой ситар и его та-раф (симпатические струны). Когда посредством контроля над собой и внутренней концентрации, я, наконец, ухожу в себя, отрешаясь от окружающей обстановки, я вступаю в мир раги с чувствами почтительного смирения и благоговения. Для меня рага подобна живому существу, и чтобы установить отношение близости и единства между музыкой и музыкантом, не следует спешить. Но когда это единство достигнуто, наступает самый упоительный момент восторга, который можно сравнить разве что с высочайшими вершинами любовного переживания или духовного воспарения. В эти сверхъестественные мгновения, когда я абсолютно уверен в присутствии находящейся во мне самом и вокруг меня некой гигантской силы, чуткие, расположенные ко мне слушатели ощущают те же самые волнения и вибрации души. Это странное смешение всех самых сильных человеческих эмоций - патетических, радостных, спокойных, одухотворенных и эротических, - выплескивающихся одновременно. Это то же самое, что чувствовать Бога. Все эти эмоции могут варьироваться в зависимости от манеры и общего подхода к исполнению, а также природы и основного настроения раги. Мы, индийцы, считаем, что во время концерта нашей классической музыки слушатель играет огромную по своему значению роль. Только взаимный обмен чувствами, только настоящее взаимопонимание между слушателем и исполнителем рождают великую музыку. И в то же время негативные вибрации, которые ИСХОДЯТ ОТ бесчувственных, эгоистически настроенных и не расположенных к вам слушателей, могут ослабить творческие импульсы музыканта. Хотя я далеко не Тансен, тем не менее иногда я ощущал, как с моей музыкой происходят буквально чудеса. Пусть моя игра не вызывала дождя с небес, но зато я видел слезы, блестевшие на глазах моих слушателей. Удивительное свойство нашей музыки состоит в том, что она рождает в слушателях прекрасное чувство сопереживания. Это происходит в тех случаях, когда высоко одухотворенный музыкант играет крайне восприимчивой и симпатизирующей ему аудитории.

Легендарный характер

Помимо широкой популярности, которой пользовался Баба в качестве исполнителя и музыкального новатора, он был хорошо известен в мире музыкантов также и своим необыкновенным характером. Я искренне боялся первой встречи с ним, как с личностью. Но я до сих пор помню, каково было мое удивление, когда я обнаружил, что он мягок, непритязателен и одарен качествами винайа (смирение) в лучших традициях вайшнав. Только тогда, когда он полностью погружался в мир своей музыки, он становился непреклонным диктатором, поскольку совершенно не мог переносить каких-либо искажений или погрешностей в священном искусстве музыки и не проявлял никакой терпимости или жалости к тем, кто это допускал. Вся его жизнь была подчинена строжайшей самодисциплине, и ничуть не меньшего он ждал и от своих учеников. Взгляды Баба, касающиеся обета безбрачия, и особенно употребления алкоголя, были исключительно строги и непреклонны. Он неизменно настаивал на том, чтобы его ученики следовали принципам брахмачаръя для послушников - традиционному образу жизни индуса, допускавшему лишь самые необходимые из материальных благ. Согласно этим принципам, мысли о красивой одежде, вкусной и дорогой пище, сексе или любовных похождениях, а также обо всем том, что в какой-либо мере потворствует физическому наслаждению, должны изгоняться учеником с завидной стойкостью и упорством, а весь он, духовно и физически, обязан подчинить себя служению музыке. Занятия музыкой в представлении Баба - это строгое соблюдение самодисциплины, которая нужна для длительных и различных упражнений в течение всей жизни, и если ученик не был готов ОТНОСИТЬСЯ К музыке соответственно, ему было лучше вообще не браться за это дело.

К сожалению, (когда писалась эта книга) Баба уже не путешествовал и не выступал с сольными концертами, но иногда его можно было видеть играющим на скрипке или дирижирующим известным Майхар-оркестром (ансамблем, состоящим из европейских и индийских инструментов), директором которого он оставался до последних дней. Он также продолжал оставаться ректором музыкального колледжа в Майхаре, который он посещал ежедневно. В 1952 г. Баба был избран членом Сангит Натак Академи (Национальная академия исполнительских искусств), в 1958 г. удостоен почетного титула Падма Бхушан, присуждаемого президентом академии особенно выдающимся людям страны. Вишва Бхарати - университет имени Рабиндраната Тагора - присвоил ему почетное звание доктора. Таким образом, слава и признание пришли к нему на закате его жизни, но он всегда оставался, как об этом сказано в Гите [Бхагавадгита. - Т.М.], невозмутимым и спокойным в своей работе и изучении музыки, никогда не беспокоившимся или переживающим о прошлом. Сам Баба верил, что ему уже давно перевалило за сто лет, и его столетие было отмечено. В действительности же, никто не знал, сколько ему лет, так как никаких документов не сохранилось. Но так ли это важно: сто ему лет или около того? То, что он успел сделать за свою жизнь, другие не смогут сделать и за три столетия. Он уважаем и почитаем всеми, включая таких самых ортодоксальных хинду брахманов, как риши, ратующих за сохранение традиций, их развитие и передачу ученикам навыков владения искусством музыки.

Можно было бы еще много рассказать об уставе Аллауддине Кхане. Он принадлежал к школе, которая, казалось бы, слишком далека от современной индустриальной эпохи, и тем не менее, он смело опередил свое время, вдохнув новую жизнь в индийскую инструментальную музыку. С ним уходит эпоха великих муки и риши с их отрешенным,

исключительно духовным восприятием мира, в котором звуки музыки приравнивались к Нада Брахма - восхождению к божеству.