

УДК 7.071.2

Е. М. Коляда

ИНДИЙСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСКИХ ЭКСПЕРИМЕНТАХ АННЫ ПАВЛОВОЙ (рельефы и фрески храмового комплекса Аджанты)

Начало XX столетия ознаменовалось активными поисками новых художественных форм. Внимание многих деятелей искусства этого периода было приковано к Востоку с его яркими красками и экзотическими образами. Повышенный интерес у творцов нового искусства и зрителей, жаждавших новизны, вызывала Индия¹. Всплеск интереса к этой стране был предопределен своеобразием индийского культурного наследия, постепенно открывавшегося для западного зрителя [1, 2]. Взаимное постижение индийской и европейской культур происходило в условиях своеобразного противоборства [3–7]², и что самое интересное, осуществлялось не только на территории самой Индии, но и в Европе, где в музеях уже тогда были собраны богатые коллекции индийских древностей³ и университетах, в которых получали образование представители индийской знати. Европейцев восхищали величественные архитектурные сооружения, привлекала своей глубиной восточная философия, удивляли порой слишком откровенные для западной культуры сюжеты и образы, непривычные обычаи и др. Не менее привлекателен для европейцев оказался индийский танец, вызвавший в среде творческих личностей массу фантазий на индийскую тему. Поскольку о том, что такое настоящий индийский танец на тот момент было мало известно даже в самой Индии, опорой для подобных фантазий стали живопись и скульптура, очень подробно воспроизводившие характер движений, позы, мимику лица и костюмы. Влияние индийских мотивов и образов, «подсмотренных» в изобразительном искусстве Индии оказалось чрезвычайно велико в начале XX столетия. Достаточно вспомнить балеты «Радха»⁴

¹ Британская Индия (British Raj) — название колониальных территорий в Южной Азии, которыми владела Великобритания с 1858 по 1947 гг.

² На протяжении долгих десятилетий местное население вело борьбу за независимость от колониаторской политики Великобритании. В разных частях государства периодически вспыхивали восстания. Обстановка осложнялась голодом и эпидемиями.

³ Колониальная политика Великобритании привела к полному упадку художественных традиций в Индии. В начале XX в. для самих индийцев многие страницы собственной истории и изобразительного искусства были неведомы. Открытия в области индийского искусства делали сами колонизаторы, вводя в научный обиход индийские памятники древности, изучая их и принимая меры по их сохранению и изучению.

⁴ Балет «Радха», созданный по мотивам индийской мифологии, на музыку французского композитора Л. Делиба был представлен в 1906 г. американской танцовщицей и хореографом Рут Сен-Дени. Фотографии Р. Сен-Дени в образе Радхи представлены на сайте <http://top-antropos.com/history/item/48-ruth-stdenis> (дата обращения 10.09.2015).



Фрагмент фрески
с изображением танцовщиц.
Храмовый комплекс Аджанты
(Индия). III–V вв.

и «Синий Бог»⁵. Оба балета хотя и вызвали интерес у публики, но не стали новым словом в искусстве танца⁶. Тем не менее, среди множества постановок начала XX в. на индийскую тему, есть те, история создания которых интересна не только с точки зрения эволюции европейского балета, но и как иллюстрация взаимного притяжения культур и взаимодействия разных видов искусства. К числу таких постановок относится балет «Фрески Аджанты», созданный Анной Павловой под влиянием образов индийского храмового комплекса и ставший результатом кропотливой работы балерины и участников ее труппы. Рассмотрим последовательно историю создания этого балета.

Желание поставить танец на индийскую тему возникло у Павловой еще во время первого посещения Индии⁷. Диван Чаманлан⁸, познакомившийся с Павловой во время ее гастролей в Индии, рассказывал своему другу и соотечественнику Раму Гопалу⁹ следующее: «Она говорила мне, что ...ей бы хотелось когда-нибудь создать индийский балет, воплотив в танце чувства, навеянные древними индийскими памятниками» [8, с. 131]. К сожалению, «...ни один индийский раджа или любитель индийского искусства не мог показать ей классический танец. Павлова умоляла богатых образованных индусов показать ей мистические индийские тан-

⁵ Балет «Синий Бог» был поставлен М. Фокиным на музыку Р. Гана для одного из русских сезонов С. Дягилева. Премьера «Синего бога» состоялась в мае 1912 г. в театре Шатле в Париже. Декорации и костюмы к этому балету выполнил Л. Бакст. Главные партии исполнили В. Нижинский и Т. Карсавина.

⁶ Основной акцент в реализации индийской темы в балетных постановках того времени делался на экзотичность образов, предварительно «подсмотренных» в индийских памятниках искусства. К сожалению, от этих постановок сохранились в основном эскизы костюмов и фотографии танцоров, застывших в эффектных позах.

⁷ В Индии Анна Павлова с труппой выступала два раза: в 1921 и 1928 гг.

⁸ Диван Чаманлан — индийский дипломат, видный политический деятель, коллекционер и пропагандист древнего и современного искусства Индии.

⁹ Рам Гопал — первый индийский классический танцор международного уровня. Благодаря ему, искусство индийского танца Бхаратанатьям получило распространение, в том числе в Европе.

цы. В том, что в этой огромной чудесной стране эти танцы сохранились и где-то под спудом существовали, она не сомневалась, но в ответ на ее просьбы ей неизменно отвечали, что священных храмовых танцев уже не существует! Ей все время твердили, что индийский классический танец умер» [8, с. 130–131]. А ей так «хотелось привезти с собой в Англию индийский танец и приступить к работе над новым балетом, который внесет восточное своеобразие в ее репертуар» [9, с. 135].

В свое первое посещение Индии, перед самым отъездом из Бомбея Павлова по счастливой случайности стала свидетельницей индусской свадебной церемонии, увидела в ней подлинное отражение индийской традиции и решила, что должна включить театральную версию свадьбы в коллекцию восточных танцев, которые надеялась представить в Лондоне¹⁰. Анна Павлова желала создать на сцене ощущение достоверности происходящего, поэтому от участников постановки потребовалось не только изучение танцевального и музыкального наследия Индии, но и всего возможного материала по культуре этой страны. Харкурт Альджеранов, участвовавший в создании балета «Восточные впечатления», так писал о подготовительной работе над постановкой: «Меня отправили в Музей Виктории и Альберта, чтобы найти детальное описание свадебной церемонии и изображения костюмов, которые обычно тогда надевали...» [9, с. 141]. Но европейский балет имеет свои отличия от традиционных индийских постановок и реализация замысла несколько затянулась. Одним из долго обсуждаемых вопросов был вопрос декораций. Альджеранов вспоминал: «Мы с месье Дандре долго обсуждали вопрос декораций, поскольку, если мы хотели воссоздать индийский театр, нам следовало обойтись вообще без них, но мы хорошо знали, что европейские зрители ждали декораций. Они слишком привыкли к великолепным декоративным эффектам Бакста и его последователей, так что мы не смогли пренебречь этой визуальной стороной нашей работы» [9, с. 141]. Проблему разрешили, подобрав и увеличив до нужного размера гравюры из Британского музея, изображавшие индийские пейзажи. Другой проблемой стал поиск музыкального сопровождения. Анна Павлова понимала, что в индийской традиции ритм движений и музыкальная гармония неразрывны и если язык тела еще можно было явить на суд зрителя европейского, то музыка Индии с большим трудом ложилась на восприятие тех, кто вырос в русле музыкальной традиции Европы. Справиться с этой проблемой помог случай. Именно в период работы над «Восточными впечатлениями» в Лондоне с гастрольями выступала Комолата Баннерджи — композитор и исполнительница индийской музыки. Павлова заказала молодой индианке написать музыку к «Индусской свадьбе». [9, с. 141–142]. Баннерджи не только подобрала музыкальное сопровождение, но и познакомила Павлову с молодым

¹⁰ Анна Павлова была инициатором постановки балета «Восточные впечатления», который явился результатом гастрольного турне труппы по странам Востока. Балет стал своеобразной коллекцией восточных танцев, в числе которых были и индийские. Постановка демонстрировала не только возможности европейской балетной школы, но и приемы, характерные для традиционного исполнительского искусства стран Востока, изученные танцорами труппы Павловой в разных странах.

индийским танцовщиком Удаем Шанкаром¹¹, знакомство с которым привело к весьма продуктивному развитию индийской части «Восточных впечатлений». Шанкар не только объяснил Павловой язык движений индийского танца, поставив сцену индусской свадьбы и балет «Кришна и Радха»¹² для «Восточных впечатлений» но и выступил автором костюмов, которые были созданы из подлинных индийских тканей. «Павлова предложила ему стать ее партнером в этом балете, он принял предложение, и это стало его первым шагом в долгой артистической карьере, в результате которой он объездил весь мир» [9, с. 142]. Детали постановки новых балетов на индийскую тему становятся понятны благодаря воспоминаниям Харкурта Альджеранова, который по просьбе Анны Павловой помогал Удаю Шанкару освоиться в труппе и имел возможность наблюдать все уроки индийского танца¹³, даваемые Шанкаром русской балерине [9, с. 143].

Нельзя не сказать о том, как усилия Павловой и ее труппы оценили зрители в Европе и Индии. Один из европейских критиков писал: «Там, где кончается знание, ему на помощь приходит воображение» [9, с. 250]. Газета «Таймс» («The Times») очень скептически отозвалась об «Индусской свадьбе» и «Кришне и Радхе»: «Музыку к ним написала Комолата Баннерджи,...музыку, в которой долгие и бессвязные танцевальные мотивы с ударными акцентами и звуки волынки, искусно примененные к западной оркестровке, производят эффект принадлежности к Востоку» [9, с. 147]. «Бостон ивнинг транскрипт» («Boston Evening Transcript») писала об этом танце, как о «вещи, исполненной предположений и намеков, с причудливыми ритмами, из-за нарушенных репрессий приобретшей напряженный эмоциональный накал» [9, с. 158]. Если лондонская публика была сдержана в своих оценках «индийских» вариаций Павловой, то в Бомбее и Калькутте балет «Восточные впечатления» имел большой успех. Рам Гопал писал о танце Павловой и Шанкара: «...нежная и изящная сцена, напоминающая саму природу. Танцовщики покачиваются, словно колосья на ветру или тихо колышущиеся волны. Они составляют единое целое с природой» [8; 9, с. 144]. Альджеранов же так описывал балет «Кришна и Радха»: «Павлова — сама покорность, а красивый, мужественный, грациозный Шанкар действительно превратился в Кришну, Вечного Возлюбленного¹⁴. Он нес

¹¹ Удай Шанкар — индийский танцовщик, балетмейстер и педагог. С Анной Павловой познакомился в Лондоне в период учебы в Королевском Колледже искусств. В 1927 г., напутствуемый Павловой, Шанкар возвращается в Индию, что бы заняться изучением национального танцевального наследия своей родины. Явился пионером современного танца в Индии, соединив европейскую методику с классическим индийским танцем. В 1938 г. основал в Индии институт по изучению старинных танцев и костюмов.

¹² «Индусская свадьба» являла собой первую часть индийской темы «Восточных впечатлений». «Кришна и Радха» стала второй частью этого балета. Обе части прошли долгое становление.

¹³ Позже эти уроки позволили Альджеранову заменить Шанкара в балете «Кришна и Радха».

¹⁴ Когда Удай Шанкар покинул труппу по окончании сезона в «Ковент-Радген», на роль Кришны был назначен Харкурт Альджеранов, который исполнял ее с тех пор до последнего представления, состоявшегося в Париже в 1930 г.

в руках флейту, демонстрируя, что явился в образе пастуха» [9, с. 144]. «Шанкар был таким превосходным Кришной, а Павлова — Радхой, абсолютно уловившей дух Индии» [9, с. 151]. Об «Индусской свадьбе» этот же автор писал следующее: «На затемненной сцене бомбейского театра “Эксцельсиор” курился фимиам, облака благовоний застилали погруженную во мрак эстраду, затем постепенно зажигались огни и вырисовывался силуэт божественной Анны. Она сидела, закрыв покрывалом лицо. Поблескивали парча, шелк и драгоценности. Это была стыдливая невеста. В конце “Индусской свадьбы” она вставала и в радостном танце выражала счастье девушки, соединившей свою жизнь с тем, о ком она мечтала и кого хранила в своем сердце» [9, с. 140].

«Индусская свадьба» пользовалась у всех в Индии большим успехом, но люди, приехавшие из разных районов страны, жаждали дать иностранцам совет по поводу церемонии» [9, с. 140]. Видимо явленное артистами воспринималось зрителями как реальное действие. Позднее именно из-за этого от «Индусской свадьбы» пришлось отказаться. А балет «Кришна и Радха» оставался необычайно популярным не только у индийских зрителей. В своих воспоминаниях Альджеранов, позже заменивший в этой постановке Шанкара писал: «Это был необычайный опыт исполнять “Кришну” с Павловой перед индусскими зрителями. Я ... в своей интерпретации роли рассматривал театр как мою вселенную... Выступая перед индийской публикой, я не ощущал себя человеком до тех пор, пока занавес не опускался снова. Я никогда не обсуждал этого с Павловой, но мне казалось, что и она испытывает такую же экзальтацию» [9, с. 248]. Альджеранов вспоминал о том, что после представления некоторые зрители просили автограф дать не от имени артиста, а от имени индийского божества. Надо в очередной раз напомнить, что постановка «Индусской свадьбы» и «Кришны и Радхи» осуществлялась на основе довольно скудных представлений об индийском танце и тот факт, что индийская публика встретила одобрением постановки, созданные европейскими танцорами, свидетельствует о том, что Павлова и артисты ее труппы уловили внутреннюю экспрессию созданных образов. Как вспоминал Альджеранов, большую роль в этом сыграли произведения скульптуры, предварительно тщательно изученные в музеях Лондона [9, с. 158].



Анна Павлова в индийском костюме.
Ок. 1930 г.

«Интерес Павловой к индийскому танцу по-настоящему внушал вдохновение...Все ведущие индийские газеты опубликовали серьезные и умные отчеты об интервью с Павловой, в которых она подчеркивала потенциальную важность индийского танца и тот способ, которым его следует связать с другими видами искусства, такими богатыми по своей собственной сути. Она осознала, что индийскую музыку нелегко приспособить для театра, но не сомневалась в том, что эту проблему можно решить» [9, с. 250]. Балет «Кришна и Радха» сохранялся в репертуаре труппы Павловой до 1930 г. К сожалению, кинозаписей его исполнения нет, но сохранились фотографии, сделанные Моне Лук и Тией Проктер в Сиднее. На этих фотографиях Павлова и Альджеранов позируют в образах Радхи и Кришны. Эти снимки¹⁵ балерина считала очень удачными, соответствующими исполненным темам [9, с. 264].

Но настоящим открытием для публики стал другой балет на индийскую тему, который был создан анной Павловой после посещения балериной пещерных храмов Аджанты¹⁶. Побывать в комплексе, на тот момент еще мало изученном, балерине посоветовали ее индийские друзья, знавшие, что Павлова ищет способы познакомиться с нюансами индийского танцевального наследия.

Пещерный комплекс Аджанты¹⁷, расположенный в штате Махараштра, столицей которого является г. Мумбаи (Бомбей), явился в начале XX столетия настоящей сенсацией для широкой общественности. Всего в комплекс входит 29 пещер, из которых 5 храмов и 24 монастыря с кельями. Все они были украшены рельефами и росписями. При этом самые старые помещения размещаются в центре комплекса, более поздние расположены на периферии. Пещеры были открыты в 1819 г. совершенно случайно и на протяжении нескольких десятилетий

¹⁵ Некоторые из этих снимков находятся в Национальной библиотеке Австралии (National Library of Australia, официальный сайт: <http://www.nla.gov.au> (дата обращения 10.07.2015)).

¹⁶ В Индии более 1000 пещерных храмов, большинство из которых буддийские. Самые живописные из них расположены в штате Махараштра. К их числу относятся храмы Аджанты.

¹⁷ В результате проведенных в течение XX в. исследований, было выявлено, что комплекс возник во II в. до н. э. в районе, через который пролегали торговые пути, и проходившие караваны «спонсировали» монахов, предоставлявших путникам кров. Щедрость торговцев нередко связывают со стремлением следовать заветам учения махаяны, согласно которому достоинства и заслуги через благочестивый акт могут быть переданы от одного человека к другому. Монахи жили в Аджанте почти шестнадцать столетий, и все это время здесь шли работы по созданию скальных храмов и келий. В результате долгого развития в толще скалы высотой 75 м возник комплекс, общая протяженность которого более 500 м. Из 29 пещер на сегодняшний день в 16 сохранились следы былого величия комплекса и лишь 9 из них демонстрируются туристам. На сегодняшний момент не представляется возможным определить авторов и заказчиков изображений. Но очевидно, что работали здесь профессиональные художники, а не монахи, хотя степень мастерства отличается у разных поколений ваятелей и живописцев. Тем не менее, исследователи отмечают знание исполнителями индийского трактата по теории и технологии живописи «Читрасутра» («Беседы о живописи»).

не исследовались¹⁸. Популярность среди туристов пещеры получили только в начале XX столетия. Забытые храмы Аджанты от пола до потолка внутри и снаружи наполнены скульптурами и росписями [10], большинство из которых изображены танцующими или музицирующими. Образы, созданные неизвестными мастерами, с большой достоверностью передавали характер движений танцовщиц и музыкантов. По существующей в Индии традиции танец [11, 12] воспринимается как ожившая скульптура, а скульптура как застывший танец¹⁹. «На Павлову произвели большое впечатление фрески²⁰ и скульптура. Они обладали какой-то ритмической красотой, что ее вполне удовлетворило, и она преисполнилась уверенностью, что у нее появился материал для индийского балета. Павлова тотчас же принялась обдумывать его, и ее идеи позже оформились в балет, который она назвала просто “Фрески Аджанты”» [9, с. 135]. Увиденное явилось художественной основой для развития балета, в котором традиции европейской балетной школы органично соединились с индийской образностью. Чтобы понять, что так поразило русскую балерину и почему посещение пещерного комплекса стало началом создания нового балета, нужно упомянуть некоторые факты, связанные с историей его открытия, особенностями объемно-пространственного решения и характером декорирования.

Исследователи индийского изобразительного искусства указывают, что рельефы и росписи Аджанты представляют собой не только эволюцию изобразительных приемов, стилей и направлений в изобразительном искусстве Индии, но представляют собой своеобразную энциклопедию индийского быта [2, 10]. Лучшие изображения относятся к V–VI вв. — времени расцвета храмового комплекса. В это время окончательно утвердился тип культового сооружения с просторным залом в центре композиции, богато декорированным порталом и кельями

¹⁸ Впервые вопрос о необходимости проведения в Аджанте научных изысканий был поставлен в 1843 г. английским архитектором и археологом Д. Фергюсоном. В 1844 г. в пещерах начинает работать другой англичанин — художник Роберт Гилл, который на протяжении двадцати лет тщательно зарисовывал скульптуры и росписи в храмах. Сделанные им фотографии и рисунки являются важными артефактами своего времени, и позволяют современным ученым изучать комплекс, так как с момента начала работ и до признания храмов Аджанты в 1983 г. памятником всемирного наследия ЮНЕСКО, произошли значительные утраты исторического материала.

¹⁹ Р. Тагор называл танец «музыкой тела».

²⁰ В то время, когда Анна Павлова посещала Аджанту, еще не был изучен состав красок и особенности грунта, а также техника исполнения росписей. Впрочем, вряд ли это имело значение для балерины. Ведь ее интересовала пластика движения изображенных фигур. Но бытовавшее тогда название «фреска» не совсем адекватно, примененной мастерами технике. Изображения выполнялись по загрунтованной поверхности. В состав чернового грунта входили глина, коровий навоз и тертый в порошок траповый камень. Иногда в грунт добавляли рисовую шелуху. Этот состав позволял выровнять поверхность стен и потолка. Поверх черногового грунта, а также на архитектурные детали и скульптуру тонким слоем наносился белый грунт (ченам), по которому уже исполнялась роспись красками на яичной основе с добавлением рисовой или льняной воды с патокой и клеем. С фресковой технику индийских мастеров, работавших в Аджанте, роднит только тот факт, что грунт перед росписью смачивали водой.



Анна Павлова и Харкурт Альджеранов
в балете «Кришна и Радха».
Ок. 1930 г.

ходов и колористическим богатством. Многие сцены отличаются довольно сложным содержанием. В сценах разного содержания нашло отражение свойственное фрескам Аджанты единство божественного и земного, мифа и реальности. Наибольшей убедительностью обладают те сюжеты, в которых повествование о жизни Будды, сопровождаются процессиями танцующих и музицирующих персонажей. Разнообразие движений танцовщиц и музыкантов поразительно. Вероятно, именно это произвело неизгладимое впечатление на русскую балерину уже давно желавшую изучить танцевальную культуру Индии, но совершенно не имевшую возможность познакомиться с ней в реальности. Анна Павлова попыталась расширить диапазон хореографии за счет изобразительного искусства. И Аджанта стала для русской балерины источником вдохновения и опорой для очередного творческого эксперимента. Пластика запечатленных в пещерах фигур в чем-то была родственная ощущениям собственным Павловой. Не случайно балетный критик начала XX в. В. Светлов сказал когда-то о танце Анны Павловой, что это «живопись движений, пластика линий» [13, с. 211].

для монахов по обе стороны от основного объема. В независимости от сюжета и техники исполнения все изображения необычайно эмоциональны и поэтичны. Полнота жизни, радость бытия — вот, что отличает образы Аджанты²¹.

Каждый сантиметр стенных и потолочных поверхностей пещер заполняли рельефные или живописные изображения. Среди них четко выделяются религиозные образы, жанровые композиции и декоративно-орнаментальные мотивы. Все они теснейшим образом связаны с архитектурным пространством. Несмотря на декоративный характер композиций, условность объемов фигур, отсутствие перспективы, изображения восхищают пластикой линий, мягкостью тональных пере-

²¹ Несмотря на то, что многие сцены сюжетно не связаны между собой и нередко представляют отдельные циклы, исполненные в разное время, в ряде случаев они являют удивительное единство, достигнутое благодаря отсутствию рамок и возникающему из-за этого ощущению незаметного перехода одной сцены в другую. По этой же причине живописные образы органично соединяются с рельефами. См.: Департамент археологии Индии. India Department of Archaeology. URL: [http://www.worldcat.org/identities/nc-india\\$department%20of%20archaeology/](http://www.worldcat.org/identities/nc-india$department%20of%20archaeology/) (дата обращения 12.10.2015).

Под влиянием увиденных скальных храмов возник одноактный балет «Фрески Аджанты», созданный на музыку А. Н. Черепнина²². Хореография принадлежала А. Павловой и И. Н. Хлюстину²³. Главные партии в балете исполнили Анна Павлова и Лаврентий Новиков²⁴. В постановке этого балета уже не принимали участие индийские артисты и музыканты. Примечательно, но сам Хлюстин никогда не видел того, что так взволновало балерину. Он не был в Аджанте.

Балет «Фрески Аджанты» был показан публике в сентябре 1923 г., когда труппа выступала в «Ковент-Гарден». Ситуацию с премьерой балета Х. Альджеранов описывал следующим образом: «Павлову очень взволновали величественные наскальные изображения в пещере, хореограф же Хлюстин никогда их не видел. Мне кажется, комментарий газеты «Таймс» был глубоким и справедливым: «Новый балет “Фрески Аджанты” вызван к жизни идеей < ... > о том, что создания, существующие в воображении человека, имеют свою собственную жизнь, главная сцена представляет собой танец фигур, изображенных на фресках, в то время пока верующие спят. Эта идея была развита с большой изобретательностью Иваном Хлюстиным. Занавесы и костюмы позаимствованы с подлинных набросков, сделанных с фресок. Балет достигает своей кульминации в сцене ухода Гуатаны от суеты своего двора в поисках более возвышенной жизни. Однако вполне естественно, что аранжировщики главным мотивом балета сделали физическую жизнь многочисленных движений. Что касается критических замечаний — в танцах и особенно в танце самой мадам Павловой встречается слишком много штампов традиционного балета. Музыка Александра Черепнина отличается ритмическим характером, и ее, пожалуй, следовало более тщательно изучить, создавая па. В целом балет поставлен эффектно, исполнители главных партий делают все, от них зависящее, и постановка в целом принимается с большим восторгом» [9, с. 144–145]. Приведем и другой отзыв: «Эта работа оказалась слишком смелой для того времени. Почти все движения здесь сводились к абстрактным, сугубо стилизованным жестам, непонятным для широкой публики...» [14, с. 64].

Критик С. К. Скотт Монкрифф о балете отозвался следующим образом в «Субботнем обозрении»: «...откровенно говоря, скучный спектакль, с чрезмерной точностью скопированный с унылого буддийского искусства Индии» [9, с. 145].

Мнения о балете «Фрески Аджанты» были прямо противоположными. «Критики и любители балета, которые имели счастье видеть балеты Павловой «Радха и Кришна», «Фрески Аджанты» и «Индусскую свадьбу», помнят, как удивительно близки были духу Индии ее танцы. Она не могла и не хотела называть их подлинно

²² Александр Николаевич Черепнин (1899–1977) — русский и американский композитор, пианист, теоретик музыки, активно использовавший в своем творчестве русский, грузинский, китайский музыкальный фольклор.

²³ Иван Николаевич Хлюстин (1862–1941) — артист балета, педагог и реформатор, балетмейстер. На протяжении многих лет был балетмейстером и педагогом-репетитором труппы Анны Павловой. Был постановщиком балета «Фрески Аджанты».

²⁴ Лаврентий Лаврентьевич Новиков (1888–1956) — артист балета, балетмейстер, педагог. Партнер Анны Павловой в ряде постановок ее труппы. Исполнял одну из главных ролей в балете «Фрески Аджанты».

индийскими, но разве сами индийцы могли в то время сказать, что такое «подлинный» индийский танец. Тогда, как впрочем, и теперь, в этом вопросе царила невообразимая путаница и большинство индийских критиков также не могли этого определить» [9, с. 132]. Под каким бы углом зрения критики того времени ни рассматривали балеты, поставленные Павловой на индийскую тему, в их словах, на взгляд автора данной статьи, нет объективной оценки данного творческого эксперимента. На тот момент трудно было сопоставить подлинное искусство индийского танца с его европейской интерпретацией. В начале XX в. все, что создавалось в Европе на восточные темы, трудно было соотнести с опытом, накопленным искусством европейской хореографии. Методических приемов, позволяющих адаптировать традиционное танцевальное искусство далеких стран к постановкам на профессиональной сцене, не существовало. Экзотические мотивы манили хореографов, но редко получали понимание у европейского зрителя. Когда увлечение необычными образами заканчивалось, балет выходил из моды, уступая место эталонным образцам. Все это и произошло с индийскими экспериментами Анны Павловой. «Фрески Аджанты» являются ярким тому примером. Из всех трех индийских тем, только «Кришна и Радха» задержался на балетной сцене. Но как бы то ни было, этот эксперимент состоялся. Нельзя не сказать еще об одном факте. Работа Анны Павловой над балетами на индийские темы имела интересное продолжение, правда, уже не в ее творчестве. Молодые индийские танцовщики, пришедшие в ее труппу, чтобы постигать тайны европейской балетной школы, под влиянием русской балерины не только постигли азы классического мастерства, но и занялись возрождением искусства танца своей родины.

Удай Шанкар²⁵ «...учился у нее, наблюдал, как она создавала свои роли — соло и дуэты, следил за всем процессом ее творчества с начала и до конца, изучал ее драматический талант, поддерживал в себе то священное пламя, которое она зажгла в его душе художника-творца. Он страстно мечтал сделать то же самое для индийского танца» [9, с. 133]. На основе разнообразного художественного материала, который Шанкар мог найти на территории Индии, он стал создавать индийские танцы. Ученица Павловой Менака²⁶ возродила танец Северной Индии «Катках»²⁷. «В композиции «балетов», которые ставила Менака, сказывалось влияние Павловой. Это были представления, где подлинные национальные индийские танцы сочетались с танцами, получившими широкое распространение как в Индии, так и на Западе» [11, с. 200]. Еще одна поклонница таланта русской

²⁵ В МКИОХО АРБ имени А. Я. Вагановой хранится серебряный браслет, который Удай Шанкар подарил Анне Павловой. После смерти Павловой ее муж Виктор Дандре преподнес эту вещь балерине Тамаре Тумановой, которая в 1993 г. передала его на хранение в Академию.

²⁶ Менака — сценический псевдоним индийской танцовщицы Лейлы Сокхей. Она выбрала имя самой прекрасной индуистской нимфы (апсары), получившей известность благодаря драме Калидасы «Абхиджняна-Шакунтала».

²⁷ Катках — одна из школ классического индийского танца, в древности культивировавшегося в индуистских храмах Раджастхана и Хиндустана как обязательный атрибут религиозного церемониала и рассказывавший различные истории из жизни Вишну-Кришны. (Большая советская энциклопедия. 1969–1978.

балерины Рукмини Дэви²⁸, воссоздала танец «Даси Аттам» — танец храмовых куртизанок, со временем переставший считаться неприличным [11, с. 200]. «Вот три великих артиста, так много сделавших для будущего поколения молодых индийских танцовщиков; они были полны энтузиазма и рвения в своем стремлении хоть чем-нибудь способствовать возрождению этого вымирающего в Индии искусства» «Магическая сила таланта Павловой, ее несравненное исполнение танцев, ее пламенные речи и кипучая энергия зажгли сердца этих трех индийских артистов. Она вдохновила их на творческие искания, переработку и возрождение их древнего искусства, несмотря на все заверения, будто индийский танец умер или умирает» [9, с. 132]. «Всем трем новаторам — и Шанкару, и Менаке, и Рукмини Дэви — было уже далеко за тридцать, когда они приступили к изучению индийского танца. Но магическое влияние Павловой и ее искусства было так велико, что оно проникло в их сердца и зажгло в них страстное, неутолимое желание возродить индийский танец» [9, с. 136]. Русская балерина вдохновила своих индийских друзей и учеников на большой подвиг. учитывая, что профессиональные занятия танцем в колониальной Индии считались презренным уделом низкой касты уличных танцовщиков и храмовых танцовщиц — девадаси²⁹, а упомянутые индийцы принадлежали к высокой касте. «Если бы не Павлова, кто знает, смог ли бы возродиться индийский танец, который теперь с необычайной быстротой распространяется по всей Индии? Ведь факт остается фактом: именно Павлова первая показала “Индусскую свадьбу” в своей интерпретации» [9, с. 136].

Пусть русской балерине не посчастливилось увидеть классические индийские танцы воочию, музыка движений и пластика линий, свойственные танцевальной культуре этой страны, запечатленные в произведениях изобразительного искусства, стали основой не только для ее творческих экспериментов, но и отправной точкой в становлении национального хореографического искусства современной Индии. Несмотря на то, что балеты «Фрески Аджанты», «Индусская свадьба» и «Радха и Кришна»³⁰ известны сейчас лишь узкому кругу специалистов, они стали результатом тех метаморфоз, которые для того времени — времени открытий и экспериментов — становятся знаковыми. Начав изучаться в британских музеях, где были сосредоточены огромные художественные ценности, вывезенные английскими колонизаторами, индийский танец продолжил свое развитие на родине, где по крупицам, через скульптуру и живопись, творчество живших в отдаленных районах страны носителей старинного исполнительского искусства, он поднимался высоко. В этих причудливых метаморфозах одна из значительных ролей, бесспорно, принадлежит великой русской балерине Анны Павловой.

²⁸ Шримати Рукмини Дэви (Арандейл) — индийская танцовщица, возродившая индийский храмовый танец.

²⁹ Девадаси — в Южной Индии женщины, «посвященные» божеству, которые кроме выполнения религиозных ритуалов и работ по уходу за храмом и его убранством практиковали традиционные виды индийского искусства, связанного с религией, в том числе и сакральное искусство танца (бхаратанатям) и выступали как храмовые танцовщицы.

³⁰ Фотографии из балета «Восточные впечатления» и «Фрески Аджанты» можно увидеть на сайте «Фотогалерея мастеров музыкального театра» http://gallery-mt.narod.ru/pages-b/pavlova_a_p.html (дата обращения 12.09.2015).

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова К. А., Бонгард-Левин Г. М., Котовский Г. Г. История Индии: краткий очерк. М.: Мысль, 1973. 558 с.
2. Тютчев С. И. Искусство Индии. М.: Искусство. 1988. 344 с.
3. Люстерник Е. Я. Народные движения в Индии в 80-х годах XIX в. // Индия: современность истории. М.: Наука, 1974. 239 с.
4. Ерофеев Н. Английский колониализм в середине XIX в. М.: Наука, 1977. 256 с.
5. Проблема истории Индии и стран Среднего Востока // Сб. статей памяти И. М. Рейснера / отв. ред.: Г. Г. Котовский. М.: Наука, 1972. 298 с.
6. Синха Н. К., Банерджи А. Г. История Индии. М.: Изд-во иностранной литературы, 1954. 437 с.
7. Шигалина О. И. Великобритания на Среднем Востоке. М.: Наука, 1990. 166 с.
8. Гопал Р. Анна Павлова и индийские танцы // А. Ф. Фрэнкс. Анна Павлова. 1881–1931. Сборник к 25-летию со дня смерти. М. 1956. С. 127–141.
9. Альджеранов Х. Анна Павлова: десять лет из жизни звезды русского балета. М.: Центропиграф, 2009. 287 с.
10. Вертоградова В. В. Живопись древней Индии по «Читрасутре» из «Вишнудхармоттарапураны» — теория и технология. М.: Восточная литература, Наука, 2014. 224 с.
11. Котовская М. П. Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии. М.: Наука. 1981. 259 с.
12. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона: проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973. 288 с.
13. Янковский М. М. Шаляпин // Серия: Жизнь в искусстве. Л.: Искусство, 1972. 373 с.
14. Анна Павлова. 1881–1931. Сборник к 25-летию со дня смерти / Под ред. А. Ф. Фрэнкс. М.: Изд-во иностранной литературы, 1956. 192 с.