

Научное наследие Ирины Евгеньевны Фадеевой и Владимира Александровича Сулимова одновременно концептуально и конкретно. Занимаясь не частными описательными штудиями, а культурологией как подлинной теорией культуры, они предлагали рассматривать историю культуры в совокупности процессов семантизации и текстопорождения. При кажущейся сложности, этот тезис с успехом сегодня развивается в частных исследованиях культурологов, пытающихся за конкретными артефактами увидеть иной смысл, выявить их символические ресурсы, прочесть эстетический код культуры. Сложные системные концепты обретают подлинную жизнь тогда, когда они становятся очевидной тканью многообразных локальных исследований, и в таких произведениях продолжает жить часть выдающихся сыктывкарских культурологов, сумевших внести вклад в культурологию как актуальную науку на рубеже XX—XXI веков.

Научная статья / Original article

УДК 792.8

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2022-1-59>

Еще одна «Баядерка»: образы индийской храмовой танцовщицы в советской театральной культуре

Сапанжа Ольга Сергеевна

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия, sapanzha@mail.ru

Аннотация. *В статье рассматриваются некоторые постановки музыкальных и драматических театров в советский период, главной героиней которых является баядерка — храмовая танцовщица. Образ баядерки, пришедший из Индии и появившийся в театральной культуре в XVII в. и получивший европейское название, на советской сцене приобрел специфический характер, а само обращение к этим образам было связано с интересом к культуре Индии в контексте решения политических задач. В 1920-е гг. основные произведения были представлены на сценах музыкальных театров — балет «Баядерка» Л. Минкуса и оперетта «Баядерка» И. Кальмана, но особенно ярко интерес к индийской культуре и ее репрезентации на театральной сцене проявляется после 1950 г. — установления дипломатических отношений между СССР и Индией. Основой для создания новых театральных произведений становится не фантазийная экзотическая стра-*

на, а Индия, основанная на интерпретации литературных текстов. Образ баядерки занимает центральное место в драматическом спектакле «Белый лотос» по мотивам пьесы «Глиняная повозка» древнеиндийского драматурга Шудраки. Кроме того, разрабатываются либретто новых балетов на темы Индии, в которых присутствует образ танцовщицы. На основе анализа либретто нереализованных балетов Кировского театра («Чудо Индии», «Дочь Индии», «Танцовщица из Калькутты») делается вывод о роли и значении балета как элемента культурной политики и дипломатии, реагирующего на актуальные политические задачи. В статье впервые представлено либретто нереализованного балета «Индийская легенда» (1964) — еще одного опыта осмысления образа баядерки средствами театра. Четыре варианта образа баядерки — классического балета XIX века, продолжающего театральную жизнь в XX веке, оперетты 1920-х гг., драматического спектакля 1950-х гг. и нереализованного балетного спектакля 1960-х гг. — позволяют сделать вывод о достаточно интенсивном обращении театрального искусства к образу храмовой танцовщицы как источника экзотического сюжета и любовной линии, осложненной кастовыми различиями. При этом в рамках причудливых сюжетов авторам спектаклей удавалось решать актуальные задачи советской культурной политики.

Ключевые слова: баядерка, баядера, театральная культура, советский балет, советская оперетта, советский драматический театр, Индия

Для цитирования: Сапанжа О. С. Еще одна «Баядерка»: образы индийской храмовой танцовщицы в советской театральной культуре // Человек. Культура. Образование. 2022. № 1. С. 59—78. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2022-1-59>

Another “La Bayadère»: Images of an Indian Temple Dancer in Soviet Theatrical Culture

Olga S. Sapanzha

Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia
sapanzha@mail.ru

Abstract. Some productions of musical and drama theaters in the Soviet period, the main character of which is the bayadère, are the focus of this paper. The image of the bayadère, which came from India and appeared in theatrical culture in the 17th century, acquired a specific character on the Soviet stage, and the very appeal to these images was associated with an interest in the culture of India. In the 1920s, the main works were presented on the stages of musical theaters — the ballet “La Bayadère” by L. Minkus and the operetta “La Bayadere” by I. Kalman, but the interest in Indian culture and its representation on the theater stage is especially vivid after 1950 — the establishment of diplomatic relations between the

USSR and India. The basis for the creation of new theatrical works is not fantasy exotic India, but India based on the interpretation of literary texts. The image of the bayadère occupies a central place in the dramatic play "The White Lotus" based on the play "The Clay Cart" by the ancient Indian playwright Shudraka. In addition, the libretto of new ballets on the themes of India, in which the image of a dancer is present, is being developed. Based on the analysis of the libretto of the unrealized ballets of the Kirov Theater ("Miracle of India", "Daughter of India", "Dancer from Calcutta"), a conclusion is made about the role and significance of ballet as an element of cultural policy and diplomacy that responds to current political tasks. The article presents for the first time the libretto of the unrealized ballet "Indian Legend" (1964) — another attempt to comprehend the image of a bayadère by means of the theater. Four variants of the image of a bayadère — a classical ballet of the 19th century, continuing the theatrical life in the 20th century, an operetta of the 1920s, a dramatic performance of the 1950s. and an unrealized ballet performance of the 1960s. allow us to conclude that theatrical art has rather intensively turned to the image of a temple dancer as a source of an exotic plot and a love line complicated by caste differences. At the same time, within the framework of bizarre plots, the authors of the performances managed to solve the urgent problems of Soviet cultural policy.

Keywords: bayadère, theatrical culture, Soviet ballet, Soviet operetta, Soviet drama theater, India

For citation: Sapanzha O. S. Another "La Bayadère»: Images of an Indian Temple Dancer in Soviet Theatrical Culture. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education*. 2022; 1:59—78 (In Russ.). <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2022-1-59>

Введение. Образы Индии — сказочной и загадочной, традиционно занимали в театральной культуре значительное место. Фигура баядерки — храмовой танцовщицы, была особенно привлекательной для театрального искусства, она позволяла представить на сцене экзотическую культуру, наполнить произведение восточным колоритом, включить естественным образом в театральное действие танец. Само понятие «баядерка», или «баядера», этимология которого с XVI в. связана с португальским словом *bailadera*, т. е. танцовщица, стало европейским наименованием девадаси (или дэвадаси — с санскрита *deva* — бог и *dâsî* — рабыня) — девушек, получающих специальное воспитание, живущих в Индии при храмах и посвящавших себя служению божеству. Понятно, что в европейском искусстве образ обрел свои черты, весьма далекие от подлинной Индии. Не удивительно, что, когда в 1838 г. пять настоящих де-

вадаси из храма Вишну региона Пондишери на юге Индии приехали во Францию на гастроли по Европе, парижская публика не поверила, что они подлинные танцовщицы из Индии — настолько они отличались от сложившегося канона [1, с. 27].

В современном искусствознании и филологии достаточно полно изучены хореографические решения реализованных постановок, в которых главным действующим лицом является храмовая танцовщица («Баядерка»), образная система драматических спектаклей («Белый лотос»), однако анализ осуществленных и неосуществленных постановок как элемента культурной политики не представлен, что определяет актуальность культурологического анализа выбранного сюжета.

«Баядерки» в XVIII—XIX вв.: сложение канона. На европейской сцене образ «индианки», как считается, впервые появился в постановке балета «Триумф любви» Ж.-Б. Люлли, представленного в 1681 г. при дворе Людовика XIV. Путь же баядерки как персонажа романтических музыкальных произведений, по мнению исследователей, начинается в 1798 г., когда в ежегоднике «Альманах муз» была опубликована баллада И. В. Гете «Бог и баядерка. Индийская легенда», ставшая основой музыки К. Ф. Цельтера. В 1810 г. в Театре искусств состоялась премьера оперы-балета «Баядерка» Ш. С. Кетеля, в 1830 г. — также оперы-балета «Бог и баядерка, или Влюбленная куртизанка» Д. Обера, в котором партию баядерки Золои исполнила Мария Тальони, ставшая на долгие годы эталоном исполнения индийского танца [1, с. 26]. Именно после ее исполнения европейская публика отказывалась признать в подлинных девадаси индийских храмовых танцовщиц.

В 1877 г. началась история «Баядерки», имевшей самую долгую и блестящую сценическую судьбу — в Санкт-Петербурге в Большом (Каменном) театре состоялась премьера знаменитого балета Мариуса Петипа, поставленного для бенефиса балерины Екатерины Вазем. В 1900 г. спектакль был возобновлен в новых декорациях на сцене Мариинского театра, в 1917 г. в московском Большом театре была представлена редакция Александра Горского.

Истории «Баядерки» М. Петипа и ее судьбе на сценах императорских театров современное искусствоведение уделяет довольно много внимания (Б. А. Илларионов, Н. Н. Зозулина, Т. Леуччи), как и последующей судьбе балета в XX в., утратившего четвертый акт со

сценой возмездия. Именно эта «Баядерка» по праву считается самым ярким произведением европейской культуры, представляющим образ храмовой танцовщицы, однако не единственным — XX столетие предложило и иные варианты «Баядерок» в театральной культуре.

«Баядерки» на сцене советских театров. Отметим в скобках, что образ баядерки привлекал не только режиссеров музыкального театра. Едва появившись, искусство кинематографа тоже представило свое видение образа восточной танцовщицы. В 1913 г. выходит фильм (кинемо-роман) «Глаза баядерки» по роману А. Клермана «Потерянное ожерелье» режиссера Георга Якоби (общество «Биоскоп» и товарищество «Танагра», фильм снимался в Берлине с участием русских актеров). Действие происходит в Европе, но на костюмированном балу прелестная и жестокосердная госпожа Лу Адамович появляется в костюме баядерки и сражает молодого художника Ганса Дорна, который затем создает ее портрет в этом образе [2, с. 44—45]. Здесь, как видим, Индия и образ храмовой танцовщицы присутствуют совсем опосредованно, становясь лишь частью карнавала.

В 1921 г. началась история «Баядеры» в мировом музыкальном театре легкого жанра — премьера оперетты Имре Кальмана с таким названием состоялась в венском Карл-театре (авторы либретто — Ю. Браммер и А. Грюнвальд). Вскоре началось триумфальное шествие оперетты по сценическим площадкам, в том числе Советского Союза. В советский период, казалось, образ чарующей танцовщицы не мог стать актуальным для театрального искусства, однако НЭП легко воспринял новую «Баядерку» в жанре оперетты. Прямые ноты Востока и веселый Париж, любовь индийского принца и актрисы-танцовщицы вполне соответствовали духу новой экономической политики, а визуальная эстетика — изысканному ар-деко. В 1920-е гг. оперетта шла на московской сцене под более привычным публике названием «Баядерка». Вариант либретто на русском языке написали Р. И. Тихомиров и С. Б. Фогельсон. Мелодии оперетты были столь популярны, что ноты и тексты продавались отдельными изданиями. Клавир был издан в Ленинграде в 1926 году, однако ранее арии оперетты выпускались отдельными брошюрами. Таково, например, издание для пения и фортепиано с русским текстом в переводе Павла Германа, изданное в 1924 г. в Кие-

ве [3]. Образ баядерки на обложке напоминает скульптурные работы Д. Чипаруса, в нем декларативно представлены принципы европейской моды 1920-х гг., воплощавшей представление о восточной культуре и новой рафинированной эстетике. Сюжетно новая «Баядерка» также представляла собой интересный вариант перемещения индийской темы в европейское культурное пространство: восточный принц Раджами покорен примадонной Парижского варьете Одеттой Даримонд. Такая сюжетная линия позволяла соединить интерес к восточной экзотике и парижский шик, характерный для ар-деко.

Между тем в советском балетном театре 1920—1930-х гг. продолжалась и история классической «Баядерки» Л. Минкуса. В 1920-е гг. с перерывами (иногда на год — например, в 1923 г.) «Баядерка» шла на сцене петроградского-ленинградского театра — то в трехактном, то в четырехактном исполнении. В 1929 г. состоялось последнее представление, которое должно было завершить сценическую жизнь балета. В 1930 г. на заседании художественно-политического совета балетной труппы прозвучало предложение снять с репертуара «Баядерку» как балет, не имеющий художественной ценности, пропагандирующий эстетство и воспитывающий мещанские чувства. Тем не менее, в декабре 1932 г. и в январе 1933 г. состоялись два представления балета, связанные с гастролями Марины Семеновой — тогда уже балерины Большого театра СССР [4, с. 28]. Затем «Баядерка» была забыта почти на десять лет.

Новая история «Баядерки», поставленной Вахтангом Чебукиани на основе хореографического текста Мариуса Петипа, сохраненного Владимиром Пономаревым, началась в 1941 г. — тогда на сцене ленинградского Кировского театра была представлена версия балета, окончательно утвердившая трехактную постановку и сюжетный порядок без финальной сцены возмездия [5, с. 22]. Балет снова стал одним из важнейших в репертуаре ленинградского театра, хотя до начала 1990-х гг. ни разу не представлялся в полном виде на зарубежных гастролях [6, с. 29—30]¹.

Новый этап театрального освоения образов индийской культуры начинается в послевоенный период. Причины этого интере-

¹ О причинах (от идейной незрелости либретто до невозможности вывезти декорации 1900 года, имеющих статус музейных ценностей) размышляет Б. А. Илларионов [6].

са были связаны с изменившимся местом Индии в пространстве советской культуры [7]. В 1947 г. Советский Союз и получившая независимость Индия устанавливают дипломатические отношения. Когда в 1960-е гг. Индия становится самым крупным некоммунистическим торговым партнером СССР [8, с. 621], представление об индийской культуре вполне сложилось практически у каждого советского гражданина благодаря публикациям в журналах («Огонек», «Советский Союз», позднее — специализированный журнал «Индия»), кино и телевидению (фильм «Бродяга» в советском прокате стал третьим зарубежным фильмом по количеству посещений), товарам массового производства (чай, аксессуары), произведениям декоративного промышленного искусства (тиражный фарфор с образами руководителей Индии — Джавахарлала Неру и Индиры Ганди и простых индийцев — танцующих или занимающихся повседневными делами) [7, с. 24—26]. Не удивительно, что в области театрального искусства — менее массового, чем экранные искусства, но тем не менее занимающего важное место в пантеоне советских искусств, тоже должны были появиться актуальные произведения на сюжеты индийской истории и культуры. В этих произведениях нашел отражение и уже известный благодаря балету и оперетте образ баядерки — храмовой танцовщицы.

В 1948 г. происходит возвращение на сцену Кировского театра балета «Баядерка» с новыми танцами — дуэтом Никии и раба и вариацией Золотого божка. В 1979 г. Центральное телевидение СССР осуществило съемку балета с Габриэлой Комлевой, Татьяной Тереховой и Реджепом Абдыевым в главных партиях, включив этот старинный, классический балет ленинградского «хореографического Эрмитажа»¹ в пространство массовой телевизионной (а сегодня — и сетевой) культуры.

Опыт сценического воплощения образа храмовой танцовщицы на советской театральной драматической сцене был связан с обращением к индийскому первоисточнику — одному из самых значительных произведений древнеиндийской драматургии — пьесе «Глиняная повозка» («Мриччхакатика»). Автором пьесы считают Шудраки, который жил в период от IV до начала VIII века н. э. Если

¹ Выражение Олега Виноградова, с 1977 г. художественного руководителя балетной труппы и главного балетмейстера Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова.

в случае с балетом и опереттой сюжет был фантазийный, представляющий в первом случае сказочную Индию чудес, а во втором — понятный и манящий Париж, в котором разворачивается любовная драма, то постановка пьесы «Белый лотос» продемонстрировала интерес к подлинной древней истории. Отметим, что актуализированная древность в послевоенный период в целом стала важным маркером имперского Советского Союза. Можно предположить, что и древняя история стран-партнеров (а именно таким крупным партнером была Индия, политический и культурный статусы которой рассматривались в контексте концепции сотрудничества с «неприсоединившимися странами», не входящими в военные блоки) приобретала особенно важное и серьезное значение.

Итак, обращение к древнему сюжету в этой связи вполне показательно. Премьера спектакля «Белый лотос»¹ состоялась 21 октября 1956 г. в московском драматическом театре им. А. С. Пушкина. В основе сюжетного действия пьесы — благородная, чистая любовь разорившегося брамина Чарудатты к баядере Васантасене, грубая животная страсть и гнусные интриги сластолюбивого царского шурина Санстанани, победоносное восстание низов против ненавистного народу царя, возглавленное мужественным пастухом Арьякой. Критики отмечали, что, «несмотря на значительное обновление, пьеса сохранила колорит седой старины и прелесть наивной, но благородной поэтики древнего эпоса»². Успех спектакля продемонстрировал, что обращение к «седой старине» вполне продуктивно и классический сюжет может быть использован в иных театральных постановках, особенно если он содержит сцены восставшего народа.

Попытки переложить драматический спектакль и пьесу на старинный индийский сюжет на язык балета были предприняты и в Кировском театре. Хотя «Баядерка», как уже отмечалось, имела для

¹ Пьеса «Белый лотос» написана В. В. Винниковым и Ю. А. Осносом по мотивам древнеиндийского драматического эпоса Шудрака «Глиняная повозочка». Спектакль был поставлен в театре им. А. С. Пушкина заслуженным деятелем искусств И. М. Тумановым и режиссером М. Л. Лейн, художник спектакля — Е. К. Коваленко.

² URL: <https://teatrpushkin.ru/spektakli/detail/belyy-lotos/> Первые рецензии на спектакль были подготовлены Ю. И. Волчком — театральным критиком, публицистом, лектором.

Ленинграда особое значение, тем не менее, в 1950—1960-х гг. руководство театра рассматривало варианты постановки нового балета на «индийский сюжет». Более того — спектакль должен был соответствовать актуальному политическому контексту, отражать вектор политической дипломатии и стать частью дипломатии культурной. Начиная с середины 1950-х гг. советский балет был включен как в процессы формирования внутренней культурной политики, являлся частью программы по формированию советского культурного человека, так и рассматривался как дипломатический инструмент — средство укрепления мира и дружбы. Поскольку Индия была важным партнером Советского Союза, то постановка балета, который, с одной стороны, обеспечивал еще один канал распространения знаний и представлений об Индии внутри страны, а с другой — мог стать спектаклем для визитов дипломатических миссий в театр и гастролей за рубеж, была стратегической задачей и факт активной разработки новых тем и сюжетов для постановок на сцене ведущего ленинградского театра можно признать закономерным шагом на пути поиска механизмов представления Индии, ее истории и культуры в публичном пространстве.

Классическая «Баядерка» императорского театра не могла в полной мере решить актуальные политические задачи, а им была подчинена репертуарная политика театров. Более того — даже если культура той или иной страны в обобщенном виде была представлена на балетной сцене, это не мешало создавать советским композиторам балеты, обращенные к литературным произведениям. Например, в императорском балете Испания была представлена балетом Л. Минкуса «Дон Кихот», который занял важное место и в репертуаре советских театров, что не помешало Александру Крейну обратиться к пьесе «Овечий источник» испанского драматурга Лопе де Веги и создать в 1939 г. балет «Лауренсия». Выбор именно сюжета испанской литературы был неслучаен и объяснялся совсем не отсутствием испанских сюжетов на балетной сцене. Причина заключалась в политических событиях. Балет был заказан композитору Большим театром в 1936 г. — в год начала Гражданской войны в Испании, а премьера балета состоялась в Кировском театре в 1939 г. — в год ее окончания. Вахтанг Чабукиани, поставивший этот балет, отмечал, что его, в первую очередь, увлекает мысль о работе над спектаклем о новой Испании, о борьбе испанского наро-

да за свою свободу и независимость. Испанский колорит становился фоном, а сутью — борьба испанского народа. Как видим, обращение к сюжету начала XVII в. не было помехой для создания актуального с политической точки зрения спектакля. Активная вовлеченность в события Гражданской войны в Испании в советском обществе требовала создания новых произведений в различных видах искусства — литературе, изобразительном искусстве, искусствах сценических.

Похожая ситуация складывается в 1950-х гг. в связи с установлением дипломатических отношений с Индией и началом кампании по формированию позитивного облика этой страны. В советских театрах практика создания альтернативных вариантов новых постановок была достаточно распространенной — она позволяла выбирать из широкого веера предложений. Первая попытка создания нового актуального балета об Индии относится к 1950 г. и связана с созданием Э. Аленник либретто «Чудо Индии» [9]. В этот период Индия уже формально обрела независимость, но пока не обрела статус безусловно дружественной страны. Неопределенность отношений между странами вполне отражена в содержании спектакля, в котором центральным событием является забастовка на предприятии, которым фактически, несмотря на уход, продолжают владеть англичане. Общие лексические формулы («ограбленный, лишенный крова, доведенный до предела нищеты, но пронесший сквозь века унижения и гнета волю к свободе, народ Индии, скорбный и гневный, встает под красные знамена пролетарской революции» [9, л.3]) пока идентичны лозунгам агитационных брошюр серии «Революционное движение в странах капитала», «Капиталистический мир» и т. д. Образ танцовщицы в этом балете присутствует, но это не храмовая танцовщица, а народная плясунья Саси, которая танцует перед собравшимся простым народом, а полученную лепешку отдает голодному брату-рикше.

Следующая попытка создать балет на актуальные темы истории и культуры Индии относится к 1956 г. М. В. Агатов и Л. М. Лубнин создают либретто балета «Дочь Индии» [10]. К середине 1950-х гг. отношения между Советским Союзом и Индией приобретают вполне определенный характер, и это недвусмысленным образом отражается на содержании балета. Во-первых, действие переносится пусть в недалекое, но прошлое. В предисловии к балету

указывается, что речь идет «о недавней борьбе индийского народа за свою свободу» [10, л. 2]. Поскольку Индия стала дружественной страной, в которой решаются все противоречия, то политический конфликт мог быть перенесен только в прошлое: охотник Найдумай вместе с индийскими патриотами борется за свободу своей дочери Доби. Характерно, что и в этом балете появляется образ танцовщицы, но опять-таки не храмовой. Доби — цирковая танцовщица и вместе со своим отцом занимается распространением листовок. Финальная сцена становится массовым танцем победившего народа.

Слишком прямолинейные, сиюминутные решения содержания балетов, основанные на политике текущего момента, вероятно, стали основной причиной отказа в дальнейшей работе над постановками. При малейшей смене конъюнктуры содержание переставало быть актуальным и требовалась серьезная переработка либретто.

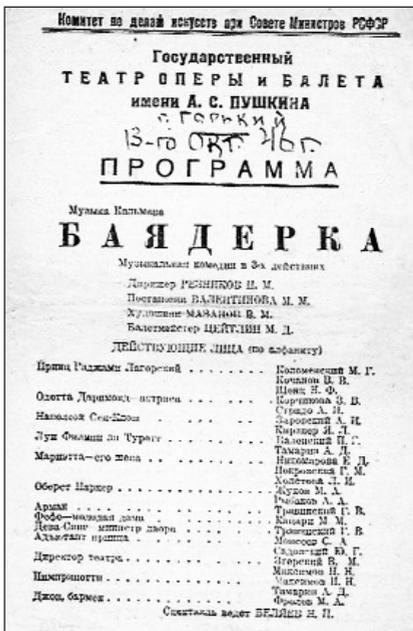
Между тем отношения Индии и Советского Союза укреплялись, и задача создания балета на индийский сюжет не теряла актуальности. В начале 1960-х гг. Н. Канин предлагает либретто балета «Танцовщица из Калькутты». Автор предлагает проверенный ход — обратиться к литературному первоисточнику, и в качестве основы выбирает роман Х. А. Аббаса «Завтра принадлежит нам» (1945) [11]. Показательно, что в предисловии к сценарию Н. Канин как раз обращает внимание на факт наличия только одного балета, посвященного Индии — «Баядерка» Л. Минкуса, который «по своему содержанию безнадежно архаичен и ничего общего с подлинной Индией не имеет» [11, л. 2]. Однако, несмотря на обещание автора заполнить пробел в репертуаре и предложить замену «Баядерке», и этот балет содержит немало сиюминутного, например сатирическое изображение американской молодежи, танцующей под буги-вуги («пары начинают танцевать странный дергающий танец» [11, л. 8]), появление популярного образа голубя мира и т. д. Главная героиня этого балета — тоже танцовщица. На этот раз зрителю предлагают образ Румпати, которая в начале балета выступает перед богатой публикой в Гранд-театре в Калькутте, а в финале танцует в Народном театре вместе с советской балериной Степановой [12]¹.

¹ Подробное описание балетов «Чудо Индии», «Дочь Индии» и «Танцовщица из Калькутты» см. в статье «Советский балет в системе культурной дипломатии: три неосуществленных спектакля Государственного академического теа-



1. Обложка издания «Баядерка. Оперетта в 3-х актах. Русский текст в переводе Павла Германа. Музыка Эммериха Кальмана. Киев. 1924».

1. Cover page of "La Bayadère. The Operetta in 3 Acts. The Russian Libretto Translated by Pavel German. Music by Imre Kalman. Kiev. 1924".



2. Программа оперетты «Баядерка». Государственный театр оперы и балета им. А. С. Пушкина. г. Горький. 1946 г.

2. "La Bayadère" Operetta Bill Listing. A. S. Pushkin Opera and Ballet State Theatre. Gorky City. 1946.

Неизвестное либретто балета о баядерке. Такая активность в разработке либретто балетов об Индии позволяет говорить о серьезном государственном запросе на разработку темы о дружественной стране. Обилие сиюминутных деталей и устаревшие сюжетные и сценографические решения определили отказ в дальнейшем рассмотрении представленных руководству театров либретто, однако не остановили попыток создать произведение, которое мог-

тра оперы и балета им. С. М. Кирова («Чудо Индии», «Дочь Индии», «Танцовщица из Калькутты»)» [12].

ло бы тягаться с классической «Баядеркой» Л. Минкуса. Выход, казалось, был очевиден — необходимо было создать балет, в котором центральным персонажем была бы не просто танцовщица (этот образ, как мы видим, является сквозным и присутствует во всех вариантах либретто балетов), а именно храмовая танцовщица — баядерка. Сюжетной основой должен стать не остроактуальный сюжет (как в «Чуде Индии»), и даже не произведение современной литературы (как в «Танцовщице из Калькутты»), а легенда, уходящая вглубь веков. Такой попыткой стала идея балета «Индийская легенда», либретто которого было создано в 1964 г. сценаристом «Белого лотоса» Ю. А. Осносом [14]. На титульном листе, в отличие от предыдущих вариантов, указано и имя композитора — В. А. Гевиксман. Возможно, речь шла о развитии для балета созданных композитором симфонической поэмы «Индийская рапсодия» (1952) и симфонической сюиты «Индийские картины» (1954) на основе индийского фольклора и народных тем.

В предисловии к либретто Ю. А. Оснос объясняет выбор сюжета следующим образом: «Предлагаемое либретто основано на классическом древнеиндийском эпосе «Глиняная повозка», являющимся национальной гордостью народа Индии. Мотивы этого эпоса были использованы в драматической форме в пьесе «Белый лотос», поставленной в 1956 г. в Москве театром имени Пушкина и чрезвычайно тепло встреченной как советской, так и индийской общественностью. Появление образов «Глиняной повозки» на советской сцене было отмечено всеми ведущими газетами Индии. Вице-президент Индии Радхакришнан, приезжавший в Москву, и посол Индии в СССР К. Менон выразили в нашей печати благодарность деятелям советского искусства, посвятившим свои усилия сценическому воплощению классического творения индийской культуры. Настоящее либретто представляет собой самостоятельное произведение балетного жанра, совпадая с пьесой "Белый лотос" лишь в той мере, в какой это обусловлено единством первоисточника» [13, л. 1].

Поскольку сценарий балета не был опубликован и балет не был поставлен на сцене, кратко изложим предложенный содержательный план.

Первая картина балета представляет площадь у дома Чарудатты — благородного и ученого молодого брамина. На площади

торговец-ювелир предлагает драгоценности, толпу потешает оборванец — добродушный плут. Отдельные сцены иллюстрируют всевластие и произвол раджи Санстанак и его приспешников. Руководитель готовящегося народного восстания Арьяка вступает за одного из обиженных бедняков и разжигает негодование народа. Стражники хватают его. Друг Арьяки Шарвила пытается подкупить стражников, но те отказываются, так как денег предложено слишком мало. В это время в другом конце площади возникает драка — два шулера избивают проигравшего в кости оборванца.

Во второй сцене первой картины на площади появляется храмовая танцовщица — баядера Васантасена со служанкой Маданикой. Она помогает откупиться оборванцу, и народ приветствует ее. Автор либретто отмечает: «Замечательная танцовщица Васантасена давно любима народом за свое искусство, красоту и духовное благородство. Васантасена покупает у ювелира жемчужное ожерелье и надевает его».

Далее на площадь врываются телохранители раджи Санстанак. Васантасена пытается убежать, но Санстанак требует, чтобы она отправилась с ним во дворец. Васантасена отказывается, но Санстанак показывает на изображение божества. Васантасена — баядера и обязана подчиниться, ведь подчинение требованиям Раджи — это религиозные и кастовые законы страны.

Маданика бросается за защитой к дому Чарудатты. Тот вырывает Васантасену из рук Санстанак и уводит рыдающую баядеру в свой дом. Маданика поднимает разорванное ожерелье и тоже идет в дом.

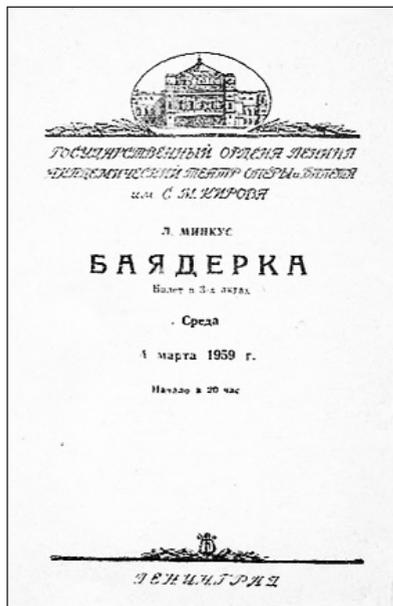
Вторая картина представляет сад позади дома Чарудатты. В Чарудатте зарождается любовь к баядере. Он обнаруживает забытое ожерелье, это прекрасный повод увидеться с танцовщицей. За Чарудатой наблюдает мятежник Шарвила. Он выхватывает ожерелье и убегает.

В третьей картине в доме Васантасены появляется Шарвила — возлюбленный Маданики. Он говорит, что должен освободить Арьяку и возглавить восстание. В качестве выкупа он показывает ожерелье. Когда приходит Чарудатта, история с ожерельем раскрывается и Чарудатта дает деньги для выкупа, за что Шарвила горячо его благодарит.



3. Обложка издания «Баядерка. Балет в 3 действиях, 5 картинах. Краткое содержание балета. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1954».

3. Cover page “La Bayadère. The Ballet in 3 Acts, 5 Scenes. Precise of the Ballet. Leningrad: State Music Publishing House, 1954”.



4. Программа балета «Баядерка». Театр им. С. М. Кирова. 4 марта 1959 г.

4. “La Bayadère” Bill Listing. S. M. Kirov Theatre. March 4, 1959.

Чарудатта и Васантесена обмениваются браслетом и ожерельем — залогом любви. Но для баядеры любовь свободных людей недоступна, ведь закон не разрешает баядерам вступать в брак. Возлюбленные решают бежать, чтобы соединить свои судьбы. Чарудатта уходит готовить побег, а Маданика помогает Васантесене собраться в дорогу.

Четвертая картина представляет улицу перед домом Васантасены. Ночь. Гроза. Майтрея и возница ждут Васантасену. Появляет-

ся Санстанака, он хочет похитить Васантасену. Увидев коляску, он приказывает слугам схватить Майтрею и возницу и сменить покрывала на колясках. Васантасена выходит и садится в коляску раджи. Коляска уезжает. Выбегает избитый Майтейя, он охвачен отчаянием. Появляются Арьяка и Шарвила. Увидев коляску, они решают бежать на ней. Майтея говорит вознице везти украшенную царским покрывалом коляску, куда скажет Арьяка.

Пятая картина представляет загородный сад. Санстанака поджидает коляску с Васантасеной. Васантасена выходит, ожидая встречи с любимым, однако навстречу ей выбегает Санстанака. Васантасена в его объятиях, она в ужасе. Санстанака грубо домогается любви Васантасены. Встретив ненависть и презрение, раджа душил Васантасену. Он испуган содеянным и прячет тело в зарослях. Слышатся шаги, Санстанака удирает.

Входят Майтрея и Чарудата. Майтрея рассказывает Чарудатте о похищении Васантасены. Чарудата вне себя от горя. Возвращается Санстанака со стражниками. По приказу раджи стражники бросаются на Чарудатту. В ходе стычки стражники находят ожерелье и показывают его Санстанাকে. Тот берет ожерелье, раздвигает заросли и показывает тело. Он указывает на Чарудатту: вот убийца Васантасены! Майтрея бросается на Сантанаку, и тот закалывает его. Санстанака уходит. Стражники уводят Чарудатту.

Появляется оборванец. Он видит убитого Майтрею, подходит к Васантасене, склоняется над ней, и она неожиданно делает слабое движение.

Шестая картина представляет лагерь Арьяки. Повстанцы ожидают вождя. Появляются Арьяка и Шарвила. Их радостно встречают воинственными танцами. Идет подготовка к наступлению.

Седьмая картина — это место казни. Привозят Чарудатту в клетке смертников. Он подавлен гибелью Васантасены и безучастен ко всему. Палачи, сочувствуя любимцу города Чарудатте, оттягивают казнь. Приходит Санстанака и торопит их. Над головой Чарудатты занесен меч. Врывается Арьяка во главе победоносных повстанцев. Санстанака схвачен. Появляются оборванец и спасенная им Васантасена. Народ ликует и приветствует союз Чарудатты и Васантасены, ставший возможным благодаря его победе [14, л. 2—6].

Как видим, либретто для балетного спектакля достаточно подробное, перегруженное деталями, и, возможно, это стало причи-

ной отказа от дальнейшей работы над перспективным сюжетом. Однако важно отметить ряд моментов. Во-первых, это обращение к сюжету древнеиндийской литературы, подтверждающей «подлинность» сюжета, его связь с национальной традицией и культурой — в отличие от либретто балета и оперетты «Баядерка», где Индия становилась лишь красочной и экзотической канвой сюжетной линии. Во-вторых, сюжет древней литературы позволял избежать необходимости переделывать и уточнять либретто при изменении политической ситуации. В-третьих, главной героиней произведения оказывалась баядерка — образ, который уже имел определенные коннотации и легко воспринимался зрителем.

Заключение. Образ баядерки — индийской храмовой танцовщицы, как видим, оказался достаточно популярным в театральной культуре XX в. и был представлен на сцене и музыкального, и драматического театров. При этом каждое новое произведение предлагало образ, актуальный для текущей культурной политики. В 1920-х гг. успехом пользовалась оперетта И. Кальмана «Баядерка», соответствовавшая общему духу НЭПа. Показательно, что в дальнейшем в советской популярной культуре эта оперетта не входила в число известных и экранизируемых оперетт И. Кальмана (экранизировались оперетты «Сильва», «Принцесса цирка», «Марица», «Фиалка Монмартра»). Классический балет «Баядерка» Л. Минкуса оставался в репертуаре Кировского театра, однако не вывозился целиком за рубеж в рамках гастрольных туров.

В 1950—1960-х гг. в связи с установлением дипломатических отношений и началом широкого сотрудничества Советского Союза и Индии предпринимаются попытки представить индийскую историю и культуру на театральной сцене в спектаклях, основанных на произведениях классической индийской литературы. Таким спектаклем стала пьеса «Белый лотос», одним из центральных образов которого стала фигура баядерки Васантасены. Параллельно идут поиски новых сюжетов в искусстве балета, разрабатываются либретто балетов «Чудо Индии», «Дочь Индии», «Танцовщица из Калькутты», в которых присутствуют образы танцовщиц.

Сюжет пьесы «Глиняная повозка» древнеиндийского автора Шудраки становится основой для либретто балета «Индийская легенда», в которой также присутствует образ баядерки. Еще одна не-

известная «Баядерка» («Индийская легенда») 1964 г. стала логичным продолжением галереи образов храмовых танцовщиц Индии, которые к этому времени были представлены на театральной сцене — в балете М. Петипа «Баядерка» (1877), оперетте И. Кальмана «Баядера» (1921) и драматическом спектакле «Белый лотос» (1956).

Список источников

1. Леуччи Т. Наследие романтизма и ориентализма в балетах Мариуса Петипа с индийским мотивом: «Баядерка» (1877) и «Талисман» (1889) // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 6 (65). С. 22—32.
2. Описание новых картин // Вестник кинематографии. 1913. № 20. С. 44—45.
3. Баядерка : оперетта в 3-х актах / русский текст в переводе Павла Германа; музыка Эммериха Кальмана. Киев, 1924.
4. Зозулина Н. Н. «Баядерка» М. Петипа: к вопросу о четвертом акте балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 5 (58). С. 26—39.
5. Илларионов Б. А. «Баядерка»: структура и судьба // Academia: танец, музыка, театр, образование. 2019. № 1(47). С. 21—23.
6. Илларионов Б. А. «Баядерка»: три или четыре? // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 4 (51). С. 28—39.
7. Сапанжа О. С. Образы Индии в советской повседневной культуре 1950—1960-х гг. // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2018. № 4 (37). С. 22—27.
8. Юрлов Н. Ф., Юрлова Е. С. История Индии. XX век. М.: Институт Востоковедения РАН, 2010. 920 с.
9. Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (далее — ЦГАЛИ СПб). Ф. 337. Оп. 1. Д. 475. Либретто балета «Чудо Индии».
10. ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Д. 704. Либретто балета «Дочь Индии. Индийская быль».
11. ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Д. 707. Либретто балета «Танцовщица из Калькутты».
12. Сапанжа О. С. Советский балет в системе культурной дипломатии: три неосуществленных спектакля Государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова («Чудо Индии», «Дочь Индии», «Танцовщица из Калькутты») // Journal of Modern Russian History and Historiography. 2021, 14 (1). С. 225—251.
13. ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 9. Д. 112. Либретто балета «Индийская легенда». 1964.

References

1. Leuchchi T. The legacy of romanticism and orientalism in the ballets of Marius Petipa with an Indian motif: La Bayadère (1877) and The Talisman (1889). *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj* [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet], 2019, no 6 (65), pp. 22—32. (In Russ.).
2. Description of new films. *Vestnik kinematografii* [Herald of Cinematography], 1913, no 20, pp. 44—45. (In Russ.).
3. *Bayaderka. Operetta v 3-h aktah* [Bayaderka. Operetta in 3 acts Russkij tekst v perevode Pavla Germana. Muzyka Emmeriha Kal'mana [La Bayadère. Operetta in 3 acts. Russian text translated by Pavel German. Music by Emmerich Kalman]. Kiev, 1924. (In Russ.).
4. Zozulina N. N. “La Bayadère” by M. Petipa: on the question of the fourth act of the ballet. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj* [Bulletin of the Vaganova Ballet Academy], 2018, no 5 (58), pp. 26—39. (In Russ.).
5. Illarionov B. A. “La Bayadère”: structure and fate. *Academia: tanec, muzyka, teatr, obrazovanie* [Academia: dance, music, theater, education], 2019, no 1(47), pp. 21—23. (In Russ.).
6. Illarionov B. A. La Bayadère: three or four? *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj* [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet], 2017, no. 4 (51), pp. 28—39. (In Russ.).
7. Sapanzha O. S. Images of India in Soviet Everyday Culture in the 1950s—1960s. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture], 2018, no 4 (37), pp. 22—27. (In Russ.).
8. Yurlov N. F., Yurlova E. S. *Istoriya Indii. XX vek* [History of India. 20th century]. Moscow: Institut Vostokovedeniya RAN, 2010. 920 p. (In Russ.).
9. *Central'nyj gosudarstvennyj arhiv Sankt-Peterburga (dalee — CGALI SPb)*. [Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg] F. 337. Op. 1. D. 475. Libretto baleta «Chudo Indii». (In Russ.).
10. CGALI SPb. F. 337. Op. 1. D. 704. Libretto baleta «Doch' Indii. Indijskaya byl'» [Libretto of the ballet “Daughter of India. Indian story”]. (In Russ.).
11. CGALI SPb. F. 337. Op. 1. D. 707. Libretto baleta «Tancovshchica iz Kal'kutty» [Libretto of the ballet “Dancer from Kolkata”]. (In Russ.).
12. Sapanzha O. S. Soviet ballet in the system of cultural diplomacy: three unrealized performances of the State Academic Opera and Ballet Theatre. S. M. Kirova (“Miracle of India”, “Daughter of India”, “Dancer from Calcutta”). *Journal of Modern Russian History and Historiography*, 2021,14 (1), pp. 225—251. (In Russ.).
13. CGALI SPb. F. 337. Op. 9. D. 112. Libretto baleta «Indijskaya legenda» [Libretto of the ballet “Indian legend”]. 1964. (In Russ.).

Сведения об авторе / Information about the author

Сапанжа Ольга Сергеевна

Olga S. Sapanzha

доктор культурологии, профессор,
профессор кафедры искусствоведения
и педагогики искусства, директор
института художественного
образования, Российский
государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена

Doctor of Culture-Studies, Professor,
Professor of the Arts-Studies
and Arts Pedagogy Department,
Headteacher of the Arts Education
Institute, Herzen State Pedagogical
University of Russia

191186 Санкт-Петербург,
наб. Мойки, 48

48, Emb. river Moika, St. Petersburg,
191186, Russia

Статья поступила в редакцию / The article was submitted	31.01.2022
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing	16.02.2022
Принята к публикации / Accepted for publication	18.02.2022