

УДК 792.5: 780.6 (515)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-3-11>**Хуамэйцо ЦЗАНЬ,***orcid.org/0000-0002-9335-788X*

магістр мистецтвознавства,

аспірант кафедри історії та теорії мистецтв
Білоруської державної академії мистецтв
(Мінськ, Білорусь) *hm211314520@gmail.com***Чэньюань ГУ,***orcid.org/0000-0003-4301-3250*

магістр мистецтвознавства,

аспірант кафедри історії та теорії мистецтв
Білоруської державної академії мистецтв
(Мінськ, Білорусь) *guchengyuan666@gmail.com*

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА В СИСТЕМЕ ЗВУКОЗРИТЕЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ ТРАДИЦИОННОГО ТИБЕТСКОГО ТЕАТРА (АЧЕ ЛХАМО)

В статье рассматривается искусство традиционного тибетского театра аче лхамо, спектакли которого представляют сложноорганизованную структуру. Как правило, сценическое действие аче лхамо основывается на соединении звукового и визуального пластов, благодаря чему образуется гармоничное художественное целое. В системе взаимодействия его отдельных компонентов инструментальная музыка является важнейшим элементом. Она гармонично встраивается в действенную канву происходящего, становится не просто аккомпанементом, а полноценным участником спектакля. Инструментальная музыка в аче лхамо способствует более полному раскрытию внутреннего состояния действующих героев, а также подчеркивает характер выполняемых ими действий. Многообразие тембровых красок инструментального ансамбля аче лхамо, кроме особенностей звукоизвлечения, зависит и от развития сюжета сценического действия. Это способствует возникновению специфических ритмоформул, формирующих уникальную звукозрительную образность традиционных тибетских представлений.

Так как звукозрительная образная система театра аче лхамо представлена многочисленными персонажами, действиями, событиями и так далее, а инструментальная музыка участвует в их создании, цель данной статьи заключается в выявлении ее значения в звукозрительной образности традиционного тибетского театра посредством характеристики особенностей ее основных групп.

Исходя из проведенного исследования, авторы выделяют несколько групп звукозрительной образности традиционного тибетского театра – образы-персонажи, образы-действия, образы-события и другие. Каждая группа обладает характерными особенностями, которые раскрывают индивидуальность характера относящихся к ней образов. Особое место в данной системе занимает инструментальная музыка и исполняемые с ее помощью ритмические паттерны, которые незаменимы в создании художественного образа происходящего. Также прослеживается связь аче лхамо с ритуальными и обрядовыми практиками региона. Взаимосвязь с тибетскими традициями раскрывается не только во введении соответствующих персонажей, но и в отдельных элементах театрального представления (например, танец и другие).

Ключевые слова: Тибет, традиция, театр, аче лхамо, инструментальная музыка, звукозрительная образность.

Хуамейцо ЦЗАНЬ,*orcid.org/0000-0002-9335-788X*

магістр мистецтвознавства,

аспірант кафедри історії та теорії мистецтв
Білоруської державної академії мистецтв
(Мінськ, Білорусь) *hm211314520@gmail.com***Чэньюань ГУ,***orcid.org/0000-0003-4301-3250*

магістр мистецтвознавства,

аспірант кафедри історії та теорії мистецтв
Білоруської державної академії мистецтв
(Мінськ, Білорусь) *guchengyuan666@gmail.com*

ИНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗЫКА В СИСТЕМІ ЗВУКОГЛЯДНОЇ ОБРАЗНОСТІ ТРАДИЦІЙНОГО ТИБЕЦЬКОГО ТЕАТРУ (АЧЕ ЛХАМО)

У статті розглядається мистецтво традиційного театру Тибету аче лхамо, вистави якого являють собою непросту організовану структуру. Зазвичай сценічна дія аче лхамо ґрунтується на поєднанні звукового

та візуального пластів, завдяки чому утворюється гармонійне художнє ціле. У системі взаємодії його окремих компонентів інструментальна музика є важливим елементом. Вона гармонійно вбудовується в дієву канву того, що відбувається, і стає не просто акомпанементом, а повноцінним учасником вистави. Інструментальна музика в аче лхамо сприяє більш повному розкриттю внутрішнього стану героїв, а також підкреслює характер дій, що виконуються. Розмаїття тембрових фарб інструментального ансамблю аче лхамо, окрім особливостей звуковидобування, залежить і від розвитку сюжету сценічної дії. Це сприяє виникненню специфічних ритмоформул, що формують унікальну звукоглядну образність традиційних театральних видовищ Тибету.

Оскільки звукоглядна образна система театру аче лхамо представлена значною кількістю персонажів, діями, подіями тощо, а інструментальна музика бере участь у їх створенні, мета цієї статті полягає у виявленні її значення у звукоглядній образності традиційного театру Тибету за допомогою характеристики особливостей її основних груп.

У результаті проведеного дослідження автори виділяють кілька груп звукоглядної образності традиційного театру Тибету – образи-персонажі, образи-дії, образи-події тощо. Кожна група має характерні особливості, які розкривають індивідуальність характеру образів, що належать до неї. Особливе місце в цій системі належить інструментальній музиці та виконуваним з її допомогою ритмічним патернам, які незамінні у створенні художнього образу того, що відбувається. Так само простежується зв'язок аче лхамо з ритуальними й обрядовими практиками регіону. Взаємозв'язок із традиціями Тибету розкривається не тільки у введенні відповідних персонажів, але і в окремих елементах театрального представлення (як-от танець тощо).

Ключові слова: Тибет, традиція, театр, аче лхамо, інструментальна музика, звукоглядна образність.

Huameicuo ZAN,

orcid.org/0000-0002-9335-788X

Master of Art History,

Postgraduate student at the Department of History and Theory of Arts

Belarusian State Academy of Arts

(Minsk, Belarus) hm211314520@gmail.com

Chengyuan GU,

orcid.org/0000-0003-4301-3250

Master of Art History,

Postgraduate student at the Department of History and Theory of Arts

Belarusian State Academy of Arts

(Minsk, Belarus) guchengyuan666@gmail.com

INSTRUMENTAL MUSIC IN THE SOUND-VISUAL IMAGERY SYSTEM OF THE TRADITIONAL TIBETAN THEATRE (ACHE LHAMO)

The article considers the art of the traditional Tibetan Ache Lhamo Theatre, which performances represent a sophisticated structure. As a rule, the Ache Lhamo stage action is based on the sound and visual layers combination, due to which a harmonious artistic whole is formed. In the system of its individual component interaction, instrumental music is an essential element.

It is harmoniously embedded in the effective outline of what is going on, and it becomes not just an accompaniment, but also a full-value participant of the performance. Instrumental music in Ache Lhamo contributes to a more complete disclosure of the characters' internal state and emphasizes the nature of the actions performed. The variety of timbre colors of the Ache lhamo instrumental ensemble, in addition to the peculiarities of sound production, depends on the development of the stage action plot as well. This contributes to the emergence of specific rhythm formulae that form a unique sound-visual imagery of traditional Tibetan performances.

Since numerous characters, actions, events, etc. represent the Ache lhamo theatre's sound-visual imagery system, and instrumental music participates in their creation, the goal of this article is to identify its significance in the sound-visual imagery of traditional Tibetan Theatre by means of characterizing the features of its main groups. Based on the study, the authors distinguish several groups of sound-visual imagery of the traditional Tibetan Theatre – character images, action images, event images, etc. Each group has characteristic features that reveal the individuality of the characters and the images related to them.

Instrumental music and performed with its help rhythmic patterns, which are indispensable in creating an artistic image of what is going on, play a special role in this system. The connection of Ache Lhamo with the ritual and ceremonial practices of the region is also traced. The interrelationship with Tibetan traditions is revealed not only in the introduction of the corresponding characters, but also in individual elements of theatrical performance (for example, dance, etc.).

Key words: Tibet, tradition, theater, ache lhamo, instrumental music, sound-visual imagery.

Постановка проблеми. Аче лхамо – тибетське театральне представлення, в якому звуковою пласт сливається з візуальним в гармонічне художнє ціле. Происходящее наполнено религиозными и мифологическими смыслами и воздействует на зрителя, вызывая эстетические эмоции. Каждый из этих пластов

представляет собой сложно организованную структуру, состоящую из различных компонентов. К первому – **звуковому** – относятся средства выразительности, которые, на первичном уровне, воспринимаются слухом: слово, интонационные особенности языка, тембровая специфика голоса, звучание оркестра и другие. Второй – **визуальный** –

соединяет в себе элементы театрального искусства, такие как действие, сценография, актерская пластика, мизансцена и другие.

Взаимодействие отдельных компонентов данных пластов между собой строится по принципу преваляирования одного или нескольких из них. Исходя из этого, в каждом представлении ачелхамо можно выделить отдельные исполнительские стили – певческий, разговорный, пластический или танцевальный и другие. Также встречаются их различные комбинации. В качестве объединяющего элемента, который структурирует и организует действие, выступает инструментальная музыка, обеспечивающая целостность происходящего. В отличие от большинства театров стран Востока, в традиционном тибетском театре вплоть до второй половины XX в. не были задействованы мелодические инструменты, а использовался исключительно ансамбль ударных. Следует отметить, что подобный выбор инструментов уже встречался в истории развития театра стран Востока, например, во вьетнамском театре Тео и представлениях китайской драмы хуанмэйси в тот же период музыкальный ансамбль состоял лишь из небольшого количества ударных инструментов и гонгов, и барабанов соответственно.

В состав каждой труппы лхамо входят два инструменталиста (*zar dung*). В традиционном лхамо ансамбль включает в себя барабаны и тарелки. Наиболее часто используется *лагнга* (*lag nga*) – тибетский двусторонний маленький барабан, оснащенный деревянной рукояткой, которая вставляется в отверстие деревянной рамы, и *рольмо* (*rol mo*) – тарелки с тканевыми или кожаными ремешками, прикрепленными к центру (Буцык, 2017: 51). Иногда в традиционных тибетских театральных представлениях могут встречаться другие разновидности барабанов. Например, *нгачем* (*nga chem*) – двусторонний барабан без рукоятки, укрепленный веревками, ремнями или проволокой внутри квадратной конструкции из дерева (Duncan, 1955: 12), или *чонга* (*chos nga*) – двусторонний рамный барабан с рукояткой. Также могут использоваться и тарелки нескольких видов. Чаще всего – это *бубчел* (*sbug 'chal*) – тарелки с большой выпуклостью в центре, схожие по построению и звукоизвлечению с китайскими наобо. В отдельных труппах применяются тарелки *силньен* (*sil snyan*) плоской конической формы с маленьким грибообразным центральным куполом.

Следует отметить, что барабаны и тарелки применяются не только в инструментальном ансамбле ачелхамо, они являются обязательными в сопровождении любой церемонии в тибетской

культуре, так как, кроме особенных тембровых звучаний, они обладают символическим значением. Так, например, барабан воплощает бесконечность жизни и движения, подчиняясь законам внутреннего ритма, в основу которых положено последовательное чередование циклов создания и разрушения. В одной из притч Будда сравнивает вечный закон Вселенной – Дхарму – с ритмом барабана; а достигнув просветления, Будда говорит о «барабанах бессмертия», звучание которого он хочет передать всему миру (Гудимова, 2017: 21). Тарелки также имеют определенную символику. Согласно устным преданиям, подтвержденным письменными отчетами, в паре одна из тарелок является «матерью», а другая – «сыном» (Helffer, 1991: 257).

Однако при очевидной связи в символике с буддистскими и более древними ритуальными практиками ансамбль ачелхамо организуется по принципу устройства перкуссионной группы в китайском традиционном театре. В нем ведущими являются ударные инструменты, а барабанщик выполняет функции «мастера церемоний», который организует, сопровождает и контролирует процесс проведения ритуала, в отличие от тибетско-буддийских обрядов, где это реализует исполнитель на тарелках.

Как уже говорилось выше, инструментальный ансамбль традиционного тибетского театра ачелхамо участвует в соединении звукового и визуального пластов, обеспечивая их взаимосвязь при создании художественного образа. Как правило, музыка гармонично встраивается в действенную канву происходящего и взаимодействует практически со всеми элементами театрального представления, благодаря чему возникает целостный во всех отношениях спектакль. Многообразие тембровых красок, зависящее не только от способов звукоизвлечения на музыкальных инструментах, но и от сюжетных особенностей сценического произведения, а также специфические ритмоформулы способствуют формированию уникальной звукозрительной образности в традиционных тибетских представлениях ачелхамо.

Данный аспект проблемы, а именно роль инструментальной музыки в системе звукозрительной образности традиционного тибетского театра ачелхамо, будет рассмотрен ниже.

Анализ исследований. На особенности звучания ансамбля в различные моменты театрального представления еще в 1930-х гг. внимание обращает миссионер М. Дункан, много лет проживший в Восточном Тибете и наблюдавший реальную картину функционирования сельского тибетского

театра. Он отмечает, что «<...> когда исполнители выходят [на сцену], барабан издает величественный звук, когда они покидают [сцену], они это делают на [фоне звучания] более быстрого ритма» (Duncan, 1932: 107–108). Автор подчеркивает важность инструментального ансамбля в сопровождении сценического действия и создании соответствующего настроения.

В процессе последующей научной разработки данного вопроса выясняется, что каждый персонаж аче лхамо имеет индивидуальный пластический рисунок роли и собственную тембро-ритмическую формулу ударных, сопровождающую его на протяжении действия. По этому поводу китайский исследователь тибетского происхождения Яо Ван говорит следующее: «<...> Когда актеры выходят [на сцену], ударные инструменты аккомпанируют, и актеры танцуют в своем ритме <...>» (Wang, 1985: 88). В тоже время американский ученый Ж. Снайдер поддерживает изыскания предшественников и конкретизирует, что «<...> у каждого персонажа в пьесе есть свои особые «барабаны и тарелки», под которые он исполняет стилизованный танец при выходе [на сцену] или когда он движется по сцене <...>». В качестве примера Ж. Снайдер упоминает комического персонажа из спектакля «Падма Одбар», где действия исполнителя сопровождаются бодрой и веселой музыкой (Snyder, 1979: 48–52). На основе вышеописанного можно сделать вывод, что авторы в своих рассуждениях обращаются к анализу *образов-персонажей* как отдельной категории, входящей в систему звукозрительной образности традиционного тибетского театра аче лхамо.

Кроме разработки вопросов, касающихся образов-персонажей в аче лхамо, исследователи обращаются к характеристике *образов-действий* и *образов-состояний*. Например, М. Дункан отмечает, что тембро-ритмические формулы ударных, характеризующие действующих персонажей, меняются в зависимости от развития сюжета. Например, когда герои находятся в спокойной обстановке, ударные звучат размеренно и даже умиротворяюще; когда им угрожает опасность, лязг тарелок и барабанный бой звучат быстро и свирепо; печальные события и состояния сопровождаются неторопливым траурным постукиванием, с характерным ритмом и приглушенным тембром (Duncan, 1932: 107–108).

В исследовании американского театроведа К. Фоли также содержится описание образов-действий и образов-состояний, их взаимосвязи с инструментальным ансамблем аче лхамо. Автор отмечает, что на протяжении всего театрального

представления действия актеров сопровождаются барабаном и тарелками, звучание которых подчеркивает выразительность отдельных движений и эмоциональное состояние героя. Например, четкий ровный барабанный ритм указывает на спокойное и размеренное действие, а разъяренное лязганье тарелок с характерным звенящим тембром может сигнализировать о появлении глубоко расстроенного или обезумевшего героя (Foley, 1988: 124).

Помимо вышеописанного, в аче лхамо используются и другие звукоизобразительные обозначения определенных действий. Так, в своей работе Ж. Снайдер описывает характер звучания ударных инструментов, сопровождающих различные действия и занятия, происходящие в театральных представлениях. Например, медленное торжественное исполнение предназначено для обозначения придворного шествия; стремительное и громкое – для боевых действий; спокойное и созерцательное – для прогулок, верховой езды или катания на лодке и др. (Snyder, 1979: 52). Данные тембро-ритмические лейтмотивы непродолжительны, в основном они длятся не более 2–3 минут, при этом гармонично сочетаясь и плавно сменяя друг друга на протяжении действия.

Все вышеперечисленные авторы – М. Дункан, Яо Ван, Ж. Снайдер и К. Фоли – в своих работах характеризуют звукозрительные образы в аче лхамо в контексте описания отдельных сцен театрального представления, указывают на исключительное значение в них инструментального ансамбля, состоящего из барабана и тарелок.

Особый интерес в изучении устойчивых тембро-ритмических формул в звуковой партитуре аче лхамо представляет деятельность этномузыковедов Ляньтао Тянь и Бернарда Клейкампа. Ими была проделана работа по сбору и обработке аутентичного звукового материала, результатами которой стали изданные компакт-диски с пояснительными комментариями авторов. Тянь Ляньтао собрал под одной обложкой пять вариантов тембро-ритмических формул в исполнении оперной труппы в Лхасе (Tian, 2013). В числе записей представлены звуковые обозначения появления на сцене образов-персонажей – Короля, героини Джроазанмо, воинов – и образов-действий – бой на лошадях, гребля на переправе и другие. Бернард Клейкамп представил 30 устойчивых тембро-ритмических формул звучания ударных в представлениях аче лхамо тибетской общины в Непале (Kleikamp, 2019).

Безусловно, записи, опубликованные Ляньтао Тянь и Бернардом Клейкампом, не составляют исчерпывающий список звуковых обозначений,

используемых в аче лхамо. Однако данные материалы представляют несомненную ценность как для практического ознакомления с тембро-ритмическими формулами традиционных тибетских театральных представлений, так и для их теоретического изучения.

Цель статьи. Исходя из доступных записей, отметим, что звукозрительная система традиционного тибетского театра аче лхамо включает в себя образы-персонажи, образы-действия, образы-события и другие. Так как все они тесно связаны со звучанием инструментального ансамбля, цель статьи – выявить значение инструментальной музыки, охарактеризовать особенности основных групп звукозрительной системы традиционного тибетского театра аче лхамо.

Изложение основного материала. Музыкальная игра практически на всех ритуальных инструментах предполагает наличие мелодических и ритмических формул, обладающих определенным семантическим значением, которое связано как с прикладными функциями, так и с сакральными. В аче лхамо музыкальная партитура состоит из особых тембро-ритмических формул – паттернов, различной протяженности, характерной особенностью которых является соединение специфических тембровых и ритмических красок ударных инструментов, составляющих основу традиционного инструментального ансамбля – постоянного участника тибетских театральных представлений.

Ритмические паттерны являются важными элементами звукозрительной системы аче лхамо, так как с их помощью в представлениях соединяются звуковой и визуальный пласты. Также они музыкально дифференцируют персонажей, делая их узнаваемыми для зрителя. Исполняются паттерны как отдельно, так и в различных комбинациях, а также с разной скоростью, при этом у некоторых из них темп никогда не меняется. Посредством вариации тембро-ритмических формул церемониймейстер – ведущий театрального представления контролирует ход проведения спектакля, очередность появления на сцене необходимых персонажей, их размещение и пластический рисунок их роли.

Кроме ритмических паттернов, смыслообразующими элементами в звукозрительной системе аче лхамо являются маска – визуальная фиксация внутреннего состояния героя, и танец – пластическое проявление его чувств. В традиционных тибетских театральных представлениях танцевальные элементы имеют определенный характер, например движения мужчин должны быть величественными, устойчивыми и воинствующими, с сосредоточением импульса к действию

в нижней части корпуса. Женские танцы отличаются мягкостью, грациозностью и плавностью (Li, 2016: 100–101). Основу танцевальных движений женщин составляют повседневные бытовые действия, которые в процессе исполнения обозначены специфическими поворотами рук и покачиваниями талии (Awang, 2003: 74).

В звукозрительной системе традиционного тибетского театра группа *образов-персонажей* представляет собой одну из самых многочисленных, в которой сосредоточены обозначения характеров действующих лиц драмы. В их число входят как главные, так и второстепенные персонажи – это люди, животные и мифологические архетипы тибетской культуры.

Наиболее распространенным в данной группе является образ положительного героя, каждое появление которого сопровождается исполнением характерного ритмического паттерна (rgyal po'i don 'khrab – «приближающийся танец короля»). Характерным в звучании является смещение акцента на нечетные метрические доли и постепенное ускорение, приводящее к завершению – трем четким барабанным ударам. Данный ритмический паттерн и соответствующие ему движения, которые исполняет актер на сцене, являются универсальными и часто используются для обозначения появления королей, буддийских лам, оракула, принцев и даже богов. Несмотря на определенную каноничность, он достаточно вариативен: в зависимости от персонажа и действия изменяется его название (например, lha chen don 'khrab – «великое божество приходит в танце»), тембро-ритмическое звучание и темп.

В представлениях аче лхамо женские образы сопровождаются исполнением отдельного ритмического паттерна (mo 'khrab – «девичий танец»). Данная тембро-ритмическая формула отличается спокойным характером и бархатным звучанием, и лишь косвенно раскрывает индивидуальность персонажа. Все потому, что этот ритмический паттерн может обозначать совершенно разные образы, от главной героини, например, королевы, до представительниц мифологических существ – богинь, демонов и других. Так, в спектакле «Падма Одбар» он сопровождает танец дакини – демонических существ женского пола, роли которых традиционно исполняются мужчинами, а в записи Ляньтао Тянь он сопутствует появлению на сцене главной положительной героини Джроазанмо. Примечательно, что в технике игры на барабане в аче лхамо существуют разные тембровые характеристики мужских и женских персонажей. Во время характеристики первых исполнитель ударяет

в центральную часть мембраны барабана (полный звук и четкая атака), для вторых – удары смещаются в область мембраны «вне центра».

В данной группе образов-персонажей наиболее разнообразные и целостные ритмические паттерны характерны для сопровождения мужских персонажей, прежде всего **образов-архетипов**. Благодаря этому возникает более тесная связь слышимого и видимого пластов спектакля. Например, с появлением на сцене Черного мага (ngakpa) – традиционного героя-антагониста, облаченного в объемную черную маску, звучит специфический ритмический паттерн (sngags pa'i don 'khrab – «колдун приходит в танце»), усиливающий таинственность и загадочность героя. А умеренный темп и размеренный метр в начале к концу сменяется быстрым и прерывистым звучанием барабана, иллюстрируя, как Черный маг по окончании своего эпизода убегает со сцены.

Среди отрицательных героев, входящих в группу образов-архетипов, интересным является второстепенный комический персонаж – Злой лама, постоянно совершающий плохие поступки. Обычно на сцене он появляется в белом костюме (напа), с длинными седыми волосами и бородой, читает «плохую мантру», которая вызывает у зрителей смех. Процесс чтения мантры сопровождается ритмическим паттерном (a mchod don 'khrab – «человек, совершающий обряды, приходит в танце»), звучание которого характеризуется шутливым и причудливым настроением, а также особым ритмическим рисунком, отражающим суть действующего персонажа.

Собственным паттерном обладает и грозное божество буддистской иконографии – бог смерти Яма, имеющий специфическую маску (рогатая бычья голова с тремя глазами) и маркируемый синим цветом. Сопровождающий его появление ритмический образец исполняется с помощью ударов двух палочек (одна с мягким окончанием, другая – без). Исполнитель чередует удары по мембране с ударами по раме инструмента создавая сверхъестественное мрачное и жуткое звучание.

Одним из наиболее интересных человеческих образов-архетипов является образ охотника или охотников, так как данные персонажи являются обязательными участниками вступительной части каждого представления. Действие начинается специфическим танцем, который исполняется в традиционных двухмерных масках треугольной формы и сопровождается ритмическим паттерном (rngon pa don 'khrab – «охотники приходят в танце»). Исполнители двигаются под характерный ритм до звучания специфической барабанной

реплики, являющейся сигналом к завершению. Главная задача танца заключается в «очищении сцены» от предыдущих энергий, которыми она так или иначе заполнялась на протяжении представления. Его сакральность напрямую связана с торжественной религиозной мистерией цам, которая символически отображала победу добра над злом, а также с более древними шаманскими практиками (Жигмитова, 2020: 91–96).

С ритуальными и обрядовыми практиками Тибета связано наличие в спектаклях аче лхамо большого числа характерных орноморфных и зооморфных персонажей, обозначенных уникальными пластическим рисунком роли и музыкальной характеристикой. При их появлении на сцене, например, голубя или вороны, – используется общий ритмический паттерн (bu'a don 'khrab – «птица приходит в танце»). Но более индивидуализированным в темброритмическом оформлении является образ яка, связанный с традициями торжественных буддистских мистерий. В отличие от цама, образ яка визуализируется не с помощью маски, а благодаря специальному костюму, внутри которого находятся двое мужчин, что отсылает к традициям тибетской народной культуры. Покрытый черной шерстью и увенчанный рогами костюм в точности повторяет форму тела животного. Непосредственно танец яка, состоящий из энергичных кувырков и прыжков, сопровождается специальным ритмическим паттерном (gyag don 'khrab – «як приходит в танце»), характеризующимся величественным звучанием ансамбля ударных инструментов.

Данная тембро-ритмическая формула с незначительными изменениями темпа или ритма может сопровождать на сцене и других героев, относящихся к группе образов-персонажей, например, обезьяну, свинью, собаку, тигра и других.

Следующей группой звукозрительной системы аче лхамо являются **образы-события** или **образы-действия**. Наиболее типичными и часто используемыми представляются действия как общего характера, реализуемые различными персонажами, так и индивидуализируемые, посредством которых раскрывается уникальность образов. Как правило, в данной категории образов их визуальное обозначение выходит на передний план, подчиняя себе темброритмические формулы. Например, когда на сцене появляется персонаж, зритель по его внешнему виду – костюму и маске, понимает, кто именно перед ним находится, в то время как ритмический паттерн лишь предвосхищает его выход.

Также рассинхронизация звукового и зрительного пластов может применяться в аче лхамо и

как выразительный прием обозначения характерных действий. Примером может служить бег посыльного или других персонажей. Пока актеры довольно неторопливо в танце обходят сцену, барабанный бой (*mgyogs 'khrab* – «танец скорости») звучит очень стремительно и энергично, что создает иллюзию их скоростного перемещения. Примечательно, что для воспроизведения данного ритмического паттерна одновременно используются барабанная палочка и колотушка, когда как основными исполнительскими приемами являются удары только мягкой колотушкой.

Особый интерес в звукозрительной системе аче лхамо представляют *события-архетипы*, сопровождающиеся узнаваемыми ритмическими паттернами, которые распространены за пределами театральных представлений и связаны с традиционной ритуальной фоновой Тибета. Так, практически в каждом спектакле аче лхамо исполняется танец Таши Шолпа (танец удачи), который, по преданию, явился во сне Великому Пятому Далай-ламе и исполнялся во время церемонии его возведения на престол. В спектакле под звучание специального паттерна (*bkra shis zhol pa rnga tshig* – «образец жителя удачи»), музыка которого имеет умеренно энергичный характер и ровный метр, артист в маске с белой бородой изображает святого Тхантонга Гьялпо, по общепринятому мнению, прожившего 140 лет, что символизирует долгую жизнь и здоровье.

Данный ритмический паттерн также ассоциируется с особыми случаями – грандиозными официальными собраниями, строительством или открытием монастыря и другими. При этом любое действие, отсылающее к ритуалу или священной церемонии, обозначается на сцене распространенной темброритмической молитвенной формулой (*lha bsangs gi rnga brda'* – «барабанный реплика для подношения благовоний»). Еще одним примером события-архетипа является исполнение на сцене аче лхамо тибетско-буддистского танца цам. Данный прием используется исключительно в спектакле «Нансэ», где религия становится фоном для развития событий психологической бытовой драмы (Владимирцов, 1923: 105–106). Ритмический паттерн «танец цам» (*'chams don 'khrab*) является единственным в записях Б. Клейкампа, который исполняется только на тарелках.

Образы, обозначающие на сцене различные предметы и природные явления, не столь развиты в аче лхамо, как образы-персонажи или образы-действия. В качестве примеров наиболее узнаваемой звуковой характеристики можно назвать образ буддистского монастыря, сопровождающийся

особым ритмическим паттерном (*dgon pa gyi rnga brda'* – «удар в монастырский барабан»), который обычно соединяется со звучанием паттернов ламы и молитвы, отсылает к музыкальной культуре буддистских храмов; и образ воды, которому также соответствует звук особого паттерна (*chu len rnga brda'* – «принятие водного барабана»). Зачастую его исполнение сочетается с «девичьим танцем».

Во время представления ритмические паттерны ударных, как правило, не исполняются отдельно, а являются частью сценического действия. Это распространяется на тембро-ритмические формулы, сопровождающие промежуточные по семантическому значению эпизоды, такие как перерыв между действиями. Например, в это время могут звучать паттерны *rnga stong* – «пустой барабан» или *rgyal po'i don 'khrab* – «наступающий танец короля», не являющиеся смыслообразующими, но узнаваемые для зрителей.

Выводы:

1. Таким образом, звукозрительная система традиционного тибетского театра аче лхамо представляет собой многообразие образов, которые можно разделить на несколько групп – образы-персонажи, образы-действия, образы-события и другие. Каждая группа обладает характерными особенностями, раскрывающими индивидуальность относящихся к ней образов. Соединение звукового и зрительного пластов, а также сосуществование отдельных компонентов звукозрительной системы аче лхамо, таких как маска, костюм, танец, звуковое сопровождение, способствуют созданию уникального театрального искусства Тибета. Особое место в данной системе занимает инструментальная музыка и исполняемые с ее помощью ритмические паттерны, обеспечивающие взаимодействие и соединение всех элементов театральных представлений. Кроме этого, тембро-ритмические формулы незаменимы в создании художественного образа как отдельных персонажей или действий, так и спектакля в целом.

2. Так как аче лхамо является формой традиционного тибетского театра, очевидна его связь с религиозными обычаями, ритуальными и обрядовыми практиками региона. Именно этим обусловлено наличие в спектаклях аче лхамо большого количества персонажей, заимствованных в мифологических источниках, например богов или демонов, птиц или животных. Взаимосвязь с тибетскими традициями раскрывается не только во введении соответствующих персонажей, но и в отдельных элементах театрального представления. Так, например, сакральный танец охотников в аче лхамо является переосмыслением торже-

ственной тибетской мистерии цам. Кроме этого, барабаны и тарелки, сопровождающие традиционные тибетские представления, являются также обязательными инструментами, участвующими в

различных церемониях региона. Обладая особенным тембровым звучанием, они наделены символическим значением, корни которого уходят в буддизм и добуддистские верования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Буцык П. Традиционные тибетские музыкальные инструменты : классификация. *Opera musicologica*. 2017. № 4 (34). С. 44–71.
2. Владимирцов Б. Тибетские театрализованные представления. *Восток* : журнал литературы, науки и искусства. 1923. Кн. 3. С. 97–107.
3. Гудимова С. Музыка в контексте культуры : сборник статей. Москва : ИНИОН РАН, 2017. 446 с.
4. Жигмитова А. Мистерия Цам в современной Бурятии: этноатеатроведческие аспекты : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09. Санкт-Петербург : Российский институт истории искусств, 2020. 167 с.
5. Duncan Marion H. Harvest Festival Dramas of Tibet. Hong Kong : Orient Publishing Co., 1955. 275 p.
6. Duncan Marion H. The Tibetan Drama. *The China Journal*. 1932. Vol. XVII. № 2. P. 105–111.
7. Foley K. Tibetan Opera Music and Dance from Lhasa : An Interview with Dacidan Duoji and Xiaozhaxi Ciren. *TDR*. 1988. Vol. 32. № 3. P. 131–140.
8. Helffer M. Rol-mo. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* / S. Sadie (ed.). 3 volume set. London, 1991 (1984). P. 256.
9. Kleikamp Bernard. Liner notes to Percussion patterns in Lhamo: the drum patterns of the Nepal Tibetan Lhamo Association. *Pan Records*. Leiden, 2019. № 2123.
10. Snyder J. Preliminary Study of the Lha mo. *Asian Music : Tibet Issue*. 1979. Vol. 10. № 2. P. 23–62.
11. Tian Liantao. Liner notes to AcheLhamo : Celestial female : Parts from Tibetan Opera. *Pan Records*. Leiden, 2013. № 2046.
12. Wang Yao. Tibetan Operatic Themes : in Soundings in Tibetan Civilization. Proceedings of the 1982 Seminar of IATS. Delhi, 1985 (reprint Kathmandu, 2009). P. 86–96.
13. 阿旺松热. 初论藏戏舞蹈艺术的起源与审美特征[J]. *西藏艺术研究*. 2003年第4期 73–78页.
14. 李丽宏, 桑嘎卓玛. 浅谈藏戏中的舞蹈艺术及其表现形式. *中国戏曲学院学报*. 2016年5月. 第37卷第2期. 98–105页.

REFERENCES

1. Butsyk, P. (2017). *Traditsionnye tibetskie muzykalnye instrumenty: klassifikatsiia* [Tibetan Traditional Musical Instruments: Classification]. *Opera musicologica*. № 4 (34). S. 44–71 [in Russian].
2. Vladimirtsov, B. (1923). *Tibetskie teatralizovannye predstavleniia* [Tibetan Dramatized Performances]. *Vostok : Zhurnal literatury, nauki i iskusstva*. Kn. 3. S. 97–107 [in Russian].
3. Gudimova, S. (2017). *Muzyka v kontekste kultury* [Music in the Context of the Culture]: *sbornik statei*. Moscow : INION RAN. 446 s. [in Russian].
4. Zhigmitova, A. (2020). *Misteriia Tsam v sovremennoi Buriatii : etnoteatrovedcheskie aspekty* [Mystery of Tsam in the Modern Buryatia : Ethnographic Theater Studies] : *dissertatsiia kandidata iskusstvovedeniia : spets. 17.00.09*. St. Petersburg : Russian Institute of Art History. 167 s. [in Russian].
5. Duncan, Marion H. (1955). *Harvest Festival Dramas of Tibet*. Hong Kong : Orient Publishing Co. 275 p. [in China].
6. Duncan, Marion H. (1932). *The Tibetan Drama*. *The China Journal*. Vol. XVII, № 2. Pp. 105–111 [in China].
7. Foley, K. (1988). *Tibetan Opera Music and Dance from Lhasa : An Interview with Dacidan Duoji and Xiaozhaxi Ciren*. *TDR*. Vol. 32, № 3. Pp. 131–140 [in China].
8. Helffer, M. (1991 (1984)) *Rol-mo* : in Sadie S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (3 volume set). London. P. 256 [in Great Britain].
9. Kleikamp, B. (2019) *Liner notes to Percussion patterns in Lhamo : the drum patterns of the Nepal Tibetan Lhamo Association*. *Pan Records*. № 2123. Leiden [in Netherlands].
10. Snyder, J. (1979). *Preliminary Study of the Lha mo*. *Asian Music : Tibet Issue*. Vol. 10, № 2. Pp. 23–62 [in China].
11. Liantao, T. (2013). *Liner notes to AcheLhamo : Celestial female : Parts from Tibetan Opera*. *Pan Records*. № 2046. Leiden [in Netherlands].
12. Wang, Y. (1985). *Tibetan Operatic Themes* : in *Soundings in Tibetan Civilization*. Proceedings of the 1982 Seminar of IATS. Delhi [reprint Kathmandu, 2009]. Pp. 86–96 [in India].
13. Awang Songre (2003). *Chū lùn zàngxì wǔdǎo yìshù de qǐyuán yǔ shěnměi tèzhēng* [The Origin and Aesthetic Features of Tibetan Opera Dance Art]. *Tibetan Art Research*. № 3. Pp. 73–78 [in Chinese].
14. Li Lihóng (2016). *Sāng Gāzhuómǎ. Qiǎn tán zàngxì zhōng de wǔdǎo yìshù jí qí biǎoxiàn xíngshì* [The Dance Art and its Expression in Tibetan Opera]. *Journal of National Academy of Chinese Theatre Arts*. Vol. 37. № 2. P. 98–105 [in Chinese].