

*Светлой памяти М.Г.Арутюнян
с благодарностью посвящается*

«ШАКУНТАЛА» С.БАЛАСАНИЯНА В КОНТЕКСТЕ ИНДО-ЕВРОПЕЙСКОГО КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

НАТАЛЬЯ АРУТЮНЯН

*Хочешь ли ранний рассвет плодами позднего года украсить,
Хочешь ли то, что зовёт и чарует и что утоляет,
Хочешь ли в слове одним постигнуть Небо и Землю,
Молвлю 'Сакунтала' я, и всё этим сказано вдруг.*

Иоанн Вольфганг Гёте

Среди произведений древней восточной литературы, первыми удостоенных признания и любви просвещённой европейской публики, особое место занимает «Шакунтала» Калидасы – изложенное в поэтической форме драматическое произведение, которую Р.Тагор назвал **драмой чувств**. Созданная более полутора тысяч лет назад на основе одного из сюжетов индийского эпоса «Махабхарата», «Шакунтала» была и остаётся одним из излюбленных музыкальных представлений Индии, в котором эпическое, драматическое и лирическое начала синкретически слиты как друг с другом, так и с традиционной музыкой и танцами этой страны. «Среди драматургов первый – Калидаса, среди драм Калидасы первая – Шакунтала», – гласит народная поговорка.

Поэтический текст этой драмы впервые был переведён с санскрита на английский язык весьма примечательной личностью – сэром Уильямом Джонсом и издан им в Калькутте в 1789 г., после которой последовали публикации в Лондоне (1890, 1893) и в Эдинбурге (1896)¹. Последовавший затем перевод

¹ Следует заметить, что в совершенстве владеющий несколькими европейскими языками филолог и востоковед У. Джонс был первым, кто задумался об общих корнях различных языков, стал основоположником сравнительного языкознания и выдвинул идею о существовании индоевропейской языковой семьи. Кроме латыни и греческого, Джонс видел сходство санскрита с готскими языками, а также с кельтским языком, о чём писал в изданной в 1786 г. книге «Санскритский язык» (The Sanscrit language).

Г.Форстера на немецкий язык в 1791 г. вызвал восторженный отклик таких мыслителей, как основоположник философии культуры И.Г.Гердер, филолог В. фон Гумбольдт, впервые поставивший вопрос о влиянии характера языка на литературу и духовное развитие того или иного народа, а также поэты Ф.Шиллер и И.В. фон Гёте. При этом Гёте, не только высказал свои тонкие наблюдения о ней, но и претворил творческий импульс, полученный от этой драмы в стихотворении, посвящённом «Шакунтале», в балладе «Бог и баядерка» (*Der Gott und die Bajadere*, 1797), и в Прологе к своему «Фаусту». Важно заметить, что слова «баядерка» (от несколько видоизменённого португальского *bailadeira*), означающего «индийскую храмовую танцовщицу», никогда не было ни в одном из языков Индии. Это слово изобрели европейцы для обозначения явления, которого нет в христианской культуре, поскольку отцы церкви последовательно искореняли всё, что согласно их мнению, было выражением телесности, в частности, танцевальных ритмов и связанных с ними телодвижений². С другой стороны, в индийской мифологии танцуют и сами боги, и имеется особый класс танцующих полубогинь - *ансар*, и, согласно оригинальной версии сюжета о Шакунтале, изложенной в *Махабхарате*, матерью *Шакунталы* была одна из таких полубогинь - *Менака*, жилище которой, по индийскому преданию, находится в горном мире, между Небом и Землёй. Само наличие такого рода одухотворённого пространства между божественными и человеческим мирами, а также проницаемость этих миров, позволяющее человеку непосредственно общаться с богами и действовать как на Земле, так и на Небе на протяжении своей жизни, напоминало об античной мифологии и созданных на её основе творениях Гомера и античной драме. При этом сравнение, проведённое Шиллером в одном из его писем 1795 г. к Гумбольдту, было не в пользу Гомера: «Во всей античной Греции нет изображения женствен-

² «Танец в западном социуме, казалось, должен иметь только плотские ассоциации в то время, духовность никогда не была мотивацией для сценического представления, католическая церковь запрещала танец во время своих служб и в течение многих лет отказывалась хоронить профессиональным танцовщиков и актёров на святой земле». В то время как в Индии храмовые танцовщицы известны как дэвадаси – служанки богов. Так, «баядера» или «баядерка» стало европейским словом, которое чаще всего ассоциировали с индийской танцовщицей на протяжении почти двух столетий». Vincent Warren. *Yearning for the Spiritual Ideal: The Influence of India on Western Dance 1626-2003/ Dance Research Journal*, Vol.38, No/ ½ (Summer-Winter, 2006) <http://divanna.livejournal.com/171437.html>

ности и прекрасной любви, которое хотя бы отдалённо приближалось к «Сакунтале», – пишет он. К жемчужине индийской драмы обращались также братья Шлегели, Бетховен, Шуберт, Фейхтвангер и многие другие.

Первым, кто познакомил российскую публику с творчеством Калидасы, был не кто иной, как известный историк и писатель Николай Карамзин, который в 1792 году опубликовал свой перевод с немецкого³ в «Московском журнале»⁴. Карамзин также проводит аналогию с Гомером, акцентируя при этом общность названных художественных миров с точки зрения представлений о человеческой натуре (природе человека). «Сверх того, ее можно называть прекрасною картиною древней Индии, так, как Гомеровы поэмы суть картины древней Греции, — картины, в которых можно видеть характеры, обычаи и нравы ее жителей. Калидас для меня столь же велик, как и Гомер. Оба они получили кисть свою из рук природы и оба изображали — натуру»⁵.

Совершенно новый взгляд на музыкальную драму Калидасы был открыт в Европе благодаря тому, что в 1838 г. в Париж впервые прибыло семейство индийских музыкантов и танцовщиц из Тирувендипура (в котором есть храм Вишну) около Пондичерри. Главную танцовщицу этой труппы *Амани* навестил великий поэт и критик эпохи романтизма – *Теофиль Готье*. Он оставил детальное аналитическое описание её самой и её танцев как свидетельство того, что до тех пор было недоступно для серьезных любителей искусства. Скульптор *Барр*, который создал статуэтки *Тальони* и *Фанни Эльслер* – самых известных балерин того времени, отлил в бронзе красивую фигуру *Амани*, показывающий ее тонкую талию, подчеркнутую типичным

³ Перевод с санскрита на русский был создан пионером российской индологии И.К.Косовичем и издан им в 1846 г.

⁴ «Творческий дух обитает не в одной Европе; он есть гражданин вселенной. Человек везде человек; везде имеет он чувствительное сердце и в зеркале воображения своего вмещает небеса и землю. Везде натура есть его наставница и главный источник его удовольствий. (...) Почти на каждой странице сей драмы находил я высочайшие красоты поэзии, тончайшие чувства, кроткую, отменную, неизъяснимую нежность, подобную тихому майскому вечеру — чистейшую, неподражаемую натуру и величайшее искусство». Н.М.Карамзин <О Калидасе и его драме «Саконтала»>, Избранные сочинения в двух томах, Том 2. М.-Л., Художественная литература, 1964, с. 117-118.

⁵ Там же. Подробный анализ перевода Карамзина см. статью Гринцер П.А. «Саконтала» Карамзина. *Polytropop*, сб.статей к 70-летию В.Н.Топорова. Рос. акад наук, Ин-т славяноведения. М., Индрик, 1998, с. 537-566.

металлическим поясом, кольцо в носу и бубенчики на щиколотке, которые носят до сих пор танцовщицы бхаратнатьям (см.рис.1). Согласно *В.Уоррену*, «эта труппа выступала так же в австрийском Theater an der Wien и в Лондоне, где они были объявлены как "Баядеры или танцующие жрицы Пондичерри", а также участвовали в пьесе под названием «Закон Брахмы или Индийская Вдова» (*The Law of Brahma, or the Hindoo Widow*) в Театре Адельфи»⁶.

Первый европейский балет на сюжет «Шакунталы» был написан *Л.-Э.-Э. Рейяром* по либретто *Теофиля Готье*, интерес которого к загадочному и пышному Востоку, к фольклору дальних стран отразился в написанных им сценариях балетов⁷. «Шакунтала» *Рейера* была поставлена в Парижской Опере с богатыми декорациями и костюмами в 1858 г. *Люсьеном Петипа* и имела шумный успех. При этом исполнительница главной роли – *Амалия Феррари* (*Amalia Ferraris*) была одета в пышную пачку и балетные туфли (см. рис.2), тогда как остальная часть танцовщиков была одета в костюмы, напоминающие индийские. Как музыка, так и хореография этого балета сегодня нам недоступны, однако, думается, что некоторое представление как о музыке, так и о хореографии этого балета можно составить по снискавшему большую славу и до наших дней не сошедшего с большой сцены балету Л.Минкуса «Баядерка» (хореограф – Мариус Петипа, 1877), в сюжетной линии которого сплелись мотивы драмы Калидасы «Шакунтала» и баллады Гёте. Классическая ясность музыкальных и хореографических номеров здесь эклектически сочетается с романтически заострённым сюжетом, где проклятие великого Брамина (трансформация образа Дурвасы – ведийского мудреца-подвижника, гневного отшельника), разлучающего героев, мотивируется ревностью последнего, что приводит их к смерти и последующей встрече в загробной жизни. Разумеется, знакомство с подлинными индийскими музыкантами и танцовщицами расширило горизонты мышления европейских музыкантов, хореографов и художников, но они не могли и, что существенно, не находили нужным идти путём прямого подражания индусам. Они продолжали говорить со своим слушателем

⁶ Там же.

⁷ По пьесам Т.Готье были поставлены такие балеты как "Пери" Бургмюллера (1843, парижская Опера, балетм. Коралли), "Селам" Рейера (1850, Париж, Итальянский театр), "Пакеретта" Бенуа (1851, там же, балетм. Сен-Леон), "Джемма" Габриелли (1854, там же, балетм. Ф. Черрито), "Бандит Янко" Дельдевеза (1858, театр "Порт-Сен-Мартен", Париж, балетм. Оноре) и др.

и зрителем на понятном ему европейском языке, в который постепенно стали вводиться некоторые элементы восточной музыки, танца, одежды и аксессуаров.

Следующая попытка создания музыкального спектакля на эту тему была предпринята в 1914 году в России. Известный проповедник суфизма, индийский музыкант и философ *Хазрат Инайят Хан* задумал представление «Шакунталы» для русского царя Николая II на одной из площадей российской столицы, поскольку он был убеждён, что в этом символическом действе заложена идея об утерянной, но впоследствии восстановленной гармонии во взаимоотношениях между царём и народом. Увы, попытка спасти самодержавие средствами искусства восточному гостю не удалась, однако идея о постановке «Шакунталы» в России не погибла. 12 декабря 1914 года премьерой именно этого спектакля был открыт знаменитый Камерный театр Александра Таирова, с очаровательной Алисой Коонен в заглавной роли (см.рис. 3), где этот спектакль шёл не менее 10 лет⁸. К сожалению, после ссылки в Барнаул и закрытия театра в 1949 г. весь архив театра был утерян⁹.

⁸ Спектакль шёл под названием «Сакунтала», и в ней звучал перевод К.Бальмонта. «Эта гениальная пьеса проникнута чистой, глубокой мудростью, подлинным гуманизмом, даёт великолепный материал для настоящего спектакля», - говорил А.Таиров. А.Коонен. Страницы жизни. М, 1975, с. 206. «Выбор её для открытия театра был не случаен – творение Калидасы, по мнению Таирова, таило в себе потенциальную возможность лучшим образом выразить суть идейно-эстетических устремлений нового театра.» М.Котовская. Неувядаемый образ Шакунталы. «Советская музыка», 1980, №3, с. 95.

⁹ Сохранились лишь сведения о том, что в этом спектакле звучала музыка, предложенная индийским музыкантом и аранжированная Владимиром Полем. И только в 1991 году в Музее музыкальной культуры им. Глинки в Москве были обнаружены ноты, которыми заинтересовались московские музыканты. В 2002 году Александр Шишкин создал танцевальный этюд и показал его в Музее Скрябина в Москве под рояль, позже в интернете появилась и аранжировка для ансамбля струнных. Не располагая нотным текстом этих произведений, можно, тем не менее, заметить, что ладо-гармонические, ритмические и конструктивные особенности этой музыки заметно отличаются от музыки европейских балетов. По большей части они представляют собою стилизации, исполняемые на европейских инструментах и включающие элементы восточных ладов и ритмов. Пластика же танцев близка пластике культивируемых в начале XX века Георгием Гурджиевым священных танцев суфиев, как их описывает композитор Ф.А. Гартман (Thomas de Hartmann) в своей книге. Музыка же для танцев суфиев была записана Гартманом в числе многих других восточных мелодий, с голоса Гурджиева. Thomas de Hartmann *Our life with Mr. Gurdjieff*. New York, Cooper Square Publishers, 1964.

С точки зрения поиска нового языка для передачи восточной атмосферы в европейском музыкальном театре примечательна музыка оперы «Шакунтала» итальянского композитора Франко Альфано (Franco Alfano, 1875-1954). Плотная вокально-оркестровая фактура Альфано, обогащённая находками французских импрессионистов, Вагнера и русских композиторов начала XX века, имеет некоторый восточный колорит. В целом же опера имеет много общего с музыкой позднего Пуччини¹⁰, восточные элементы которой являются экзотически пряной «приправой» к европейскому музыкальному языку.

Говоря о возможностях межкультурного творческого диалога в музыкальном театре, хочется напомнить о роли армянских композиторов в процессе развития этого диалога. Представляя гастроль турецких театров в Европе в специальном выпуске парижского *La Revue théâtrale*, известный критик Адольфо Талассо посвятил пару страниц турецкому музыкальному театру, где рассматриваются исключительно оперы и оперетты Тиграна Чухаджяна – «Олимпия», «Земире», «Ариф», «Кёсе-Кёхва», «Лебледиджи», имевшие большой успех в Париже. «Влияние Чухаджяна было значительным и определяющим для оттоманской сцены в лирической и даже в драматической сфере. Возможно, **весь современный турецкий театр берёт своё начало от инициативы армянского маэстро**», – пишет он¹¹. В той же статье сделано исключительно важное с исторической точки зрения признание того факта, что именно Т.Чухаджян был первым неевропейским композитором, который применил европейскую музыкальную технику к восточной музыке. «Единственный из оттоманских музыкантов, он погрузился в восточную музыку, её фактуру, что позволило адаптировать её к европейской оркестровке, и, благодаря оригинальности его идей, свежести письма (т.е. музыкального языка – *прим. моё* – Н.А.), красочности оркестровки и блеску, подобному излучению солнца Востока, ему удалось быть понятым иностранцами, чем он вызвал симпатии со всех сторон. Его знание гармонии и контрапункта создают композиции, имеющие прочную основу и очарование, которым пропитана

¹⁰ Этот композитор известен также и тем, что в 1925 г. он представил собственную версию завершения «Турандот» Пуччини, которая стала основной при исполнении этого произведения. Премьера «Шакунталы» Альфано была представлена в 1921 г. в Болонье, а её более поздняя, более усовершенствованная версия – в 1952 г. в Риме.

¹¹ **Adolpho Thalasso.** Le théâtre Turc... *La Revue théâtrale*, 1904, Paris, Numero Spécial, Seria № 16, S. 381.

каждая фраза, и которое становится всё более интенсивным»¹².

Признание европейским критиком приоритета армянского композитора в **применении европейской техники композиции к собственным музыкальным идеям музыкантов Востока**, стало первым, но не последним свидетельством той важной миссии в культурном диалоге между Европой и восточными странами, которую в своих музыкально-театральных сочинениях не менее успешно реализовали А. Спендиаров, А.Тигранян, А. Тер-Гевондян, А.Хачатурян, Г.Егизарян, Э. Оганесян, А.Арутюнян, А.Тертерян, Н.Симонян и другие армянские композиторы. Разумеется, не все из них имели возможность жить и творить на родной земле, и, тем не менее каждый создал по-своему интересный и самобытный вариант синтеза, который можно назвать также вариантом своеобразного «перевода» круга идей восточного музыкального мышления на европейский музыкальный язык.

Среди композиторов, которые наиболее успешно и последовательно осуществляли эту задачу вдали от родины, особое место принадлежит композитору Сергею Баласаняну, - армянскому автору, благодаря которому как приверженцы классической музыки смогли услышать поэзию и музыку различных народов Азии и Африки, преломлённую посредством его изящных и оригинальных композиций во всех жанрах европейской музыки. Родившись в 1902 г. в Ашхабаде, Баласанян после учёбы в Тифлисе¹³, Ленинграде и Москве, был направлен СК СССР в Душанбе, где он стал одним из основоположников таджикского музыкального театра¹⁴.

Балет «Шакунтала» на либретто Б. Зданевича по мотивам драмы Калидасы, написанный к 1500-летию со дня рождения индийского драматурга (1962-63) и поставленный в Рижском театре оперы и балета 28-го декабря 1963-го года - одна из вершин не только музыкального театра Баласаняна, но и его творчества в целом. Созданная в период высокого расцвета творческих сил композитора на волне его многолетнего увлечения музыкой и поэзией Индии¹⁵, музыка этого балета стала особым событием в многолетнем культур-

¹² Ibid, S. 381

¹³ В Тифлисской консерватории С.Баласанян проучился год у Х.С.Кушнарёва по классу полифонии и у А.Тер-Гевондяна по классу композиции (1922-23).

¹⁴ Краткий очерк жизни и творчества С.Баласаняна представлен нами в статье «Сергей Баласанян: диалог культур», Вестник общественных наук, №3, 2014, с. 252-264.

¹⁵ Известно, что композитор изучал образцы подлинного фольклора многих народов, а с

ном диалоге между Индией и европейскими странами.

Важно отметить, что в либретто Б.Зданевича изначальный сюжет драмы Калидасы был изменён, но вовсе не в ключе романтического балета, как это было в «Баядерке». Мотив ревности Дурвасы, придавший значительную роль этому персонажу в «Баядерке», не выходит здесь на первый план, хотя образ Дурвасы и лейтмотив его проклятия имеют значение яркого драматургического контраста к основной идее спектакля. Создавая немыслимые препятствия для счастья героев, действие магии Дурвасы, приводящее к потере Шакунталой подаренного Душиантой кольца, способствует развёртыванию не только сюжетной канвы балета во времени, но и раскрытию всего спектра чувств, в которую вовлечены и исполнители, и зрители драмы. В отличие от либретто «Баядерки» здесь нет смерти героев, а значит, нет и встречи в загробном мире. Финальная встреча героев в балете происходит, однако, и не в горнем мире, куда, согласно Махабхарате, забрала Шакунталу её мать, танцующая апсара Менака, и где после находки Душиантой кольца, вернувшего ему память о Шакунтале и победы в небесной битве против демонов на стороне верховного бога Индры, Душианта бродит в поисках своей потерянной возлюбленной. В балете Баласаяна эта встреча происходит в том же зачарованном лесу, где произошла их первая встреча – с той лишь разницей, что в первом акте ей предшествует преследование лани Душиантой, а в последнем – игрой неизвестного мальчика с луком и стрелами¹⁶. Шакунтала выходит с кувшином из своей лесной обители, чтобы любовно полить цветы и, незаметно для себя, подходит к кусту жасмина, который напоминает ей тот счастливый миг в её жизни, когда, провожая её во дворец Душианты, подруги украшали ей волосы цветами... Однако, заслышав шаги Душианты, который, горько сожалея о содеянной им в беспамятстве несправедливости и жестокости, ищет

народным творчеством Индии был особенно хорошо знаком благодаря записям Р.Тагора, мелодии которого вдохновили его на создание уникальной оркестровой рапсодии (1961). Кроме того, к индийской теме в творчестве С.Баласаяна относятся созданные им музыка к радиопостановкам «Древо воды» (1955) и «Цветы красные» (1956) по рассказам К. Чандры, музыка к спектаклю по пьесе Н.Гусевой «Рамаяна» (1960), вокальный цикл на стихи С.Т.Нирано (1965) и вокально-инструментальная поэма «Аметист» на слова Э. Межелайтса (1977).

¹⁶ В драме Калидасы Душианта видит мальчика, играющего со львом, и это напоминает ему собственное детство. Однако сцена с луком и стрелами в либретто балета напоминает зрителю о сцене охоты из первого действия, наталкивая его на ту же мысль.

её, Шакунтала прячется... в дупле дерева. В этой находке либреттиста есть и некий намёк на жизнь Шакунталы в некоем возвышенном пространстве между мирами, подчеркнутая коленопреклонённой позой исстрадавшегося Душианты, и возвращение к теме живого, зачарованного леса, - того самого, где в первом действии балета звучал гимн их любви, а лианы и ветви деревьев, опустившись, скрывали Шакунталу и Душианту от посторонних глаз¹⁷. В музыке балета грациозная тема Шакунталы связана со светлой и тихой темой лесной обители, а возвращение Душианты в лес из царского дворца является знаком переосмысления им жизненных ценностей. Так, на первый план выходит общечеловеческий смысл драмы Калидасы, её негромкий пафос истинной любви, способной преодолеть все испытания и привести к яркому и чистому жизнеутверждению. «Надо быть самому на спектакле, чтобы видеть тот энтузиазм, которым охвачена аудитория в момент, когда (как зримое воплощение конечной идеи музыки балета) на сцене вырастает пластически единый хореографический триптих – Шакунтала, Душианта и их сын¹⁸. Зритель, напряжённо следивший за разворачивающейся на его глазах драмой чувств, с удовлетворением воспринимает такой её исход. В нём – выражение гуманистического духа поэзии Калидасы, которым пронизана музыка и весь спектакль «Шакунталы», - пишет *С. Шлифштейн*. И продолжает: «Калидасовское» в балете – это прежде всего его танцевальная лирика и окружающая её музыкальная атмосфера спектакля. Именно музыкальная! Как ни хороши и изобретательны сами по себе многие танцы, поставленные Е.Тангиевой-Бирзниеком (умелое и тонкое сочетание в них элементов классического танца и языка жестов пластического искусства древней Индии уже отмечалось нашей

¹⁷ **С.Баласанян. Шакунтала.** Балет в 3 актах, 11 картинах с прологом. Либретто Б.Зданевича по мотивам драмы Калидасы «Шакунтала». Переложение для фортепиано автора. М., «Музыка», 1966, с. 160-161. . О достоинствах сценического воплощения «Шакунталы» мы, к сожалению, можем судить лишь по сохранившимся отзывам в прессе, так как видеоматериалов либо нет, либо они пока недоступны. Так, о создании иллюзии живого леса, Виноградов пишет: «... зритель видит картину леса, но не статичную, а постоянно меняющуюся. Изображение проецируется на тюлевый занавес, отделяющий сцену от зала. Благодаря различным световым эффектам лес кажется то дремучим, то в нём появляются просветы, полянки, то возникают опушки. В.Виноградов. «Шакунтала». Советская музыка, 1964, №4, с. 44.

¹⁸ Согласно индийской эпосе «Махабхарата», Бхарата – сын Шакунталы и Душианта, становится основателем династии героев, которым посвящена эпопея.

прессой), как ни красочны и национально достоверны декорации и костюмы, выполненные по эскизам художника Э. Вардауниса, самое ценное в них – это их музыкальность: всё от музыки и в музыке»¹⁹. В этом спектакле блистали такие звёзды латышского балета, как Велта Вилцынь (Шакунтала, см .рис. 4), Г. Ритенсбергс (Душианта), А. Лемберг (Дурваса), А. Драгоне (Лань), и др., создав яркие и запоминающиеся образы. «Все хореографические средства балета использованы тактично и вместе с тем они разнообразны и самобытны. Балет решён в классических традициях. Но немалую роль в нём играют элементы национальной индийской хореографии. Некоторые танцы целиком заимствованы из народного обихода (таковы танцы с барабанами, танцы придворных, девушек и т.д.). Они обогащают хореографический язык балета, придают ему национальное своеобразие»²⁰. Следует отметить, что главный балетмейстер театра – Елена Тангиева-Бирзниеце (Бирзниеке)²¹ работала над хореографией балета вместе с консультантами по национальным индийским танцам – Маей Рао и Шивой Шанкар. И всё же трудно не согласиться с Шлифштейном в том, что самое ценное в балете – это его музыка, в которой благодаря зрелому мастерству автора его талант проявил себя во всей полноте своих возможностей, создав особую, ни с чем не сравнимую атмосферу. Музыка балета с первых же тактов завораживает слушателя необычными сочетаниями активно варьируемых ритмов и интонаций на гармонически напряжённом и оstinatно выдержанном, хотя и способным на неожиданные трансформации звуковом фоне. Каждый новый мотив, каждый новый музыкальный образ и сцена, обогащая семантический ряд балета, как бы вплетается свежим орна-

¹⁹ **С. Шлифштейн.** Драма Калидасы в балете. «Музыкальная жизнь», 1964, №11, с. 10.

²⁰ Там же, с. 44

²¹ Интересно заметить, что прима-балерина и главный хореограф Рижского театра оперы и балета Е. Тангиева-Бирзниеце также имеет армянские корни. «Հայագի պարուհի, բալետմայստր և մանկավարժ, Լատվիայի ժողովրդական արտիստուհի Ելենա (Հելենա) Ալեքսանդրի Տանգիևա-Բիրզնիեցեն (13.04.1907, Պավլովսկ, Պետերբուրգի մոտ–31.07.1965, Ռիգա) փայլել է բեմում, ինքնատիպ պարահարդարում ստեղծել լատվիական բալետների համար, հարստացրել լատվիական պարային մշակույթը, դաստիարակել երիտասարդ արտիստների... Պարուհու հայրը՝ Ալեքսանդր Տանգիևը, սերել է Սյունիքի Բեկ Մելիք-Թանգյան ազնվական գերդաստանից, իսկ մայրական կողմից թոռնուհին է ռուս արձակագրուհի Ավդոտյա Պանանայի (1819–1893)» **Բախչինյան Ա.**, Լատվիական բալետի հայագի մեծ տիկինը. Ելենա Տանգիևա-Բիրզնիեկ, «Օրեր», 2007, թ. 2, էջ 31-33:

ментом в основное русло управляемого гибким метроритмом музыкального повествования, устремляясь к следующему образу, к следующей сцене. Поэтому, несмотря на то, что в «Шакунтале» Баласаняна достаточно ясно прослеживаются классические формы т.н. «номерного» балета – сольные вариации, дуэты, адажио, массовые сцены и пантомимы, включающие различные игры и обряды, музыка балета воспринимается как единый в своей многообразности поток сознания. В непрерывности сквозного развития играют свою роль и принцип взаимодействия и развития лейтмотивов на расстоянии, и неизменная творческая изобретательность, в особенности в кадансах, сочетающих признаки завершения музыкальной мысли с оригинальным применением приёмов, размыкающих форму. Таким образом, композитору удаётся достичь органичной целостности и ощущения бесконечности музыкального потока, не жертвуя при этом ни прозрачностью фактуры, ни эмоциональной целостностью и мелодическим совершенством отдельных сцен и номеров, ни характерностью образов. По-видимому, именно это свойство музыки Баласаняна имел в виду один из знатоков истории армянского музыкального театра, проф. Г.Г.Тигранов, когда, обращаясь к музыке балета «Шакунтала», он писал: «Тщательная филигранная отделка каждого фрагмента, музыкального номера напоминает искусство миниатюры замечательных восточных живописцев, где восхищает своей прелестью любая деталь рисунка, и это сочетается в произведениях Баласаняна с прекрасным ощущением целого, где всё соотнесено друг с другом и служит раскрытию большого и замечательного замысла. И здесь возникает сравнение, например, с бесподобным ковровым искусством Востока. Постепенно разворачиваемый большой ковёр изумляет каждой деталью, сочетанием и игрой красок, неповторимо причудливым орнаментом. Когда же весь ковёр, наконец, развёрнут и лежит во всей своей красе – смещаются пропорции, меняются масштабы, поражает гармония целого»²².

Интересно также мнение известного музыканта-востоковеда В.С.Виноградова о музыке Баласаняна: «Глубокое знание восточной музыкальной культуры определило характерные особенности музыки Баласаняна. Она всегда колоритна, красочна. Его гармония многогранна: то нежная, словно завуалированная лёгкой дымкой, то яркая, терпкая, словно озарённая лучами солнца, – она во многом напоминает цветовую палитру М.Сарьяна. Красочен и очень

²² Тигранов Г.Г. Армянский музыкальный театр, т. 3. Ереван, 1975, с. 107.

гибок оркестр, с помощью которого композитор воспроизводит обширную гамму разнообразных чувств и переживаний. Во всём этом обнаруживается высокий вкус, мастерство, щедрая фантазия автора»²³. Говоря о конструктивных особенностях музыки С.Баласаняна, Виноградов пишет: «Композитор с большим мастерством преобразует маленькие однотактовые «мелодические организмы», строит на них развёрнутые формы. Такой метод в известной мере свойственен индийским рагам, родственным макомам или мугамам, где на основе небольшой, подчас речитативно-импровизационной ячейки возникают большие динамичные построения». Отмечая важность признания Виноградовым мастерства композитора и национальных черт его индивидуального стиля, заметим, что метод построения больших динамичных построений из небольших мотивов или импровизационных ячеек свойственен не только восточной, но и в гораздо большей степени европейской музыке – от прелюдий и токкат И.С. Баха до симфонизма Бетховена и Малера. На наш взгляд, метод, о котором говорит автор, является скорее базовым условием, позволяющим говорить о возможностях диалога между различными национально-музыкальными традициями в контексте общей для них индо-европейской культуры. А для понимания стиля С.Баласаняна, как и любого другого композитора, представившего какой-либо оригинальный вариант синтеза этих начал, важно понять, каким образом, радикально трансформируя привычные для восточных народов модусы восприятия пространственно-временного континуума в народной и народно-профессиональной музыке, композитор может представить иностранцам сокровища их духовной культуры. И не только представить, но и помочь адекватно воспринять их, играя всеми гранями заложенного в них смысла. С нашей точки зрения, С.Баласаняну удалось, сохранив свойственную индийской музыке эмоциональную и семантическую насыщенность ритмических и ладо-интонационных модусов, внутренне сдвинуть центр тяжести восприятия пространственно-временного континуума в сторону европейского рационально-конструктивного начала. Благодаря своему такту, интеллектуальной интуиции и богатому творческому воображению, композитор организовал такое звуковое пространство, в котором всегда находится надлежащее место

²³ Виноградов В.С. «Шакунтала» . «Советская музыка», 1964, №4, с. 44. Сравнивая это высказывание Виноградова с мнением А.Талассо о музыке Т.Чухаджяна, нельзя не заметить черт сходства в них, которые невозможно объяснить простым совпадением.

для выражения самых тонких переходов эмоций и состояний, а также их соотношений в процессе драматического взаимодействия идей и образов. Возможно, именно этим обусловлено признание шедевра Баласаняна как действительно важного и долгожданного слова, способного обеспечить успех дальнейшего культурного диалога между странами Востока и Запада.

«Шакунтала» С.Баласаняна выдержала более 100 представлений в Рижском театре оперы и балета (см. рис. 5), она была поставлена также в Челябинском театре оперы и балета им. М.Глинки (1964), а также в московском Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко (балетмейстер А.В.Чичинадзе, консультант М.Рао, импровизации на тампуре – Т.Морозова, 1979. см. рис. 6 и 7)²⁴. Музыка балета прозвучала в исполнении артистов московского театра и во время их гастролей в Индии (1982), встретив восхищение и любовь индийской публики, – и это несмотря на непривычность как хореографии, так и музыки спектакля для индусов. К каждой из этих постановок, в связи с особенностями режиссёрской и хореографической трактовки образов, С.Баласанян вносил изменения в партитуру, а уже к концу жизни он издал музыку к балету в виде партитур двух оркестровых сюит. Как автор произведения, способствующего более глубокому взаимопониманию в культурном диалоге между народами Индии и народами европейских стран, армянский композитор С.Баласанян был удостоен высшей награды правительства Индии – премии им. Джавахарлала Неру (1969, см. рис.8). Однако понимание и признание этого шедевра армянского музыкального театра на родной земле всё ещё остаётся проблематичным.

РЕЗЮМЕ

Первый перевод драмы «Шакунтала» древнеиндийского поэта и драматурга Калидасы (IV век) с санскрита на английский язык, сделанный известным лингвистом, автором гипотезы о существовании индо-европейской языковой семьи У.Джонсом и изданный им в 1789 г. в Калькутте, положил начало замечательному культурному диалогу между Индией и Европой, который простирается до наших дней как в литературной и научной, так и в музыкально-театральной областях. Дальнейшее развитие этого диалога получило два

²⁴ Об этой постановке, в некоторой степени возродившей традиции Камерного театра А.Таирова, см. Котовская М. Неувядаемый образ Шакунталы. «Советская музыка», 1980, №3, с. 95-98.

мощных импульса: а) перевод драмы Калидасы с английского на немецкий Г.Форстера, вызвавший бурный отклик со стороны ряда выдающихся деятелей европейской культуры конца XVIII и всего XIX таких как И.Гердер, В. фон Гумбольдт, Ф.Шиллер, братья Шлегели, Л. ван Бетховен, Ф.Шуберт, Н. Карамзин и др. и б) выступления первой музыкально-театральной труппы из Индии в Париже, Вене и Лондоне (1838), побудившей Т.Готье и И. фон Гёте написать сочинения, которые легли в основу балетов «Саконтала» Л.Э. Рейяра (1858, Париж) и «Баядерка» Л. Минкуса (Петербург, 1877), которые с большим успехом были поставлены братьями Л. и М. Петипа. В XX веке этот диалог углубился благодаря постановке музыкальной драмы «Шакунтала» в Камерном театре А.Таирова (Москва, 1914) и опере Ф. Альфано «Легенда о Шакунтале» (Болонья, 1921, Рим, 1952), где восточные элементы проникли в музыкальный язык, не задев, однако, его основ.

Балет «Шакунтала» армянского композитора Сергея Баласаняна, посвящённый 1500-летию Калидасы (постановка Е.Тангиевой-Бирзниека, консультанты М. Рао и Ш.Шанкар, Рига, 1963, Челябинск, 1964, Москва, 1979, хореография А. Чичинадзе), премьера которого состоялась в 1963 г. в Риге, было новым словом в многолетнем индо-европейском культурном диалоге. Прекрасно разбираясь в тонкостях европейской техники композиции и глубоко восприняв особенности индийской музыки, Баласанян по-новому представил как европейцам, так и индусам полный нежности и яркой красочности мир «Шакунталы», продолжив тем самым лучшие традиции армянского музыкального театра. Вдохновение и искусное мастерство балетного шедевра С.Баласаняна было отмечено высочайшей наградой Индии – Международной премией им. Дж.Неру (1969). Однако понимание и признание его на родной земле композитора остаётся проблематичным.

Ключевые слова – армянский композитор, музыкальный язык, индо-европейская культура, ориентализм, балет, Шакунтала, Баласанян.

Ս. ԲԱԼԱՍԱՆՅԱՆԻ «ՇԱԲՈՒՆԹԱԼԱՆ» ՀՆԴԵՎՐՈՂԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԵՐԿԵՆՍՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

ՆԱՏԱԼԱ ԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

1789 թ. Կալկաթայում հայտնի լեզվաբան, լեզվուների հնդեվրոպական ընտանիքի մասին վարկածի հեղինակ Ու. Ջոնսոնը (W. Johnson), սանսկրիտից անգլերեն թարգմանելով հին հնդիկ բանաստեղծ և դրամատուրգ Կալիդասի

«Շաքունթալա» դրաման, սկիզբ դրեց Հնդկաստանի և Եվրոպայի միջև մինչ օրերս շարունակվող գրական, գիտական և երաժշտաթատերական ոլորտներում ծավալվող ուշագրավ մշակութային երկխոսությանը: Այդ երկխոսությունը երկու մեծ խթան ստացավ. ա) Գ. Ֆոքստերի գերմաներեն թարգմանությունը (1791) , որին արձագանքեցին XVIII դ. վերջի և XIX դարի Եվրոպայի և Ռուսաստանի մի շարք ականավոր մտավորականներ, այդ թվում՝ Յ. Հերդերը, Վ. ֆոն Հումբոլդտը, Ֆ. Շիլլերը, Շլեգել եղբայրները, Լ. վան Բեթհովենը, Ֆ. Շոբերտը, Ն. Կարամզինը և բ) 1838 թ. առաջին հնդկական երաժշտական թատերախմբի ելույթները Փարիզում, Վիեննայում և Լոնդոնում (1838), ինչը դրդեց Թ. Գոպիեին և Վ. ֆոն Գյոթեին գրել ստեղծագործություններ, որոնք հիմք հանդիսացան եվրոպական առաջին օրիենտալ բալետների համար: Դրանց թվում էին Լ.Է. Ռեյարի «Սակունթալա» (Փարիզ, 1858) և Լ. Մինկուսի «Բայադերկա» (Պետերբուրգ, 1877) բալետները, որոնք մեծ հաջողությամբ բեմադրվեցին Լ. և Մ. Պետրիպա եղբայրների կողմից: XX դարում այդ երկխոսությունը խորացավ Թաիրովի՝ կամերային թատրոնում բեմադրված «Սակունտալա» ուրույն երաժշտական դրամայի (1914) և Ֆ. Ալֆանոյի «Լեգենդ Սաքունթալայի մասին» օպերայի շնորհիվ (Բոլոնիա, 1921, Հոմ, 1952), որոնցում արևելյան տարրերը որոշ չափով ներթափանցեցին երաժշտական լեզվի մեջ, թեև չհասան նրա հիմքերին:

Հայ կոմպոզիտոր Սերգեյ Բալասանյանի «Շաքունթալա» բալետը՝ նվիրված Կալիդասի 1500-ամյակին (բեմադրություն՝ Ե. Թանդիև-Բիրզնիեկի, կոնսուլտանտներ՝ Մ. Ռաո և Շ. Շանկար), որի պրեմիերան տեղի ունեցավ 1963 թ. Ռիգայում, նոր խոսք էր դարեր ի վեր ծավալվող հնդեվրոպական մշակութային երկխոսության մեջ: Քաջատեղյակ լինելով եվրոպական կոմպոզիտորական տեխնիկայի հնարավորություններին և միաժամանակ խորապես ճանաչելով հնդկական երաժշտության առանձնահատկությունները՝ Բալասանյանը նորովի է ներկայացրել Կալիդասի «Շահունթալայի» նուրբ և գունագեղ աշխարհը թե՛ եվրոպացիներին, թե՛ հնդիկներին, շարունակելով հայ երաժշտական թատրոնի լավագույն ավանդույթները: Մեծ ներշնչանքով և հմուտ վարպետությամբ գրված Բալասանյանի «Շաքունթալա» բալետն արժանացել է Հնդկաստանի կառավարության բարձրագույն պարգևին՝ Ջ. Ներուի անվան միջազգային մրցանակին (1969), սակայն հայրենի հողում այդ գլուխգործոցի ճանաչումը դեռևս մնում է խնդրահարույց:

Բանալի բառեր – հայ կոմպոզիտոր, երաժշտական լեզու, հնդեվրոպական երկխոսություն, օրիենտալ, գլուխգործոց, բալետ, Բալասանյան, «Շաքունթալա»:

S. BALASANIAN'S SHAKUNTALA IN THE INDO-EUROPEAN CULTURAL DIALOGUE CONTEXT

Natallia Haroutunian

William Jones, the famous linguist and the founder of the conception that there exists a relationship among Indo-European languages, was the first to translate in 1789 in Calcutta (now Kolkata) from Sanskrit into English the drama "Shakuntala" written by the Classical Sanskrit poet and dramatist Kālidāsa of the IVth century. This laid the foundation for an ongoing cultural dialogue in literature, music, theatre and science, between India and Europe. This cultural dialogue was further activated by two impulses: a) by George Forster's (1754-1794) German translation of "Shakuntala" from English, which at the end of XVIII and throughout the XIX century promoted rapturous responses from a number of prominent European intellectuals: J. Herder, W. von Humboldt, F. Schiller, Schlegel brothers, L. van Beethoven, F. Schubert, N. Karamzin etc., and b) by the performance of an Indian musical theatre troop in Paris, Vienna and London for the first time in 1838. Théophile Gautier and J. von Goethe inspired by this Indian mythical story wrote works that later became the basis for the first oriental ballets relevant to Shakuntala, L.E. Reyer's ballet *Sacountalâ* libretto by Th. Gautier first performed in 1858, in Paris and L.Minkus's *La Bayadere* (The Temple Dancer) libretto by Kalidasa and J. von Goethe first successfully staged by L. And M. Petipa brothers in St. Petersburg, Russia in 1877, amongst others. In the XXth century the Indo-European cultural dialogue deepened owing to the production of Shakuntala in Russia at the Alexander Tairov's Moscow Chamber Musical Theatre in 1914 staged by Tairov himself and to F. Alfano's opera *La Leggenda di Sakuntala* first performed at the Teatro Comunale in Bologna in 1921 and in Rome in 1952 where Alfano had incorporated certain oriental music elements in his opera.

A new, significant contribution to the everlasting Indo-European cultural dialogue was *Shakuntala*, a ballet dedicated to the 1500 anniversary of Kalidasa, written by Sergey Balasanian, an Armenian composer. It was first performed in Riga in 1963, choreographer E.Tangieva-Birzniek; then in Chelyabinsk in 1964; and later in 1979 in Moscow with A. Chichinadze as the choreographer. Mastering the subtlety of European music composition technique and being very well acquainted with the characteristic features of the Indian music, Balasanian presented the delicate and colorful realm of *Shakuntala* in a novel way to both the Europeans and Indians thus continuing the best traditions of Armenian musical theatre. Balasanian's *Shakuntala* having been written with great inspiration and

proficiency won the highest award of the Government of India – International prize of J. Nehru in 1969. However, the recognition of this masterpiece in Armenia still remains problematic.

Key words - Armenian composer, musical language, Indo-European dialogue, oriental, masterpiece, ballet, Balasanian, *Shakuntala*.