

Российская академия наук
Музей антропологии и этнографии
им. Петра Великого (Кунсткамера)

РУССКИЙ ОРИЕНТАЛИЗМ

(НАУКА, ИСКУССТВО, КОЛЛЕКЦИИ)



Санкт-Петербург
2019

УДК [39+746+82-1](1-11)
ББК [63.5+85.12+84-5](5)
P89

Рецензенты:

д. филол. н., проф. *М. Н. Суворов* (СПбГУ, Восточный факультет),
к. и. н. *М. С.-Г. Албогачиева* (МАЭ РАН)

Русский ориентализм (наука, искусство, коллекции) /
P89 под ред. М. Е. Резван. СПб.: МАЭ РАН, 2019. — 292 с.

ISBN 978-5-88431-380-4

Цель издания — представление трех аспектов понятия «русский ориентализм», связанных с его проявлениями в отечественной науке, искусстве, а также в музейных коллекциях. Обращение к теме с разных авторских точек зрения при сохранении единства научного подхода позволяет показать уникальную многоплановость этого явления, свойственную российской среде. География сюжетов (Центральная Азия, Турция, Индия, Урало-Поволжский регион) убедительно показывает, что русский ориентализм распространяется далеко за пределы территорий, входивших в состав Российской империи или находившихся под ее влиянием. Авторский коллектив предлагает читателю трактовку ориентализма как обладающего внутренним единством способа восприятия и видения Востока, его проектирования и сотворения, выражаемого в самых разнообразных аспектах: профессионально-научном, художественном, бытовом и пр.

Книга вводит в оборот значительные блоки прежде неизвестных или малоизвестных литературных, музейных и архивных материалов.

УДК [39+746+82-1](1-11)
ББК [63.5+85.12+84-5](5)

На обложке: Плакат. «МЮД» (на узбекском в латинской графике и русском языках).
Худ. О. К. Татевосян. Печать офсетная. Самарканд — Ленинград, 1930 г.
Бумага, 45,2×60,5 см. МАЭ РАН, № 4514-18

Индийские реалии на советской сцене в середине 1920-х годов (к истории МАЭ)¹

И. Ю. Котин, Н. Г. Краснодембская, Е. С. Соболева

В России с давних времен существовал непреходящий интерес к Индии и ее культуре. Среди наших востоковедов ходила поговорка, что «русский даже уже родится с любовью к Индии». Это и в самом деле отражает действительность со времен Афанасия Никитина до наших дней. Индийцы тоже тянутся к нам душой, им любопытна наша культура и кажется родственным эмоциональный дух. Сближение между Россией и Индией в политике и торговле началось не позднее XVI в. Правда, научное изучение Индии возникло в нашей стране позже. В силу исторических обстоятельств в России в начале XX в., несмотря на традиционно высокий интерес к Индии, индийская культура была известна только фрагментарно, хотя стремление узнать ее оставалось острым и непреходящим. Удивительным образом в 1920-е годы в СССР произошло необычное событие — появились энтузиасты, которые захотели и сумели приблизить Индию к отечественной публике через зрительные образы (выставки, музейные экспозиции и театр). Это было актуально в связи с подъемом

¹ Авторы благодарят за помощь в подготовке статьи специалистов Санкт-Петербургского филиала Архива РАН (далее — СПбФ АРАН), Российского государственного архива литературы и искусства (далее — РГАЛИ) и Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки, ведущего специалиста творческо-исследовательской части Большого драматического театра (далее — БДТ) Алену Олеговну Баскинд, заведующую фондово-экспозиционным отделом ФГБУК «Большой Санкт-Петербургский государственный цирк» («Музей циркового искусства») Екатерину Юрьевну Шаину, библиографа Информационно-библиографического отдела Российской национальной библиотеки Станислава Владимировича Блохина, а также Максимилиана Изяславовича Немчинского.

интеллектуального ориентализма, поскольку СССР целеустремленно объединял различные народы, в том числе восточные, бывшей Российской империи.

Театральные деятели редко отваживались обращаться к индийской тематике, так как адекватно представить изобразительный ряд (костюм, интерьер, предметы обстановки и пр.) на сцене было невозможно из-за отсутствия соответствующих предметов даже в музеях. Классические литературные произведения на санскрите были недоступны. Академические переводы делались с европейских языков. Так, Н. М. Карамзин перевел «Шакунталу» Калидасы с английского (1792)¹.

При этом внимание к индийской тематике, индийской культуре и литературе было велико. Это видно на примере Л. Н. Толстого, который и сам испытывал такой интерес и своим примером его стимулировал. В 1883 г. он встречался с И. П. Минаевым, основателем русской индологической школы, а в 1885 г. — с его учеником С. Ф. Ольденбургом. Л. Н. Толстой включил произведения восточных авторов в серию нравоучительной литературы издательства «Посредник». В начале XX в. идеи писателя стали известны в Индии, Л. Н. Толстой получал многочисленные письма и вел переписку с корреспондентами на Востоке², в том числе с молодым Мохандасом Карамчандом Ганди, будущим лидером индийского национально-освободительного движения 1919–1947 гг. Живо интересовался индийской тематикой поэт-символист, кумир столичной молодежи К. Д. Бальмонт. Иногда индийцы и сами посещали Россию. Так, в конце 1913 г. в Москве гастролировал суфий и музыкант Инайят-Хан из Западной Индии (Барода), исполнявший классическую индийскую музыку³.

В декабре 1914 г. А. Я. Таиров открыл Камерный театр пьесой «Шакунтала» в переводе К. Д. Бальмонта. Отметим, что до этого режиссер изучил индийские коллекции в музеях Лондона и Пари-

¹ Загородникова, 2018. С. 175.

² Там же. С. 26–27.

³ Там же. С. 150.

жа, композитор В. И. Польш написал музыку на темы, навеянные Инайят-Ханом¹, а декорации выполнил художник Павел Кузнецов², который позже вновь обращался к индийской тематике. В 1916 г. в Россию прибыл музыкант (судя по имени член суфийского братства сухравардийя) Хасан Шахид Сухраварди из Бенгалии и вошел в круг творческой интеллигенции. Не без его влияния К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко приступили в 1917 г. к постановке в Московском художественном театре пьесы Р. Тагора «Король темного чертога» в переводе Ю. Балтрушайтиса, и отдельные сцены были показаны в конце 1918 г. В 1922 г. заграничная группа Художественного театра в эмиграции поставила пьесу в сокращенном варианте в Берлине и неоднократно включала этот спектакль в гастрольные программы³.

Тема Востока стала актуальна при подготовке празднования десятой годовщины Октябрьской революции. Театр вносил свою лепту в пропаганду идеи *всемирной революции* («мы на зависть всем буржуйам мировой пожар раздуем»). Так, основанная на реальном событии пьеса С. Н. Третьякова «Рычи, Китай», поставленная в 1926 г. учеником Мейерхольда В. Ф. Федоровым, шла в Государственном театре им. Мейерхольда целых шесть лет. Хотя оптимизм по поводу «мирового пожара» был отчасти завышен, русская революция действительно постепенно оказывала серьезнейшее влияние на социально-политические процессы на Востоке.

Российские театральные деятели обращались в это время и к индийской тематике. В СПбФ АРАН нами обнаружен текст пьесы без названия и без титульного листа⁴. Сюжет — стачка текстильных рабочих в вымышленном индийском княжестве Бишпенпур, где по коварному замыслу колониальных властей специально вблизи друг от друга возведены храм богини Кали

¹ Загородникова, 2018. С. 176.

² Там же. С. 10.

³ Там же. С. 118.

⁴ СПбФ АРАН. Ф. 142. Оп. 2. Ед. хр. 73. 103 с.

и соборная мечеть Джума Машид и британские правители провоцируют вооруженные столкновения рабочих — индусов и мусульман.

Ключ к выявлению авторства найденной пьесы обнаружился в фонде члена-корреспондента АН СССР Д. К. Зеленина. 28 августа 1927 г. Т. А. Корвин-Круковская писала своему начальнику зав. отделом Индии МАЭ Александру Михайловичу Мерварту, находившемуся в тот момент в зарубежной командировке: «Кроме того, на днях мне звонил Венецианов¹ и между прочим просил Вам написать, что он послал в Брухзаль² три письма на имя Людмилы Александровны³ относительно его пьесы и ни на одно письмо не получил ответа⁴».

К этом сюжету мы обратимся ниже, пока же следует объяснить, что А. М. и Л. А. Мерварт к тому времени осуществили экспедицию в Южную Азию, задуманную еще в дореволюционный период и состоявшуюся по заданию Музея антропологии и этнографии в 1914–1918 гг.⁵ На Цейлоне и в разных частях Индии супруги Мерварт неоднократно наблюдали храмовые праздники и выступления местных театральных трупп, изучали виды и жанры классического и народного театра. На о-ве Цейлон 11 мая 1914 г. фольклорист А. Джаясинха отвез супругов Мерварт и кон-

¹ Георгий Семенович Венецианов (1896–1965) — советский драматург, режиссер и сценарист, заслуженный деятель искусств РСФСР (1956). Автор пьес «Джума Машид», «Кровь и песок» (по роману Бласко Ибаньеса), киносценариев «Сложный вопрос» в соавторстве с Г. Блауштейном и «Четвертый перископ», для цирка — пантомимы «Индия в огне» (вместе с А. Жаровым) и «Выстрел в пещере» (в соавторстве с С. Островым).

² В июне-сентябре 1927 г. А. М. и Л. А. Мерварт, находясь в зарубежной командировке в Западной Европе, оставили детей у родителей А. М. Мерварта в г. Брухзаль в Германии.

³ Людмила Александровна Мерварт (1888–1965), супруга А. М. Мерварта, зав. отделом Индонезии МАЭ.

⁴ СПбФ АРАН. Ф. 849. Оп. 3. Ед. хр. 545. Л. 4–4 об.

⁵ См.: Краснодембская, Котин, Соболева, 2018.

сульского агента Б. П. Кадомцева в Нугегода (ок. 13 км от Коломбо) на демонические пляски (представление театра масок *коландува*)¹. В Южной Индии в г. Коттаям (ныне — штат Керала) 14 января 1916 г. по заказу А. М. Мерварта в саду одного из его друзей-малаяли была поставлена малабарская танцевальная драма *катхакали* под названием *Наракасура-вадхам* («Убийство асуры Нараки»)². В сентябре 1916 г. на берегу р. Джелам близ Сринагара (Кашмир) супруги Мерварт присутствовали на представлении кашмирских скоморохов (Бханда), длившемся восемь часов: сатирические злободневные импровизации странствующих актеров³ были засняты ими на пленку (МАЭ № 2961). 9 января 1916 г. в г. Матхура (к югу от Дели) — древнем центре культа Кришны — Мервартам также удалось сделать фотографии представления мистерии рождества и подвигов Кришны (Раслила)⁴ (МАЭ № 3263). В 1917 г. в Серампуре (пригород Калькутты) А. М. Мерварт наблюдал сцены деревенской драмы о любви Кришны и Радхи (бенгальская *джатра*)⁵.

Эти материалы легли в основу серии статей Мервартов на английском, русском и французском языках. 2 мая 1917 г. А. М. Мерварт был избран иностранным членом Азиатского общества Бенгалии в Калькутте, 6 июля 1917 года он выступил с лекцией в Азиатском обществе Бенгалии в Калькутте на тему «Драмы Бхасы: литературное исследование»⁶. Творчество Бхасы — одного из первых индийских драматургов, писавших на санскрите, — впоследствии неоднократно анализировалось в его работах. Особо он писал о сюжете «Шакунталы»⁷, изучал историю классической драмы, выросшей из народных драм в честь Вишну-Кришны,

¹ СПбФ АРАН. Ф. 142. Оп. 2. Ед. хр. 60. Л. 25.

² Meerwarth, 1926. P. 200.

³ Мерварт, Мерварт, 1927. С. 17.

⁴ Там же. С. 19.

⁵ Мерварт, 1929. С. 78.

⁶ Meerwarth, 1917. P. 261–280.

⁷ Мерварт, 1927б. С. 117–130.

в том числе увидел индуистские истоки представлений мусульман-бхандов Кашмира¹. Еще в Индии А. М. Мерварт занимался переводом недавно выявленных текстов классической тамильской поэмы «Манимехалей». Сюжеты из этой поэмы исследовала и Л. А. Мерварт, вводя в научный оборот сингальские предания об индуистской богине Паттини-Дэви². Самое полное описание этих видов цейлонского, индийского, малайского и других народных театров Азии находим в сборнике «Восточный театр» под редакцией А. М. Мерварта, вышедшем в 1929 г.

По возвращении, уже в советское время (1924 г.), А. М. и Л. А. Мерварт были приняты на работу в академический Музей антропологии и этнографии АН СССР. Здесь они создали экспозиции Индии и Индонезии. А. М. Мерварт написал подробный путеводитель, фактически — мини-монографию «Отдел Индии», где были представлены цейлонский и малабарский народные театры, а также бенгальские марионетки³. Кроме того, А. М. Мерварт вел занятия в вузах Ленинграда, в 1927 г. был избран сверхштатным действительным членом Государственного института истории искусств по секции истории театра⁴, читал публичные лекции по индологии (1925–1926), организовал выставку «Театр народов Востока», которая прошла 26 марта — 11 апреля 1927 г. в Большом конференц-зале Академии наук в Ленинграде. Его специально приглашали для чтения лекций по индийскому театру в московский театр Мейерхольда (2–5 апреля 1926 г.) и др. Рассказы и пояснения А. М. Мерварта нашли отражение в спектаклях, поставленных учениками Мейерхольда.

Ленинградский драматург Георгий Семенович Венецианов (1896–1965) написал пьесу на индийскую тему (варианты названия — «Индия в огне», «Огонь и сталь»). Под названием «Джума

¹ Мерварт, 1928. С. 267–282.

² Мерварт, 1927. С. 50–59; 1928. С. 242–266; Meerwarth-Levina, 1916–1917. P. 29–37.

³ Мерварт, 1927а. 96 с.

⁴ СПбФ АРАН. Ф. 142. Оп. 1 (1926). Ед. хр. 8. Л. 25.

Машид» ее поставили к десятой Октябрьской годовщине сразу несколько советских театров. В отличие от С. Н. Третьякова, который работал в Китае, Венецианов в Индии не бывал. Офицер флота, после демобилизации он окончил театральную школу, пробовал себя как актер, но посвятил себя литературной деятельности и режиссуре. Работал художественным руководителем ленинградского Мюзик-холла (1931–1934), Театра эстрады (1936–1946), Ленинградского цирка (1946–1965). Писал сценарии, концерны, скетчи, фельетоны, разрабатывал теорию циркового искусства. Ставил в мюзик-холле и в цирке представления, пантомимы, аттракционы. По всей вероятности, подлинные знания об индийских реалиях этот талантливый человек получил именно от Мервартов. Об этом свидетельствуют точность бытовых зарисовок в пьесе «Джума Машид», типичность представленных в ней персонажей и характеров, актуальность социальных ситуаций и конфликтов для Индии того времени, имена действующих лиц, словечки и целые фразы. В машинописном тексте упомянутой нами пьесы из СПБФ АРАН нет правки. Как удалось выяснить, этот же вариант текста Г. С. Венецианова «“Джума-Машид” — шесть картин современной Индии» хранится в РГАЛИ¹. В тексте же пьесы, хранящейся в Архиве БДТ, сделаны некоторые изменения: осуществлены небольшие купюры, удалены некоторые массовые сцены, добавлены второстепенные персонажи и изменены их имена, подвергся переработке и финал пьесы. О значении этой постановки для БДТ свидетельствует большое количество фотографий, на которых зафиксированы типаж, костюмы, декорации.

В июне–сентябре 1927 г. А. М. и Л. А. Мерварт находились в командировке в Германии, Франции и Нидерландах и, очевидно, не успели поработать с окончательным текстом пьесы Венецианова, премьера которой имела место уже в октябре 1927 г., при этом сразу в нескольких театрах. По всей вероятности, консультации наших индологов давались преимущественно в устной форме, так

¹ РГАЛИ. Ф. 2452. Оп. 3. Ед. хр. 681. 97 л.

как некоторые оригинальные слова и названия из индийской реальности переданы в тексте пьесы с искажениями. Даже само название пьесы (буквально в переводе «Пятничная мечеть») грамотнее было бы передать как Джума/Джима Масджид.

В октябре 1927 г. пьеса Г. С. Венецианова «Джума Машид» была поставлена в Харькове, в Театре русской драмы¹, и в Киеве, в Национальном академическом драматическом театре им. Ивана Франко. Киевскую постановку «Джума Машид» (режиссер М. Попов, художник М. И. Драк, композитор Н. Пруслин, хореограф Э. Вигилев) отличала эффектная хореографическая составляющая, о чем пишет в своих мемуарах балерина Юлия Фомина: танцы баядерок, фокстрот, чарльстон².

Премьера «Джума Машид — шесть картин современной Индии» в Московском драматическом театре (бывший Корша) в ноябре 1927 г. — декабре 1928 г. подверглась жесткой критике. Режиссеров А. Д. Дикого и В. М. Бебутова упрекали в излишней экзотичности, гротесковости, мелодраматизме, за которыми терялся, как казалось критикам, революционный порыв пьесы. Отметим, что экзотичность мелодрамы³ (как к ней ни относиться) была бы невозможна без соответствующего знания этнографических реалий, основу которого театральным деятелям могли создать в те времена только Мерварты.

В пьесе упоминается о призывах Махатмы Ганди ломать машины и заменять их домашней прялкой, отказываться от фабричных тканей. Британцы не опасаются свараджистов, которые, по их мнению, «приличные революционеры»: «Они у всех на виду, они громко кричат, но, право, не приносят особого вреда».

Плохо знакомые с идеями ненасилия Ганди журналисты называли гандистов политическими непротивленцами, но отметили, что в пьесе верно показаны методы английской разведки — подкуп, провокационные слухи, подавление вооруженного вос-

¹ Харьков, Театр русской драмы, 1927. С. 112.

² Фомина, 1974.

³ Новые постановки театра б. «Корш», 1928. С. 5.

стания¹. Критики высоко оценили художественное оформление спектакля — музыкальный дивертисмент композитора А. В. Варламова («патриарха советского джаза») и нарядные декорации художника П. В. Кузнецова (женатого на сестре В. М. Бебутова Елене Михайловне, художнике-декораторе МХТ): «Чрезвычайно стильные и яркие декорации Павла Кузнецова смотрелись с интересом сами по себе, как если бы они были на выставке»². Это видно и по его эскизам костюмов³.

Г. С. Венецианову пеняли на то, что он пытался охватить все стороны англо-индийской действительности, а А. Д. Дикому — на то, что он «взял скромную агитационную мелодраму Венецианова и неблагоразумно сотворил из нее “легенду”». Спектакль критикам казался склеенным из разных кусков. Режиссерам, считали они, не удалось массовые сцены — «вне столь ясного у Венецианова разделения на лагеря». Остались непонятными для них «нарастание забастовки, вражда между мусульманами и индусами из-за шествия богини Кали, заговор англичан и т. д. — все то, что относится к действительному развертыванию пьесы. Заключительная сцена вспыхнувшей вражды звучала по-оперному, и заговорщики с кривыми мечами, метавшиеся по сцене в необузданной суматохе, приводили на память “80 дней вокруг света” и экзотические приключенческие романы»⁴. Отмечали, что режиссеры отказались от сгущения драматических положений, «по-балетному разрешили даже мрачные сцены резни»⁵. Схематизм московской постановки неоднократно пародировали, в том числе в пьесе М. А. Булгакова «Багровый остров»: «Генеральная репетиция пьесы гражданина Жюль Верна в театре Геннадия Панфиловича с музыкой, извержением вулкана и английскими матросами»⁶. (Пьесу Булгаков начал

¹ Гидони, 1927. С. 228–230.

² Уриэль [О. Литовский], 1927; Дикий, 1976. С. 342.

³ Костина, 1969, № 45, 46.

⁴ «Правда», 1928, 11 января.

⁵ Новые постановки театра б. «Корш», 1928. С. 5.

⁶ Мягков, 2008.

писать в 1926 г., но поставили ее в московском Камерном театре в декабре 1928 г. — июне 1929 г.)

Между тем описанное восприятие непривычного мира, незнакомой действительности в значительной степени определялось, видимо, слабой осведомленностью о них критиков, а может, и почти полным их незнанием. Для нас это лишь подчеркивает, как велика была тогда в нашей стране необходимость этнографического просвещения в области индологии, целям которого посвятили свою деятельность наши ученые — Александр Михайлович и Людмила Александровна Мерварт. Разве теперь удивишь кого-нибудь из наших соотечественников яркостью кино- и театрального мира Индии и склонностью к мелодраmatизму?

В декабре 1927 г. вновь образованный Русский драматический театр в Одессе возглавил ученик и соратник В. Э. Мейерхольда режиссер Алексей Львович Грипич (1891–1983)¹. Он приехал из Москвы с готовым репертуарным планом и открыл сезон постановкой «Джума Машид». Грипич тяготел к яркой экспрессивной форме и к условному спектаклю. Он вспоминал: «Мы стремились поднять колониальную тему, показать начавшееся в Индии национально-освободительное движение. Романтической завязкой в пьесе была любовь риссальдара (начальника отряда сипаев) Мир-Саида и индийского революционера Кунду к дочери местного капиталиста Лилавати. В нашем спектакле жизнь Индии, которую мы знали главным образом по консультациям профессора А. М. Мерварта [NB!], была окрашена в экзотические тона. Действие разворачивалось на конструктивных площадках с уходящими ввысь бамбуками (художник Моисей Левин) и шло на музыке (композитор М. Рахлис). Роль Мир-Саида сразу выдвинула Астангова² на положение героя. Играл он эту роль броско, эффектно, обращал большое внимание на внешнюю

¹ Русская госдрама Одесса, 1927. С. 254.

² Михаил Федорович Астангов (1900–1965) — советский актер театра и кино, народный артист СССР.

выразительность. Разрабатывал пластику движений, звучность голоса. А темперамента ему было не занимать»¹.

В Русском драматическом театре в Казани сезон 1927–1928 гг. также открылся спектаклем «Джума Машид» в постановке режиссера С. Н. Воронова. В сезоне 1928/29 г. художественное руководство театром принял А. Л. Грипич и поставил «Джума Машид» в своем варианте. С ним приехала группа сотрудников и актеров, в том числе М. Ф. Астангов².

В 1928 г. А. Л. Грипич был приглашен в Ленинград. Он поставил в Большом драматическом театре два спектакля. Премьера «Джума Машид» в БДТ прошла 3 марта 1928 г. Главным художником театра стал Моисей Зеликович Левин (1895–1946). В золотой фонд театрального наследия вошли его эскизы костюмов (Абдаллы Хана, одного из трех мусульман³) и проект декорации⁴. Музыка написал композитор Николай Михайлович Стрельников (1888–1939)⁵, сопоставив два элемента — европейский и индийский. «Крайности “чарльстон” и “религиозная песнь” по принципу “крайности сходятся” находят сближение в “фокстроте-ориенталь” (на музыку религиозной песни). <...> В танцах (балетмейстер В. И. Вайнонен) индусской части дана тенденция выявить культуру самобытной Индии (индийский танец Кали, танец придворных танцовщиц). В европейской части танцы (чарльстон, фокстротт и др.) поданы как памфлет. Во всяком случае, стремление дать “разложение буржуазии” для приятного лицезрения не имело места»⁶.

А. Л. Грипич и М. З. Левин учли одесский опыт: «Постановка строится на принципах конструктивного реализма. Действие

¹ Воспоминания о М. Ф. Астангове, 1971. С. 250–251.

² Шляхов, 2006.

³ Художники русского театра 1880–1930, 1994. С. 183.

⁴ Современный театр, 1927, № 15, 13 декабря. С. 228, 230; № 11, 15 ноября.

⁵ Рамазанова.

⁶ «Джума Машид», 1928. С. 13.

организовано на ритмической размерности и игре сценических фактур. Путь построения картины — монтаж действенных кусков. В этом случае музыкальное оформление входит в спектакль органически. Материальное оформление состоит из основной установки (падающие плоскости, занимающие всю сцену, и вертикальные стволы), которая, путем механизации и доставления других частей, дает то рощу у мечети, то рабочий квартал, то дворец магараджи»¹.

Действие состоит из шести картин: «У мечети Джума Машид», «В доме фабриканта Гопаль Сена», «На площадке дворца магараджи», «На улице рабочего квартала», «На террасе во дворце резидента Хармсфорда», «На окраине города Бишенпура».

В спектакле были заняты ведущие актеры БДТ: в роли Мартанды, магараджи Бишенпура — з. а. РСФСР Л. А. Кровицкий; Лили О'Келли, магарани, пятнадцатая жена магараджи — з. а. РСФСР О. Г. Казико; Мир-Саид, рессальдар, начальник мусульманского отряда сипаев — з. а. РСФСР А. И. Лариков; Джаганат Кунду, брамин, доктор медицины Калькуттского и Эдинбургского университетов — Г. М. Мичурин; Девендра Сен, член «Лиги Мира» и партии свараджистов — заслуженный деятель искусств В. Я. Софронов².

Постановки А. Л. Грипича отличались глубиной, выразительностью мизансцен, мастерским построением массовых сцен. Но режиссерская версия пьесы в архиве БДТ не сохранилась. Из текста следует, что часть зрелищных эпизодов (процессия индусов — почитателей богини Кали, мусульманский Мохаррам, сцены резни) пришлось сократить. Удалена была и часть диалогов, основанных на этнографических реалиях, в которых говорится о важных для Индии явлениях.

А между тем эти диалоги как раз и объясняют реакцию и поведение персонажей, важнейшие концептуальные понятия образа жизни: понятие кастовой нечистоты (фабрикант Гопаль Сен

¹ Венецианов, 1928а. С. 7.

² Государственный Большой драматический театр, 1939.

ругает свою сестру Минакши за то, что она помогла жене пария-сапожника поставить на голову кувшин с водой), проклятье иметь в доме вдову (по мнению Гопаль Сена, его сестра — девушка-вдова Минакши — «источник всех моих несчастий»), положение вдов (после смерти нареченного супруга с Минакши «сорвали нарядные одежды, обрили голову, превратили в пугало для людей»), самосожжение вдов (Девендра-Сен предлагает своей сестре Лилавати совершить сати — самосожжение — после гибели ее мужа врача Кунду), браки (детские, межкастовые, межрелигиозные), религиозные принципы брака в индуизме (Гопаль Сен заставляет дочь следовать традиции: «Моя душа не может умереть с голоду после смерти. Давай мне внуков») и принципы семейной жизни («Если брамин после обычной болезни жены в течение десяти месяцев не подойдет к ее ложу, да вернется жена в дом отца от опозоренного мужа. <...> Боги не позволяют шутить своими дарами. Грозный Шива лишит его мужской силы. Отнимет разум. Его тело покроется зловонной язвой и червями. После смерти его душа не родится снова»), основы религиозной розни (осуждение мусульманами кровавых жертв богине Кали; кощунственное для индусов убийство коров мусульманами; оскорбления мусульманам от индусов — собаки, мясники, обрезанники; оскорбления индусам от мусульман — браминские свиньи, глотатели коровьего помета, идолопоклонники), осуждение индусскими жрецами поведения женщины-европейки (фокстрот Лизи О'Келли, пятнадцатой жены махараджи Мартанды), отношение к женщинам в смешанных браках, ограничения жизни в гареме, оккультная экзотика и йога, кастовое неравенство, ритуальное очищение после осквернения и пр.

Диалоги пересыпаны терминами, отражающими местный колорит: *саиб/сааб/сагиб* (у индусов — господин; обращение низшего к высшему), *сипаи* (наемные солдаты, рекрутировавшиеся европейцами из числа местного населения.), *тали* (брачное украшение женщины-индуски, продажа тали символизирует развод), *машак* (кожаный мешок), *арати* (в индуизме — огненный ритуал, в ходе которого объект поклонения освещается зажженным

светильником), *прэта/преты* (неприкаянные голодные духи умерших, в течение некоторого периода после смерти остающиеся жить среди людей), *писачи* (в индуизме — бес, пожирающий плоть демон), *бхуты* (злые духи, один из низших разрядов демонов), *зенана* (женская половина дома, гарем), *парда* (занавес, покрывало), *тамаша* (песенно-танцевальные представления о героях-воинах периода маратхских войн /XII в./; затем стали народным зрелищем, отражавшим современную жизнь Индии), *тази* (мавзолеи, или гробницы Хасана и Хусейна, которые несут в процессии мусульмане в Магаррам), *хабар* (араб. «весть»), *хузур* (в исламе — пребывание перед кем-то, кто занимает высокое положение), *чейле* (ученик, прислужник мудреца), *гопичанд* (бенгальский музыкальный инструмент, употребляемый нищими при собирании милостыни; состоит из колка со стальной струной, вставленного в отрезок бамбука — резонатор; по преданию, Кришна игрой на нем привлекал пастушек), *хартал* (хинди; прекращение торговли и всякой деловой активности в знак протеста; митинги и демонстрации как форма кампании несотрудничества с британскими властями в Индии), *дасси/даси* (служанка Кришны, храмовая танцовщица), *госсейн* (в Индии — странник или отшельник), *баба* (в Индии — отец, обращение к уважаемому человеку), *иззат* (в Северной Индии, Бенгалии — концепция чести), *падди* (необмолоченный рис), *аппам* (индийские блинчики воронкообразной формы из рисовой пасты и кокосового молока), *дал* (вегетарианский пряный суп-пюре из разваренных бобовых), *пан* (в Индии жевательная смесь, чаще листья бетеля, смазанные известью, в которые заворачивают кусочки арекового ореха).

Герои постоянно включают в разговоры туземные словечки: *бхай* (хинди; «брат»), *бхо*, *Аллаху акбар*, *апачи* (апа-джи, Отец), *ача*, *шаду* (верно), *ачабад* (хорошо), *Свамиджи* (господин духовный учитель), *кангани* (подрядчик), — и выражения: *Ту ма банхай* («Ты мой отец»), *Ха-дъик*, *Ситанат* («господин Ситы»), *ай*, *ай*, *Куч нахив* («так, ничего особенного»), *пан-супари* («бетелевая жвачка»), «Махешвар (эпитет Шивы) воздаст сторицей в мире

блаженных». Их значение не всегда понятно из контекста и не всегда объясняется зрителю. Но сам автор пьесы пользуется ими весьма умело.

Движущей силой сюжета является желание фабриканта Гопаль Сена из касты каястхов повысить свой статус. В начале XX в. в Бенгалии каястхи как компрадоры получали огромные прибыли от деловых операций с британцами. Желая породниться с более высокой кастой браминов, Гопаль Сен оплатил обучение в университете одиннадцатилетнего брамина Кунду за брак с его семилетней дочерью Лилавати.

Сюжет о женитбе махараджи Мартанды на иностранке основан на реальных событиях. Прототипом выступил раджа Шри Брабадамба Дас Раджа Мартанда Бхайрава Тондайман Бахадур (Raja Sri Brabadamba Das Raja Sir Martanda Bhairava Tondaiman Bahadur, 1875–1928), правивший княжеством Пудуккоттай (Pudukkottai), расположенным к юго-западу от Мадраса. Он был коронован в возрасте 11 лет, воспитан в английском духе, преуспел в спорте, тяготел к европейскому образу жизни, был обласкан британскими властями. В марте 1915 г. Мартанда во время поездки в г. Сидней влюбился в австралийку Молли Финк (Esmé Mary Sorrett Fink) и женился на ней 10 августа 1915 г. Брак вызвал бурную негативную реакцию в Австралии. В то время въезд в Австралию для темнокожих британских подданных был невозможен. Расистский «Immigration Restriction Act of 1901» разрешал постоянно проживать там только европейцам. Поэтому выдача разрешения радже Мартанде посетить Австралию расценивалось как исключительная привилегия, и британское общество не приняло его брак со светской красавицей, голубоглазой блондинкой, дочерью барристера. В октябре 1915 г. Мартанда привез жену в Индию. Британские колониальные власти (с одобрения короля Георга V) отказались признать этот брак, запретили официально величать супругу махараджи «Ее Высочество», британским чиновникам в Индии (и Австралии) было рекомендовано считать общение с ней частным делом. 22 ноября 1915 г. Мартанда представил новую махарани подданным в г. Пудуккоттай на пышной

публичной церемонии. Немедленно последовала попытка отравить беременную женщину олеандром. Мартанда перевез жену в г. Тричинополи, затем в Утакаманд и в Австралию, где 22 июля 1916 г. родился их сын Мартанда Сидней. Махараджа славился победами своих скакунов на австралийских скачках. В ноябре 1919 г. семья переехала в Лондон, но британское правительство отказалось признать их сына наследником княжества. Раджа согласился на регентство в обмен на существенную финансовую «компенсацию» и ежегодные пособия для себя и Молли. В 1922 г. он приобрел в Каннах виллу «La Favorite». Молли славилась своими драгоценностями и «ослепительными вечеринками», ее описывали как «очень щедрую женщину, безумно экстравагантную». Мартанда умер во Франции в 28 мая 1928 г. и был кремирован в Лондоне по индуистскому обряду. Прах Молли после кремации (1967) был помещен вместе с прахом махараджи в крематории Golders Green в Лондоне¹.

Отметим, что Мерварты из Траванкора в феврале 1916 г. также отправились в Утакаманд в Синих горах и прожили там месяц. В июле 1927 г. А. М. Мерварт находился в командировке во Франции, жил в ашраме под Ниццей и изучал тамильский и малайялам с Рагхунатха Рао, магистром искусств Эдинбургского университета (отметим, что именно так характеризуется в пьесе врач Кунду — лидер восставших рабочих).

Действие пьесы «Джума Машид» происходит в вымышленном «городе Бишенпур индийского полуавтономного княжества магараджи Мартанды»². Но в тексте упоминаются реальные индийские топонимы: Дели, Дакка, Лакхнау, Малабарское побережье, а также «Торайские болота» (в современном штате Джаркханд) и «Накпуркская джунгля». В пьесе фигурируют представители разных народов Индии: сикхи (этноконфессиональная группа — последователи сикхизма, чаще пенджабцы), гурки/гуркхи (войска, набирающиеся из непальских добровольцев).

¹ Duyker, Younger, 1991.

² СПбФ АРАН. Ф. 142. Оп. 2. Ед. хр. 73. Л. 1.

Из каст задействованы банья (ростовщики), пулейя/пулайя (низкая каста в Керале), мопла/мапилла (религиозная мусульманская община малаяли в Южной Индии), кайаста/каястха (каста профессиональных клерков) и др.

В 1920-е годы еще не было нормы русифицированного написания иностранных титулов (магараджа, магарани), должностей (риссальдар, полис-оффис), имен собственных (Мэк-Григор, Ассан, Гуссейн, Махмед), божеств (Генеша, Гануман, Магадэва, Басудэв) и прочего, потому у Венецианова оно прихотливо и бывает не вполне точно.

Зато автором очень уместно указано, какие песни должны звучать во время действия, в том числе «Ванде Матарам», буквально «Поклон Матери-[Родине]», первые два куплета которой в 1947 г. были приняты в качестве национальной песни Индии. В пьесе рассказываются тексты поэта Шикара, прославляющие любовь Кришны и Радхи. Британцы танцуют лансье (род французской кадрили с поклонами, состоит из пяти фигур).

Драматург детально описывает декорации: «Гостиная в доме индийского текстильного фабриканта Гопаль Сена. Комната обставлена, как обычно в современной Индии, в полуевропейском, полутуземном духе. Прямо и справа от зрителя окна без стекол, индийского образца, штучной работы. В глубине лестница, ведущая вниз, на улицу. Влево двери и другие комнаты дома. В середине тяжелый гарнитур из черного дерева и плюша. В левом углу два кожаных английских кресла, между ними резной индийский столик. На стенах изображение богов ярко-выраженного европейского производства в безвкусных, но кричащих позолотой рамах. Под одной картиной телефонный аппарат. На полу большой персидский ковер. На столе курительный прибор с открытой коробкой сигар; тут же прибор для жевания бетеля. Сцена освещена яркими лучами солнца. До поднятия занавеса слышны звуки вины».

В процессе подготовки спектакля режиссером были использованы «подлинные наблюдения автора, которые помогли нам узнать многое о современной Индии, литературные, музейные и другие материалы», при этом «овладение сюжетным материаль-

ным и музыкальным оформлением вносило ряд новых положений в работу над ролью. Разработка типажа сопровождалась специальными лекциями-экскурсиями¹. В БДТ режиссер А. Л. Грипич позиционировал «Джума Машид» как социальную драму: «Пьеса, обобщающая факты индийской действительности, дает зрителю правдивое представление о той сложной борьбе за молодую Индию, которая протекает в обстановке владычества Великобритании, религиозной розни, консервативного быта, где наряду с современной европейской культурой живет индусское средневековье. <...> В постановке мы стремились дать верные бытовые характеристики и сохранить пропорции, соответствующие современной Индии (реализм), но в то же время мы пользовались и этнографическим натурализмом»². А этот богатый натурализм обеспечен консультантами-индологами А. М. и Л. А. Мерварт, которые и в этой области закладывают для нас традицию индологического просветительства.

Сам драматург объяснял: «Базируясь на точном научном интересе, я стремился дать живую и правдивую народную эпопею современной Индии, ее мечущихся страстей, ее стремлений к национальному освобождению, заторможенных искусно раздуваемым пламенем внутренней религиозной распри. В основу сюжета я положил действительную историю Джумы Машид, новой мечети индийских мусульман, построенной с разрешения британских властей перед древним храмом “великой матери Кали”. События, происходящие вокруг этой Джума-мечети, столь же типичны для современной Индии, как типично и большинство действующих в пьесе лиц. Все они по существу лица собирательные, конденсированные образы отдельных социальных групп. Фон пьесы — панорама Индии наших дней, Индии, закопченной дымом бесчисленных фабричных труб. Индии, в которой традиции страны так прихотливо смешались с наносной европейской культурой»³.

¹ «Джума Машид», 1928. С. 10, 12.

² Грипич, 1928. С. 7.

³ Венецианов, 1928b. С. 7.

Вероятно, критика «условной Индии» и сюжета пьесы была неизбежна уже из-за их абсолютной непривычности и новизны. Возможно, изысканный вкус раздражала и слишком прямолинейная агитационность драмы, и даже насыщенность экзотическими реалиями. Это остро выразилось в сатирическом стихотворении И. Кальменса «Индия на Фонтанке»¹:

Борьба... Стрельба... А под стрельбу — роман...
То индусы колотят мусульман,
То мусульмане индусов лупцуют.
Экзотика полезла на рожон,
И десять резидентских жен
Под индомузыку танцуют.
Кто агитацию ведет,
Кто с рыжей мисс флиртует,
Кто режет,
Кто поет.
А кое-кто бастует.
Напрасны свеженькие трюки,
Растущий бамбук, вкривь и вкось,
Джума! Джума!
Как много в этом звуке
Агитхалтурных пьес слилось,
Как много в нем отозвалось.
Политпросветом овладел
Неискушенный драмодел.
Втащил на Фонтанку драму,
Потек в карман за центом цент,
Ведь авторы не имут сраму,
А ищут авторский процент!
Когда б я правоверным был,
Я б честно, не поддавшись страху,
С одной мольбой припал к Аллаху:

¹ Кальменс, 1928. С. 2–3.

— Пусть трижды Магомет-пророк,
За что насрал халтуры рок?
Когда бы индусом я был,
Взмолился б я богине Кали:
— Где ты, священная метла?
Венецианского кали
За что вкусить ты мне дала!

Кстати, стихи этого утомленного Востоком эстета сообщают нам, что в его времена принято было говорить *индус* (*индусов*, *индусом*), делая ударение на первом слоге, а не на последнем, как теперь стало обычным.

В те времена не всем нравились и постановочные эксперименты в театре (как и некоторым из нас в современном театре). А. Флит, например, отмечал, что «БДТ приучил нас к реалистическим постановкам» и массовому зрителю непонятны площадки, одновременно являющиеся и рощей, и жилищем, и улицей. Но поскольку пьесы о революционном движении угнетенных мировым империализмом народов Востока чрезвычайно слабы, кроме «Рычи, Китай» Третьякова, то «Джума Машид» стремится восполнить этот пробел. «Тематика отчетливо проста и не вызывает сомнений с точки зрения политической грамотности автора: борьба трудящихся масс Индии против национального и экономического гнета ослабляется религиозным фанатизмом и национальной враждой внутри трудящихся масс. Когда эти последние на практическом опыте научатся отличать друзей от врагов и преодолеют вековые предрассудки — тогда борьба пойдет по вертикали, приобретет чисто классовый характер войны с иноземной и “своей” буржуазией и, несмотря на временные поражения, исторически неизбежно приведет трудящихся к победе¹».

Победное шествие спектакля «Джума Машид» продолжалось на просторах СССР: в 1928 г. в Тбилиси в Театре им. Руставели пьесу поставил режиссер И. Е. Патаридзе, художником выступил И. И. Гамрекели.

¹ Флит, 1928. С. 3.

По нашему мнению, пьесу Венецианова, которую критики называли политическим фарсом, можно отнести к жанру *тамаша*. Черты фарса типичны для индийского народного театрального жанра *тамаша* (простонародное площадное представление, фарс). Именно так в «Джума Машид» показан праздник махараджи Бишенпура, в котором участвуют британцы и его пятнадцатая жена-ирландка, «бывшая лондонская певичка из варьете». В *тамашах* индийцы высмеивали и своих богатеев, и британских *сахибов*. Венецианову удалось прочувствовать эту особенность индийского народного театра, чему, несомненно, он обязан рассказам и лекциям Мервартов.

Не случайно потенциал постановки оценил Вильямс Жижетович Труцци, артистический директор государственных цирков. По его заказу Г. С. Венецианов и поэт А. А. Жаров разработали либретто цирковой сюжетной пантомимы. О будущей грандиозной пантомиме на тему колониальной политики на Востоке в 1929 г. даже писала газета «Известия». Крупномасштабная водяная постановка о революционном движении в Индии в Московском цирке (29 февраля — 18 мая 1932 г.) имела успех и считается образцовой. Режиссер Н. М. Горчаков, художник М. П. Бобышов, композитор И. О. Дунаевский, балетмейстер В. И. Цаплин создали красочное феерическое зрелище, в котором было задействовано 400 человек¹. Из-под купола в бассейн на арене опускали индийскую деревню, между домиками плавали лодки. В представлении участвовали экзотические животные, верблюды, туры, ослы. Махараджа выезжал на слоне. По сюжету, грузчик Кунду объединял бастующих рабочих текстильной фабрики Махан-Бабу, предотвращал резню на религиозной почве между мусульманами и буддистами (sic!); к восставшим рабочим присоединялись туземные войска; после разгрома стачки Кунду спасали красные партизаны на тропическом острове. Сюжет пьесы был упрощен и адаптирован под особенности цирковой программы, персонажи получили другие имена и статус. В постановке были собраны

¹ Водяная пантомима-феерия... С. 2.

лучшие трюковые находки цирка и сюжетные ходы. На арене появлялся водопад, британские солдаты на лошадях прыгали в воду с высоты, внезапно расцветал высохший тропический лес. В боях с восставшими участвовала кавалерия и артиллерия, под куполом летали макеты аэроплана и дирижабля¹. В процессе постоянного редактирования пантомима («Индия в огне», «В огне восстаний», др.) потеряла название. В финале остров после ухода британцев расцветал под дождем как яркий сад, а навстречу угнетенным индийцам открывались двери в мировое содружество трудящихся².

Индийская тема в начале XX в. активно раскрывалась и в кинематографе. Назовем хотя бы немецкий немой художественный фильм «Индийская гробница» (1921) и его ремейки (1938, 1959).

В Ленинграде созданная из материалов, привезенных Мервартами из экспедиции 1914–1918 гг., постоянная индийская экспозиция в МАЭ, временные выставки, лекции, прочитанные и подготовленные А. М. Мервартом для Рабоче-крестьянского радиоуниверситета³, стали уникальными средствами общей государственной кампании по борьбе с неграмотностью, элементом которой был, разумеется, и курс политграмоты. Так или иначе, массовая аудитория действительно стала объектом массивной просветительской работы, в том числе получала современные и научные сведения о народах Востока. Свою роль сыграла в этом деле и пьеса Венецианова «Пятничная мечеть», а для многих советских режиссеров, художников и композиторов она стала оригинальным объектом творчества, позволив им проявить собственные таланты.

¹ О Цирке им. Юрия Никулина. Ч. 34.

² Немчинский, 2017. С. 203–222.

³ Котин, Краснодембская, Соболева, 2015. С. 277–304; Соболева, 2017. С. 148–161.