

<https://doi.org/10.22363/2312-8674-2021-20-1-125-144>

Научная статья / Research article

Индия 1920-х гг. глазами советского сценариста, консультантов-индологов и театральных критиков

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

Музей антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН,
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3,
igorkotin@mail.ru, nigekrasno@mail.ru, soboleva@kunstkamera.ru

Аннотация: Анализируются обстоятельства написания и появления на советской сцене в 1927–1928 гг. пьесы, названной «Джума Машид», посвященной антиколониальной борьбе в Индии. Пьеса без названия и указания имени автора была обнаружена в архиве Санкт-Петербургского филиала Архива Российской академии наук (СПбФ АРАН), в бумагах, связанных с деятельностью А.М. и Л.А. Мервартов – участников Первой русской этнографической экспедиции на Цейлон и в Индию в 1914–1918 гг. Позднее два экземпляра пьесы под названием «Джума Машид», идентичные или близкие найденной в СПбФ АРАН, были обнаружены авторами в Российском архиве литературы и искусства (РГАЛИ) и в музее Большого драматического театра им. Г.А. Товстоногова (БДТ) в Санкт-Петербурге. В архивах, библиотеках и музеях Москвы и Санкт-Петербурга были найдены многочисленные рецензии на постановки пьесы. Авторы данной статьи рассматривают причины появления пьесы, связывая их с двумя важными историческими событиями – празднованием 10-летия Октябрьской революции и проведением в Москве в 1928 г. VI конгресса Коминтерна. В статье показано, как видели Индию драматург и его консультанты-индологи и как восприняли пьесу театральные критики и советские зрители. Отмечается, что в пьесе довольно точно воспроизводится социально-политическая ситуация в Индии 1920-х гг., что возможно было сделать только при работе с консультантами или специалистами-индологами. В пьесе показано развитие антиколониальной борьбы в Индии в 1920-е гг. При этом автор пьесы критически трактует деятельность активистов ненасильственной борьбы за независимость Индии, предложенной М.К. Ганди и партией Индийский национальный конгресс (ИНК) и его политическим крылом – партией свараджистов. Исследователям удалось установить фамилии автора обнаруженной пьесы (им является Г.С. Венецианов) и консультировавших его ученых-индологов – А.М. и Л.А. Мервартов.

Ключевые слова: Индия, советский театр, Харьков, Киев, Одесса, Москва, Казань, Ленинград, Г.С. Венецианов, А.М. Мерварт

Благодарности и финансирование: Авторы благодарят за помощь в подготовке данной статьи специалистов Санкт-Петербургского филиала Архива РАН, Российского государственного архива литературы и искусства и Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки, ведущего специалиста творческо-исследовательской части Большого драматического театра 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.

Для цитирования: *Котин И.Ю., Краснодембская Н.Г., Соболева Е.С.* Индия 1920-х гг. глазами советского сценариста, консультантов-индологов и театральных критиков // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2021. Т. 20. № 1. С. 125–144. <https://doi.org/10.22363/2312-8674-2021-20-1-125-144>

India of 1920s as Seen by Soviet Playwright, Consulting Indologists, Theater Critics

Igor Yu. Kotin, Nina G. Krasnodembskaya, Elena S. Soboleva

Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera)
of the Russian Academy of Sciences, 3 Universitetskaya nab., Saint Petersburg, 199034, Russia,
igorkotin@mail.ru, nigekrasno@mail.ru, soboleva@kunstkamera.ru

Abstract: The authors of this contribution analyze the circumstances and the history of a popular play that was staged in the Soviet Union in 1927–1928. Titled ‘Jumah Masjid’, this play was devoted to the anti-colonial movement in India. A manuscript of the play, not indicating its title and the name of its author, was found in the St. Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences among the papers related to A.M. and L.A. Meerwarth, members of the First Russian Expedition to Ceylon and India (1914–1918). Later on, two copies of this play under the title ‘The Jumah Masjid’ were found in the Russian Archive of Literature and Art and in the Museum of the Tovstonogov Grand Drama Theatre. The authors of this article use archival and published sources to analyze the reasons for writing and staging the play. They consider the image of India as portrayed by a Soviet playwright in conjunction with Indologists that served as consultants, and as seen by theater critics and by the audience (according to what the press reflected). Arguably, the celebration of the 10th anniversary of the October Revolution in Russia in 1927 and the VI Congress of the Communist International (Comintern) in 1928 encouraged writing and staging the play. The detailed picture of the anti-colonial struggle in India that the play offered suggests that professional Indologists were consulted. At the same time the play is critical of the non-violent opposition encouraged by Mahatma Gandhi as well as the Indian National Congress and its political wing known as the Swaraj Party. The research demonstrates that the author of the play was G.S. Venetsianov, and his Indologist consultants were Alexander and Liudmila Meerwarth.

Keywords: India, Soviet theater, Kharkov, Kiev, Odessa, Moscow, Kazan, Leningrad, G.S. Venetsianov, A.M. Meerwarth

Acknowledgements and Funding: The authors would like to thank the specialists of the St. Petersburg branch of the RAS Archive, the Russian State Archive of Literature and Art and the St. Petersburg State Theater Library, leading specialist of the creative research part of the Bolshoi Drama Theater Alena Olegovna Baskind, head of the fund and exposition department of the Federal State Budgetary Institution of Culture “The Great St. Petersburg State Circus” (“Museum of Circus Art”) Ekaterina Yurievna Shaina, bibliographer of the Information and Bibliographic Department of the Russian National Library Stanislav Vladimirovich Blokhin, and Maximilian Izyaslavovich Nemchinsky.

For citation: Kotin, Igor Yu., Krasnodembskaya, Nina G., and Soboleva, Elena S. “India of 1920s as Seen by Soviet Playwright, Consulting Indologists, Theater Critics.” *RUDN Journal of Russian History* 20, no. 1 (February 2021): 125–144 (in Russian). <https://doi.org/10.22363/2312-8674-2021-20-1-125-144>

Введение

Авторы данной статьи, изучающие наследие экспедиции в составе А.М. и Л.А. Мервартов, обнаружили в российских архивах и библиотеках интересные материалы, связанные с деятельностью супругов Мервартов в качестве популяризаторов Индии и индийской культуры, и консультантов по вопросам индийской истории и социально-политической ситуации, щедро делившихся своими знаниями со студентами, коллегами-учеными, деятелями театра. Ранее в «Вестнике РУДН. Серия: История России» была опубликована статья авторов, посвященная экспедиции Музея антропологии и этнографии (МАЭ) на Цейлон и в Индию в 1914–1918 гг.¹ Настоящая статья является продолжением исследования научного наследия А.М. и Л.А. Мервартов. Работа в Санкт-Петербургском филиале архива Российской Академии наук, а затем в литературных и театральных архивах привела нас в поли-

¹ Котин И.Ю., Краснодембская Н.Г., Соболева Е.С. Первая русская этнографическая экспедиция на Цейлон и в Индию (1914–1918) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2019. Т. 18. № 3. С. 619–641. <https://doi.org/10.22363/2312-8674-2019-18-3-619-641>

тизированный мир советского театра конца 1920-х гг., призванный отражать важные этапы истории СССР и мирового революционного движения. Именно с театральной жизнью связана история одной пьесы, при написании которой Александр Михайлович Мерварт (1884–1932) и Людмила Александровна Мерварт (1888–1965) выступили консультантами. Мы рассматриваем историю написания и постановки пьесы в контексте политических событий СССР конца 1920-х гг., а содержание пьесы – в контексте трактовки истории Индии в советской индологии того времени.

Данное исследование основано на материалах Санкт-Петербургского филиала архива Российской Академии наук (СПбФ АРАН), Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), Архива Большого драматического театра (БДТ), Музея циркового искусства, материалах советской периодики 1920–30-х гг., научных публикациях и литературно-художественных изданиях. Исследованию предшествовали некоторые публикации, частично отражавшие тему формирования образа Индии в России и СССР. Существенным вкладом в изучение российско-индийских культурных контактов в начале XX в. стал труд Т.Н. Загородниковой «Индия и Серебряный век русской культуры: Очерки русско-индийских отношений»². А.А. Вигасин в работе «Изучение Индии в России (Очерки и материалы)» дает краткую биографию А.М. Мерварта и Л.А. Мерварт³. В серии публикаций авторов данной статьи биография А.М. и Л.А. Мервартов дана более подробно, и большое внимание уделено экспедиции МАЭ на Цейлон и в Индию (1914–1918 гг.) и научному наследию Мервартов⁴. Во второй главе коллективной монографии «СССР и Индия» дается анализ общественно-политических, научных, культурных и торговых связей между СССР и Индией в рассматриваемый период⁵. Ряд театроведческих статей, мемуаров и рецензий посвящен постановкам интересующей нас пьесы. Все они относятся к 1920-м гг. В свое время пьеса стала явлением художественной жизни страны⁶, но была забыта. Исследование истории ее написания, анализ событий, описанных в пьесе, стали своеобразным вызовом для авторов данной статьи.

Индия на российской сцене и в отражении советских научных и научно-популярных публикаций в 1920-е годы

Несмотря на живой интерес к индийской культуре, российские и советские авторы нечасто обращались к изображению индийской жизни на театральной сцене. Из русских поэтов К.Д. Бальмонт писал об Индии и переводил поэтические произведения, посвященные этой стране. Из индийских музыкантов, побывавших в России, следует назвать гастролировавшего в Москве поэта-суфия и музыканта Инайят Хана⁷. В 1916 г. в Россию прибыл музыкант Хасан Шахид Сухраварди из Бенгалии, дававший частные концерты и общавшийся с деятелями культуры. К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко поставили в 1917 г. в Московском художественном театре пьесу Р. Тагора «Король темного чертога» в переводе Ю. Балтрушайтиса, и отдельные сцены спектакля были показаны в конце 1918 г.⁸ Но это, конечно, несравнимо с европейской тематикой театров России, а позднее – СССР.

² Загородникова Т.Н. *Индия и Серебряный век русской культуры: Очерки русско-индийских отношений*. М., 2018.

³ Вигасин А.А. *Изучение Индии в России (Очерки и материалы)*. М., 2008. С. 507–534.

⁴ Краснодарская Н.Г., Котин И.Ю., Соболева Е.С. *Экспедиция МАЭ на Цейлон и в Индию*. История. Коллекция. Научное наследие. СПб, 2018.

⁵ Котовский Г.Г., Хейфец А.Н., Шаститко П.М. *СССР и Индия*. М., 1987.

⁶ Соболева Е.С. Пьеса Г.С. Венецианова «Джума Машид» на советской сцене // XXX Международный конгресс по источниковедению и историографии стран Азии и Африки. К 150-летию академика В.В. Бартольда (1869–1930). 19–21 июня 2019 г. Материалы конгресса. СПб, 2019. С. 33–34.

⁷ Загородникова Т.Н. *Индия и Серебряный век русской культуры: Очерки русско-индийских отношений*. М., 2018. С. 150.

⁸ Там же. С. 118.

Тема Востока в советской России звучала с первых дней существования советского государства, но стала особенно актуальной при подготовке празднования десятой годовщины Октябрьской революции. 3 декабря (20 ноября по старому стилю) 1917 г. Совет народных комиссаров обратился с воззванием «Ко всем трудящимся мусульманам России и Востока», в котором новое правительство России декларировало отказ от захватнических планов и выступило с осуждением европейских планов порабощения стран и народов Востока. В 1918 г., рассчитывая на «пробуждение Востока», руководство советской России опубликовало «Синюю книгу: Индия для индийцев», содержащую документы секретных архивов Российской империи, посвященные Индии и показывающие, что британцы не собирались уходить из страны, несмотря на обещание предоставить Индии самоуправление.

Целям политической пропаганды в СССР и демонстрации революционного подъема на Востоке служили и театральные постановки. Однако первые годы после Октябрьской революции были трудными для театров, как и для всей страны. Лишь к 1926–1927 гг. тема Востока (теперь – «пробужденного Востока») зазвучала достаточно громко в постановках столичных и провинциальных театров, что было не удивительно. К празднованию десятой годовщины Октябрьской революции советская столица ждала многочисленных гостей, среди которых были видные деятели партии Индийский национальный конгресс Мотилал Неру и Джавахарлал Неру. Летом и осенью следующего, 1928 г., планировалось проведение в СССР очередного (VI) конгресса Коминтерна, и к этой дате готовились театральные постановки на тему «Пробуждения Азии», революционного подъема на Востоке. Кстати, именно на этом съезде была высказана мысль о том, что Индия может пойти по некапиталистическому пути развития⁹. В Москве, Петрограде (Ленинграде), Ташкенте с 1918 г. эпизодически появлялись индийские революционеры, стремившиеся рассказать советским людям о положении индийцев под британской властью и узнать больше о советском опыте социалистического строительства. К 1927 г. между советскими и индийскими общественными организациями, в частности, профсоюзами, были установлены двусторонние контакты. Советская пресса периодически писала о положении индийских трудящихся. В первой половине 1920-х гг. Академия наук СССР установила книгообмен с Исследовательским институтом Востока имени Бхандаркара, Агентством по распространению восточных книг в Пуне, Советом экономических исследований в Лахоре¹⁰. В 1925 г. в ленинградском Музее антропологии и этнографии была открыта экспозиция Отдела Индии на базе коллекций, собранных А.М. и Л.А. Мервартами. А.М. Мерварт был в те годы организатором и популярным лектором Радиоуниверситета.

Некоторые сведения о географии и истории Индии советский читатель мог почерпнуть из труда русского советского военного деятеля и востоковеда А.Е. Снесарева «Географическая Индия»¹¹. О возглавляемой М.К. Ганди ненасильственной компании 1919–1922 гг. против английских колонизаторов и о его «конструктивной программе» 1923–1924 гг. по объединению индийцев в борьбе с неприкасаемостью и религиозной рознью советские читатели и автор найденной пьесы могли знать из советских газет. К тому же в СССР был издан перевод брошюры Ромена Роллана «Махатма Ганди»¹². Впрочем, руководство ВКП(б) относилось к Ганди скептически¹³. Со слов Р.А. Ульяновского, И.В. Сталин допустил в адрес Махатмы в 1925 г. довольно резкие слова, позволив себе сравнить его с попом Гапоном.

⁹ Алаев Л.Б. *Историография истории Индии*. М., 2013. С. 147; Рафаил М. Проблемы индийской революции // *Новый Восток*. 1928. № 23–24. С. 24.

¹⁰ СССР и Индия... С. 77.

¹¹ Снесарев А.Е. *Физическая Индия*. М., 1926.

¹² Роллан Р. *Махатма Ганди (вождь индийских революционеров)*. Л., 1924.

¹³ Алаев Л.Б. *Историография истории Индии*... С. 169.

О рабочем движении в Индии советский читатель мог судить по книге «Рабочее движение в Индии» (1926)¹⁴. В 1927 г. вышла книга о рабочих организациях Востока¹⁵. Хотя подобная литература была узкоспециальной, она активно использовалась пропагандистами, «несшими идеи в массы». Вероятно, с этой информацией был знаком по лекциям пропагандистов и передачам Радиоуниверситета автор пьесы. Историк и экономист И.М. Рейснер в тот период также часто выступал с лекциями на тему перспектив революции в Индии¹⁶.

Логичным продолжением лекционной деятельности о революционной ситуации и антиколониальной борьбе народов Востока стали агитационные пьесы на сцене советских театров. Так, ученик Мейерхольда В.Ф. Федоров поставил в 1926 г. на сцене Государственного театра им. Мейерхольда пьесу С.Н. Третьякова «Рычи, Китай», которая успешно шла в театре целых шесть сезонов.

Согласно информации А.И. Юнеля, «во время пребывания в Москве в ноябре 1927–1928 г. индийский драматург Х. Чатопадхая написал для советского театра драму-хронику о революционной борьбе в Индии»¹⁷. К сожалению, у нас нет информации о судьбе этой пьесы. Хариндранатх Чатопадхая (1898–1990), плодовитый автор и известная фигура литературного мира Индии, доживший до глубокой старости, не упоминал в Индии о своей пьесе, написанной в России. Возможно, что ее написание было поводом посетить СССР. Критик И. Кальменс в 1928 г. ссылается на некую пьесу «Индия в цепях» как на «произведение совсем убогое»¹⁸. Может быть, это и есть неизвестная пьеса Х. Чатопадхая. Событием общественной и театральной жизни СССР она не стала, в отличие от другой пьесы, о которой и пойдет речь в статье.

Индия глазами автора «неизвестной пьесы»

В санкт-петербургском филиале Архива РАН нами обнаружен текст пьесы без названия и без титульного листа¹⁹. Сюжет пьесы – стачка текстильных рабочих в вымышленном индийском княжестве Бишенпур, где по коварному замыслу колониальных властей специально вблизи друг от друга возведены храм богини Кали и соборная мечеть Джума Машид (правильнее – Масджид), и британские правители провоцируют вооруженные столкновения рабочих – индусов и мусульман. Пьеса обладала очевидными достоинствами, вероятно, могла быть поставлена на театральной сцене. Как мы позднее узнали, так оно и было.

Автор вывел вымышленных, но вполне характерных для Индии того времени персонажей. Первый и главный герой здесь – индеец нового типа: индус по вероисповеданию, представитель высокого сословия в индийской системе ценностей, то есть *брахман* (в пьесе – *брамин*). В то же время он имеет европейскую степень доктора медицины, получил образование в Калькуттском и Эдинбургском университетах, и в некоторой степени уже эмансипирован от глубоких индусских предрассудков, даже борется с ними. Зовут его Джаганат Кунду. Он помолвлен, а точнее (по индийским нормам) женат детским браком на девушке по имени Лилавати, которую он многие годы даже не видел. Отца его невесты-жены зовут Гопаль Сен, он – богатый владелец текстильной фабрики, не брахманского рода (из касты каястха), но породнился с семьей из высокой касты за деньги. У Гопаль Сена есть сын, будто бы (по авторской трактовке) борец за национальные интересы индийцев и враждебен

¹⁴ Штейнберг Е. Рабочее движение в Индии. М., 1926.

¹⁵ Балабушевич В.В., Геллер Л., Эйдус Х. Рабочие организации Востока. М., 1927.

¹⁶ Рейснер И.М. Экономические предпосылки политической борьбы в современной Индии // Новый Восток. 1922. № 1. С. 119–132.

¹⁷ СССР и Индия... С. 86.

¹⁸ Кальменс И. По старой схеме // Рабочий и театр. 1928. №11. С. 2–3.

¹⁹ Санкт-Петербургский филиал Архива РАН (далее – СПбФ АРАН). Ф. 142. Оп. 2. Ед. хр. 73. 103 л.

всему иностранному, сторонник ненасильственных форм борьбы с колониальной властью (по типу свараджа, свадеша, гандизма). Автор пьесы явно противник этих идей, он считает, что теория непротivления злу только на руку британцам. И поэтому в конце концов выставляет этого героя предателем, которому покровительствуют британцы. В доме фабриканта также проживает вдовья сестра Гопаль Сена.

Присутствует в пьесе и номинальный правитель вымышленного княжества магараджа (правильнее – Махараджа) Мартанда: он по-старинному избалован богатством, прислугой, многими женами, капризен в быту, но терпеливо сносит господство британцев. Свое «сближение» с чужеземными господами он обозначает женитьбой на европейской женщине (Лизи О’Келли, 15-ая жена махараджи), хотя по сути это не делает ему чести, так как у молодой особы весьма сомнительная репутация (в Англии она была артисткой варьете, к тому же она – ирландка).

Показаны в пьесе и реальные управители дел княжества: британский резидент Вильям Хармсфорд, начальник местной полиции Дэвид Мэк-Григор и их служащие – полковник британской колониальной службы Джэк Руд, секретарь Хармсфорда Эвелин Сен-Джон. Далее следуют местные агенты британской полиции: Дурга Дас (индус) и Ибрагим (мусульманин), начальник мусульманского отряда сипаев (местное подразделение британской армии) в чине рисальдара Мир-Саид. Среди чужеземцев даже положительный по возможному предположению персонаж – член парламента от британской рабочей партии Фрэд Барроу (пурист и педант, по форме – защитник униженных), когда «дело доходит до дела», оказывается двуличен, если не враждебен, по отношению к местному населению. Он сам выражает это кредо: «Ни одна партия в Великобритании, в том числе и наша рабочая, никогда не откажется от Индии».

В пьесе представлены яркие бытовые типы Индии начала XX века: верховный жрец индуистского храма Нараян Рао, индусский аскет Йоги-Нанду, храмовая танцовщица шиваитка Манджари, муэдзин мечети Джума-Машид Хаджи-Абдалла, мусульманский аскет Факир, мулла, ростовщики (по вере один индус, а другой – мусульманин). В действии пьесы, так или иначе, появляются торговец, музыкант, рикша, водонос. Пеструю картину представляют работники принадлежащей Гопаль Сене фабрики: это люди из разных индийских регионов, разных национальностей и вероисповеданий (в пьесе – преимущественно индусы и мусульмане). В разных сценах драмы участвуют фабричные рабочие, рикши, кули, отверженные общества – неприкасаемые, слуги богачей и свита махараджи (у автора – магараджи), сипаи (солдаты), горожане.

Сюжет пьесы развивается очень стремительно: и в плане общественной ситуации, и в плане личных отношений и социальных позиций отдельных героев. По коварному замыслу колониальных властей изначально заложена основа возможного конфликта тем, что в непосредственной близости друг от друга построены индуистский храм строгой богини Кали и мусульманская святыня – пятничная мечеть Джума Машид (правильнее – Джима/Джума Масджид).

Пьеса состоит из шести актов, у автора они называются картинами, в названиях которых зафиксированы главные места действия, и в начале говорится следующее:

«Действие в наши дни в городе Бишенпур индийского полуавтономного княжества магараджи Мартанды.

КАРТИНА ПЕРВАЯ – У храма богини Кали.

КАРТИНА ВТОРАЯ – У Гопаль Сена.

КАРТИНА ТРЕТЬЯ – У магараджи Мартанды.

КАРТИНА ЧЕТВЕРТАЯ – В рабочем квартале.

КАРТИНА ПЯТАЯ – У резидента Хармсфорд.

КАРТИНА ШЕСТАЯ – На улице Бишенпура».

Картина первая открывается ночным видом двух святынь – храма богини Кали и мечети Джума Машид – на фоне богатой тропической природы и вблизи мощных корпусов текстильной фабрики. Это, хотя и неодушевленные, но очень важные герои пьесы. На фабрике готовится забастовка. Один из ее инициаторов – Кунду, который служит фабричным доктором. В храме Кали происходит торжество в виде яркого праздничного шествия (автор подчеркивает дикость и разнузданность, фанатизм в поведении его участников). А в мечети отмечают свой праздник – в пьесе он называется *мохарам* (правильнее – Мухаррам), и мусульмане тоже настроены взволнованно и настороженно: они не желают, чтобы индусское шествие прошло мимо мечети. «Следить за порядком» приезжает на рикше и британский начальник полиции, а между тем и сам он, и его специальные агенты на самом деле поджуживают разгоряченную толпу, «раздувают» конфликт между индусами и мусульманами. Их главная задача – пресечь забастовку. Кунду старается примирить враждующих, объяснить им общность их интересов, но довольно безуспешно.

Тем временем в доме Гопаль Сена, устроенном «в полуевропейском, полутуземном духе» (с резным индийским столиком, кальяном, персидским ковром, тяжелыми английскими креслами), Лилавати проводит время с тетушкой, которая развлекает ее игрой на вине (индийский струнный музыкальный инструмент – *Авт.*) и пересказом легенды о Кришне. Лилавати грустит, так как именно сегодня ее передадут супругу, которого она не знает и боится. И она гневается на индийскую традицию, которая, по ее мнению, делает женщину рабой. Она высказывает сочувствие своей тете, которая в свое время стала девочкой-вдовой и прожила пустую, грустную жизнь. В разговоре выясняется, что Лилавати влюблена в мусульманина, *рисальдара* (капитана) Мир-Саида, с которым познакомилась на приеме для индусок у европейской жены махараджи О'Келли.

Разговор женщин прерывается приходом отца Лилавати (сестру он тут же прогоняет, чтобы она не сглазила «счастливый день» его дочери), который взбешен событиями на фабрике, претензиями бастующих рабочих и звонит начальнику полиции, чтобы рабочих усмирили силой. Пока Гопаль Сен договаривается с британским чином и еще занимается биржевыми делами, а Лилавати молит отца не отдавать ее «мужу», выясняется, что Минакши совершила позорный поступок. А именно: помогла женщине из касты сапожников (они – неприкасаемые в Индии) поднять на голову кувшин с водой. «Проклятая вдова. Источник всех моих несчастий» – первые слова о ней Гопаль Сена. Но он смягчается, когда узнает, что «сапожник» – его партнер в делах биржи и банка.

За окнами дома Гопаль Сена продолжает разгораться конфликт между индустрами и мусульманами, в его гостиной появляется начальник полиции, а также и Кунду, пришедший за Лилавати. В бурном диалоге молодых людей выясняется, что Кунду готов помочь Лилавати обрести настоящую свободу действий, он предлагает уйти с ним (просто так, без исполнения свадебных обрядов) и обещает относиться к ней как брат к сестре. Все эти нарушения правил ужасают Гопаль Сена, так как в отсутствие наследников некому будет проводить соответствующие обряды после его смерти, а супругам, сохраняющим целомудрие, грозят ужасные кары в следующих рожденьях. И переход невесты к мужу без обрядов – позорен. Лилавати некоторое время колеблется, но потом уходит за Кунду, оставляя отца и родной дом.

Мир-Саид делится с О'Келли личными переживаниями: он опечален, что любимая им Лилавати ушла к мужу и в то же время читает целую лекцию в осуждение той свободы поведения, которую Кунду предоставил «жене». Его убеждение: «Аллах знает – женщина для утехи мужчин». Хотя он искренне ревнует и боится, что Лилавати сможет полюбить Кунду.

На сцене появляется сам махараджа в сопровождении роскошной свиты и военной охраны (в антураже обозначены слоны, паланкины, копыя, звучат флейты и барабаны). Как позже разъясняется, он посещал храм священных обезьян, где его особенно впечатлил неприятный запах, а еще пришлось потратиться на солидное пожертвование. Мартанда выходит к зрителям в парадном княжеском одеянии (Лизи О'Келли называет его маскарадным костюмом), окруженный слугами с опахалами и брахманами во главе с Нараяном Рао. Жрец называет собравшихся злыми духами и просит князя прогнать их. Мартанда вяло отбивается, но исполняет диктуемые жрецом обрядовые действия, а также отсылает подальше от себя Лизи. Он все еще не пришел в чувство после езды на слоне и, обменявшись любезностями с присутствующими британцами, жалуется, что вынужден по статусу («ноблесс оближ»), роняет он) пользоваться туземным выездом, хотя сам предпочитает авто. Звучит наглая шутка Хармсфорда, что пора бы заменить священных слонов священными автомобилями. Мартанда и сам плоско шутит насчет традиции умащения священным навозом ради очищения от зла и заявляет, что предпочитает лондонскую парфюмерию. Он с раздражением упоминает о забастовке и утешается словами начальника полиции, что она уже ликвидирована. «Беспокойный народ», – изрекает он, отправляясь переодеться в более комфортную для него европейскую одежду.

Между тем к европейцам приходит группа рабочих разных национальностей, они жалуются на свою бедность, несчастья и несправедливость Гопаль Сена, особенно просят Барроу о помощи. Но тот дает им лишь общие рекомендации: обратиться в профсоюзы, вплоть до лондонского уровня. А полковник Руд, несмотря на их слезные мольбы на разных языках, просто прогоняет их, угрожая пистолетом. Дальше европейцы ведут пошлые разговоры, обвиняя самих работников в их бедах и насмехаясь над «чудесами» Индии. Появляется переодетый в европейский костюм Мартанда (жрец и другие брахманы окончательно покидают владения махараджи) и приглашает присутствующих на представление, в котором обещает участие хороших танцовщиц, «служительниц бога Шивы», добавляя, что Шива в принципе «не ревнив»... Действо начинается. Тем временем Хармсфорд приглашает присутствующих к себе на небольшой раут по поводу дня рождения короля Великобритании.

А во дворце резидента Хармсфорда идет бал, под вензелем короля Британии. Тревожное донесение от полковника Руда: индийцы обрели единство и идут войной на европейцев, уже захвачен вокзал, Руд просит подкрепления. Мак-Григор растерян, но не Хармсфорд: он предлагает действовать не военной, а политической силой – разрушить союз индусов и мусульман, натравить их друг на друга и, прежде всего, арестовать их вдохновителя Кунду. Придумать маневр. Появляется поникший Гопаль Сен и жалуется резиденту, что восставшие его разорили, заняли фабрику, склады, наверно, грабят дом. Дочь попала в руки мятежников. Резидент обещает помочь карательными отрядами. «Душить, резать, пытать этих собак...», – вызывает к нему фабрикант.

Появляются агенты Ибрагим Хан и Дурга Дас, отчитываются: восставшие захватили вокзал, мосты, почту, телеграф, правительственное здание, фабрику и движутся дальше, они уже в трех милях от дворца резидента, сипаи поставили пулеметы на важных дорогах. Чтобы нарушить единство мятежников, британцы используют письмо Мир-Саида, в котором он извиняется перед Лилавати за свою несдержанность при их свидании. А также тали (знак замужества) с ее именем, которое она продала торговцу, чтобы накормить голодающих, и которое позже выкупил Мир-Саид. Они распускают слух (прежде всего доводя его до брата Лилавати), что «мусульманин изнасиловал индуску», что теперь она достойна только борделя в Бомбее. А заодно подкупают самих мусульман, чтобы те подожгли мечеть (обещая

возвести на этом месте новую мечеть Моти-Машид Ибрагим Хана). План иноземцев срывается: на Мир-Саида, когда он приходит помириться с Лилавати, набрасываются индусы. Когда загорается мечеть (в этом огне гибнет и Мир-Саид), мусульмане объявляют джихад. Как ни пытается Кунду объяснить людям правду и сохранить их единство, ничто уже не помогает, разгорается вражда, взаимная ненависть и разражаются резня и погром. Кунду гибнет, Лилавати становится вдовой. Ко всем ее несчастьям добавляется грубое и жестокое отношение отца и брата. Девендра Сен предлагает ей совершить обряд сати, но это запрещено английскими законами в Индии. А Гопаль Сену обещает сослать дочь, теперь приносящую несчастья вдову, в тераи – болотистую безлюдную местность. И уж как он собирается отомстить своим работникам, проигравшим битву за справедливость! А самодовольные британцы насмеются над телами Кунду и его соратников. Пьеса имеет определенный антибританский характер, в ней также критикуются гандисты и выступавшие за легальную борьбу с британцами умеренные члены Индийского национального конгресса – свараджисты, представленные соглашателями. Несмотря на идеологическую подоплеку, пьеса очень богата этнографическим материалом. Неслучайно текст пьесы был найден в архиве, связанном с деятельностью Музея антропологии и этнографии.

История одной находки. Об авторе и консультантах пьесы

Ключ к выявлению авторства найденной пьесы был обнаружен в фонде члена-корреспондента АН СССР Д.К. Зеленина. Перед арестом (13 января 1930 г.) по ложному обвинению в участии в антиправительственной организации А.М. Мерварт уничтожил часть своих бумаг, а часть, вероятно, отдал на хранение или случайно оставил коллегам. В бумагах Д.К. Зеленина найдены некоторые письма, адресованные А.М. Мерварту. В частности, 28 августа 1927 г. сотрудник Музея антропологии и этнографии Т.А. Корвин-Круковская писала своему начальнику заведующему Отделом Индии А.М. Мерварту, находившемуся в тот момент в зарубежной командировке: «На днях мне звонил Венецианов и между прочим просил Вам написать, что он послал в Брухзаль три письма на имя Людмилы Александровны относительно его пьесы и ни на одно письмо не получил ответа»²⁰. В июне – сентябре 1927 г. А.М. и Л.А. Мерварты находились в командировке в Германии, Франции, Нидерландах, оставив детей у родителей А.М. Мерварта в г. Брухзаль в Германии.

К тому времени А.М. и Л.А. Мерварт были ведущими специалистами по Индии в СССР. При этом они с особым интересом относились к истории и современности индийского театра. На Цейлоне и в разных частях Индии они изучали храмовые праздники, наблюдали выступления местных театральных трупп, представлявших разные виды и жанры классического и народного театра: представления цейлонского театра масок коланадува²¹, малабарской танцевальной драмы катхакали²², кашмирских скоморохов (Бханда), сатирические импровизации странствующих актеров²³, мистерии Раслила²⁴, бенгальской джатры²⁵. Собранные ими материалы по цейлонскому и индийскому театральному искусству легли в основу серии статей Мервартов на английском, русском и французском языках²⁶. А.М. Мерварт изучал так-

²⁰ СПбФ АРАН. Ф. 849. Оп. 3. Ед. хр. 545. Л. 4–4 об.

²¹ Там же. Ф. 142. Оп. 2. Ед. хр. 60. Л. 25.

²² *Meerwarth A. M. Les Kathakalis du Malabar // Journal Asiatique*. 1926. Vol. 4. P. 150–155.

²³ *Мерварт А. М., Мерварт Л. А.* Отчет об этнографической экспедиции в Индию в 1914–1918 гг. Л., 1927. С. 17.

²⁴ Там же. С. 19.

²⁵ *Мерварт А. М.* Индийский народный театр // Восточный театр. Л., 1929. С. 78.

²⁶ *Meerwarth A. M. The Dramas of Bhasa: A Literary Study // Journal and Proceedings of the Asiatic Society of Bengal (NS)*. 1917. – Vol. 13. № 5. P. 261–280; *Мерварт А. М.* Сюжет Сакунталы в малабар-

же драмы индийских драматургов Бхасы, Калидасы, историю классической драмы и тамильской поэмы «Манимехалей». В 1925 г. в Музее антропологии и этнографии АН СССР супруги Мерварты создали экспозиции, посвященные Индии и Индонезии. А.М. Мерварт написал подробный путеводитель «Отдел Индии», где были представлены цейлонский и малабарский народные театры, а также бенгальские марионетки²⁷.

С 1925–1929 гг. А.М. Мерварт вел занятия в вузах Ленинграда, читал публичные лекции по индологии, работал в качестве сверхштатного действительного члена Государственного института истории искусств по секции «История театра»²⁸. Выступал организатором выставки «Театр народов Востока» в Академии наук в Ленинграде. В 1929 г. им был подготовлен сборник «Восточный театр». Он читал лекции по индийскому театру в театре Мейерхольда²⁹; проводил занятия на экспозиции МАЭ для артистов Государственного театра юных зрителей (ТЮЗ), занятых в постановке пьесы из жизни современной Индии, за что заведующий театром, знаменитый режиссер А. Брянцев выразил ему благодарность³⁰.

Рассказы и пояснения А.М. Мерварта нашли отражение в спектаклях, поставленных учениками Мейерхольда и Брянцева. Вероятно, именно так начинающий драматург Г.С. Венецианов встретился с А.М. Мервартом и обратился к нему с просьбой о консультации по поводу своей пьесы на индийскую тему. Упоминание в письме Т.А. Корвин-Круковской Л.А. Мерварт в связи со звонками драматурга и тремя отправленными ей письмами говорит, что и она была консультантом Венецианова.

Об авторе пьесы и мотиве ее появления на советской сцене

Бывший моряк Балтийского флота Георгий Семенович Венецианов (1896–1965) после демобилизации окончил драматическую школу, попробовал себя в качестве актера, но выбрал режиссуру и драматургию. Автор пьес («Джума Машид», «Кровь и песок» по роману Бласко Ибаньеса), киносценариев («Сложный вопрос» в соавторстве с Г. Блауштейном, «Четвертый перископ»), заведовал литературной частью Ленинградского мюзик-холла (1931–1934), увлекся цирковым искусством и написал сценарии цирковых пантомим («Индия в огне» совм. с А. Жаровым и «Выстрел в пещере» совм. с С. Островым). Он был художественным руководителем Ленинградского цирка (1946), консультировал фильмы с цирковыми номерами. В 1956 г. Г.С. Венецианову было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР³¹.

Лучшей считается пьеса Г.С. Венецианова на индийскую тему (варианты названия – «Индия в огне», «Огонь и сталь»). Премьера ее под названием «Джума Машид» состоялась в октябре 1927 г. сразу в нескольких советских театрах. Один из театральных критиков писал о Г.С. Венецианове следующее: «...Стремился дать живую и правдивую народную эпопею современной Индии, ее мечущихся стра-

ской народной драме // Восточные записки. Л., 1927. С. 117–130; *Мерварт А.М.* Элемент народного творчества в классической драме древней Индии // Сборник МАЭ. Л., 1928. С. 267–282; *Meerwarth-Levina L.* The Hindu Goddess Pattini in the Buddhist Popular Beliefs of Ceylon // *Ceylon Antiquary and Literary Register*. 1916–1917. Vol. 1. № 1. P. 29–37; *Мерварт Л.А.* Техника сказывания сказок у сингалцев // Сказочная комиссия в 1926 г. Л., 1927. С. 50–59; *Мерварт Л.А.* Сказания о Паттини-деви // Сборник Музея антропологии и этнографии. Л., 1928. С. 242–266; *Мерварт Л.А.* Индийский театр // Большая Советская энциклопедия. М., 1937. С. 150–151.

²⁷ *Мерварт А.М.* Отдел Индии: краткий очерк индийской культуры по материалам Отдела Индии МАЭ. Л., 1927.

²⁸ СПбФ АРАН. Ф. 142. Оп. 1 (1926). Ед. хр. 8. Л. 25.

²⁹ Там же. Ед. хр. 5. Л. 283.

³⁰ Там же. Оп. 1 (1928). Ед. хр. 3. Л. 132.

³¹ *Медведев М.* Ленинградский цирк. (Лениздат, 1975) Часть 34. URL: <http://www.cirk-bilet.ru/recTheatre/286/id302/>.

стей, ее стремлений к национальному освобождению, заторможенных искусно раздуваемым пламенем внутренней религиозной распри. <...> 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»³².

Мерварты, находясь в командировке в Германии, Франции и Нидерландах, не успели поработать с окончательным текстом пьесы Венецианова. Но подлинные знания об индийских реальностях автор мог получить именно от них, причем в устной форме: некоторые оригинальные слова и названия переданы с искажениями, но бытовые зарисовки весьма точны, персонажи и характеры типичны, социальные ситуации и конфликты характерны для Индии тех лет. Большое количество индийских реалий говорит о серьезной работе драматурга и консультантов над пьесой.

В машинописном тексте пьесы в СПбФ АРАН нет правки. Этот же вариант текста ««Джума-Машид» – шесть картин современной Индии» хранится в РГАЛИ³³. При этом в тексте пьесы, обнаруженной в Архиве БДТ, имеются режиссерские изменения.

Постановки пьесы. Реакция критиков и зрителей

Премьера пьесы Г.С. Венецианова «Джума Машид» состоялась в октябре 1927 г. в Театре русской драмы (Харьков)³⁴ и в Национальном академическом драматическом театре имени Ивана Франко (Киев). Балерина Юлия Фомина вспоминает о сложных, смелых и эксцентричных танцах и экзотических костюмах киевской постановки (режиссер М. Попов, художник М.И. Драк, композитор Н. Пруслин, хореограф Э. Вигилев)³⁵.

Постановка режиссеров А.Д. Дикого и В.М. Бебутова в Московском Драматическом театре (бывший Корша) в ноябре 1927 г. – декабре 1928 г. была воспринята не слишком благосклонно³⁶. Спектакль в целом критикам показался склеенным из разных кусков, распределение ролей они нашли ошибочным. Исполнение не имело ничего общего с индийским характером чрезвычайно стильных и ярких декораций художника Павла Варфоломеевича Кузнецова (эскизы костюмов вошли в анналы театрального искусства)³⁷. Также высоко оценили критики музыкальное оформление спектакля Александра Владимировича Варламова («патриарха советского джаза»). Актеры же, как отмечали критики, десятилетиями воспитывались «на беззлобном, будто бы “аполитичном” так называемом салонном репертуаре» и, «передевшись в индийские костюмы, не перестали быть самими собой»³⁸, восприняли роли как буффонаду. «Экзотизм» выразился в обилии обрядовых жестов, стилизованных движений и непонятной акцентировки. Противоречие, по мысли критиков, заключалось в том, что «по манере письма пьеса тяготеет к наивному реализму, к изображению настоящей, а не “условной” Индии, как обычно бывает в ме-

³² Венецианов Г. «Джума Машид» в Большом драматическом // Рабочий и театр. 1928. № 9. С. 7.

³³ Российский государственный архив литературы и искусства (далее – РГАЛИ). Ф. 2452. Оп. 3. Ед. хр. 681. 97 л.

³⁴ Харьков, Театр русской драмы. 1927 «Джума Машид» // Современный театр. 1927. № 7. С. 112.

³⁵ Фомина Ю. Мемуары. URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/fomina2.htm>

³⁶ Советское искусство. 1935. № 26. С. 3.

³⁷ Костина Е. Художники театра. 50 лет советского искусства. М., 1969.

³⁸ Уриэль [О. Литовский]. «Джума-Машид» в театре б. Корша // Дикий А.Д. Избранное. М., 1976. С. 342.

поддрамах»³⁹. Спектакли, поставленные к 10-летию Октября (выбор каковых был невелик), должны были раскрыть пафос революции и ее идейный смысл. Режиссеров упрекнули в отвлеченной эмоциональности, в явной беспредметности, изображенной на сцене их театра революции⁴⁰. Особенно часто режиссеров ругали за неудачные массовые сцены⁴¹. Финал с метавшимися по сцене восставшими, размахивавшими кривыми саблями, напомнил экзотические приключенческие романы типа «80 дней вокруг света» и т.п.⁴²

Впрочем, постановка А.Д. Дикого и В.М. Бебутова имела неожиданные последствия. Она вдохновила М.А. Булгакова дописать задуманную им в 1926 г. пародийную пьесу «Багровый остров: Генеральная репетиция пьесы гражданина Жюль Верна в театре Геннадия Панфиловича с музыкой, извержением вулкана и английскими матросами»⁴³, которая недолго шла в Московском Камерном театре (с декабря 1928 г. – июнь 1929 г.)

В отличие от «Рычи, Китай», в пьесе «Джума Машид» были показаны методы английской разведки – подкуп, провокационные слухи, подавление вооруженного восстания. С изумлением слушали зрители призывы одного из персонажей ломать машины и заменять их домашней прялкой, отказываться от фабричных тканей. Плохо знакомые с идеями ненасилия Махатмы Ганди журналисты воспринимали это как гротеск, называли гандистов политическими непротивленцами⁴⁴. Британцы в пьесе не опасаются сварджистов, которые, по их мнению, «приличные революционеры», «они у всех на виду, они громко кричат, но, право, не приносят особого вреда».

Показ на сцене далекой и экзотической Индии вызывал естественный интерес и повышенное внимание критиков к постановке. Только с 8 ноября 1927 г. по 18 декабря 1928 г. в центральных газетах появилось 18 рецензий на пьесу «Джума Машид»⁴⁵.

Большого успеха добился молодой режиссер Алексей Львович Грипич, ученик и соратник В.Э. Мейерхольда, который трижды ставил «Джума Машид»⁴⁶. В 1924–1926 гг. Грипич руководил (после В.М. Бебутова) Театром Революции в Москве. В декабре 1927 г. он и актер М.Ф. Астангов переехали в Одессу во вновь образованный Русский драматический театр. В качестве первой постановки режиссер выбрал «Джума Машид». Он вспоминал: «В нашем спектакле жизнь Индии, которую мы знали главным образом по консультациям профессора А.М. Мерварта⁴⁷, была окрашена в экзотические тона»⁴⁸. На роль Мир-Саида он назначил актера Михаила Астангова, творчеству которого был свойственен углубленный психологизм.

В сезоне 1928/29 гг. А.Л. Грипич принял художественное руководство Русским драматическим театром в Казани и поставил там вновь «Джума Машид» с

³⁹ «Джума Машид». Театр бывш. Корша // Марков П. А. О театре. М., 1976. С. 475–476.

⁴⁰ Октябрьские постановки: К проблеме социального спектакля // Марков П. А. О театре. М., 1976. С. 465.

⁴¹ Новые постановки театра б. «Корш» // Известия. 1928. № 15. С. 5.

⁴² «Джума Машид». Театр бывш. Корша // Марков П. А. О театре. М., 1976. С. 476.

⁴³ Мясков Б. Булгаков на Патриарших. М., 2008.

⁴⁴ Гидони А. Колониальные постановки // Современный театр. 1927. № 15. С. 228–230.

⁴⁵ Новый зритель. 1927. 8 ноября. С. 21; Там же. 1927. 13 декабря. С. 8; Известия. 1927. 19 ноября. С. 6; Там же. 1927. 10 декабря. С. 6; Там же. 1927. 20 декабря. С. 8; Там же. 1927. 21 декабря. С. 8; Там же. 1928. 21 января. С. 5; Молодой Ленинец. 1927. 27 ноября; Правда. 1927. 30 ноября. С. 8; Там же. 1927. 2 декабря. С. 7; Там же. 1927. 3 декабря. С. 6; Там же. 1928. 11 января; Там же. 1928. С. 8; Вечерняя Москва. 1927. 1 декабря; Труд. 1927. 14 декабря; Наша газета. 1927. 15 декабря; Рабочая Москва. 1928. 18 декабря.

⁴⁶ Русская госдрама Одесса. По СССР. Одесса // Современный театр. 1927. № 16. С. 254.

⁴⁷ Следовательно, А.М. Мерварт консультировал не только автора пьесы, но и одного из постановщиков – А.Л. Грипича.

⁴⁸ Воспоминания о М. Ф. Астангове // Михаил Астангов. Статьи и воспоминания. М., 1971. С. 250–251.

участием того же М.Ф. Астангова, М.И. Жарова и других быстро ставших знаменитыми актеров⁴⁹. Упомянем, что этот спектакль уже шел в Казани в 1927/1928 г. в постановке режиссера С.Н. Воронова⁵⁰.

Тогда же, в 1928 г., А.Л. Грипич поставил «Джума Машид» в БДТ в Ленинграде. Премьера состоялась 3 марта 1928 г., после чего, 7 и 8 марта 1928 г., появились рецензии в «Красной газете», «Смене», «Ленинградской правде» и в журнале «Рабочий и театр. Жизнь искусства».

Главным художником БДТ стал Моисей Зеликович Левин, который уже ставил этот спектакль с А.Л. Грипичем в Одессе. Грипич тяготел к яркой экспрессивной форме и к условному спектаклю. Левин увлекался конструктивизмом, устанавливал на сцене невиданные еще в театре декорационные сооружения. В золотой фонд российского театрального наследия вошли его эскизы костюмов⁵¹, проект декораций⁵².

А.Л. Грипич воспринимал тип пьесы (под другим ее названием – «Огонь и сталь») как социальную драму. Персонажи фактически выявляли психологию конкретной социальной группы. При этом решалась задача найти наиболее выразительную и емкую для смысловой нагрузки форму спектакля. «В постановке мы стремились дать верные бытовые характеристики и сохранить пропорции, соответствующие современной Индии (реализм), но в то же время, мы не пользовались и этнографическим натурализмом»⁵³, – писал о своей пьесе Г.С. Венецианов.

В процессе подготовки спектакля режиссером были использованы «подлинные наблюдения автора, которые помогли <...> узнать многое о современной Индии, литературные, музейные и другие материалы»⁵⁴. Не следует ли из этого, что А.М. Мерварт или его супруга были фактическими соавторами пьесы? Отмечалось: «Овладение сюжетным материальным и музыкальным оформлением вносило ряд новых положений в работу над ролью. Разработка типажа сопровождалась специальными лекциями-экскурсиями»⁵⁵.

Художник М.З. Левин строил образ Индии, определяемый условиями сцены, путем ассоциаций, чтобы дать представление о подлинной Индии. Он организовал действие на ритмической размеренности и игре сценических фактур. Основная установка (падающие плоскости, занимавшие всю сцену, и вертикальные стволы) путем механизации и добавления других частей позволяла монтировать место действия. Этот принцип был продолжен в других постановках БДТ.

При установке сценических моментов вводилась характеристика, определявшая эмоциональное воздействие на зрителя. Так, 1-я картина шла «под знаком тревожного шествия богини Кали; 2-я дается в плане Рабиндранат Тагоровских идиллий с тем, чтобы дальнейшая характеристика (маклер, ссора) разоблачила эту идиллическую приглаженность»⁵⁶.

БДТ приучил зрителей к реалистическим постановкам. Критиков в постановке привлекла зрелищная сторона. Отмечалось, что «внешнее оформление и действие разработаны очень мало, интонационная часть детально не затронута»; что «художник Левин разработал интересную установку, в которой наряду с конструктивными

⁴⁹ Шляхов А.Л. «Молодая Раневская. Это я, Фанечка...». М., 2006.

⁵⁰ Благов Ю.А. Казанский Большой драматический театр имени В.И. Качалова: (Казанский русский драматический театр): краткий исторический очерк. Казань, 2012.

⁵¹ Художники русского театра 1880–1930: Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. М., 1994. С. 183.

⁵² Современный театр. 1927. № 11. С. 1; Современный театр. 1927. № 15. С. 228, 230.

⁵³ Венецианов Г. Джума Машид... С. 7.

⁵⁴ «Джума Машид». Драма в 6 частях Г. С. Венецианова. Пост. А.Л. Грипич, худ. оформл. М.З. Левин. М., Л., 1928. С. 10.

⁵⁵ Там же. С. 12.

⁵⁶ Там же. С. 12.

подвижными (на глазах у зрителей формирующихся играющими) частями – ввел стилизованные элементы восточной природы и архитектуры» и что «левинская установка может быть гораздо шире использована»⁵⁷. Впрочем, «Условная Индия» оказалась критикам недостатком, и они решили, что «массовому зрителю непонятны площадки, одновременно являющиеся и роццей, и жилищем, и улицей»⁵⁸.

Успеху пьесы способствовали музыка композитора Николая Михайловича Стрельникова и танцы в постановке балетмейстера В.И. Вайнонена. Роли исполняли ведущие актеры БДТ. О значении этой постановки для БДТ свидетельствует большое количество фотографий, на которых зафиксированы типажи, костюмы, декорации, моменты репетиций. В том же 1928 г. спектакль «Джума Машид» в Тбилисском театре имени Руставели поставил режиссер Иван (Кукури) Ермолаевич Патаридзе, художником был Иракий Ильич Гамрекели.

Индийские реалии в пьесе

Постановки А.Л. Грипича отличались глубиной и выразительностью мизансцен, мастерским построением массовых сцен. Но из текста пьесы в архиве БДТ удалены фрагменты диалогов, основанных на этнографических реалиях, в которых говорится о важных для Индии явлениях. Между тем эти диалоги как раз и объясняют реакцию и поведение персонажей, важнейшие концептуальные понятия образа жизни: кастовое неравенство, положение вдов, отношение к женщинам, обычай сати (саможжение вдов), религиозные принципы брака и принципы семейной жизни, отношение к смешанным бракам, основы религиозной розни и пр.

Сюжет о женитьбе махараджи Мартанды на иностранке основан на реальных событиях. Прототипом является раджа Шри Брабадамба Дас Раджа Мартанда Бхайрава Тондайман Бахадур (Raja Sri Brabadamba Das Raja Sir Martanda Bhairava Tondaiman Bahadur, 1875–1928) – правитель южноиндийского княжества Пудукоттай (Pudukkottai). В возрасте 11 лет он был коронован, получил воспитание в английском духе. Имея привилегию посещать Австралию (от поставлял скакунов на скачки), въезд в которую был ограничен расистскими законами, он 10 августа 1915 г. женился на светской красавице Молли Финк. В октябре он привез ее в Индию и представил подданным. Ни британские колониальные власти, ни австралийское общество не признали этот брак. Король Георг V отказал супруге махараджи в титуле. Беременную Молли попытались отравить, и махараджа лечил жену в г. Тричинополи, затем в г. Утакаманд. 22 июля 1916 г. в Австралии Молли родила сына Сиднея, которого британское правительство отказалось признать наследником княжества. Мартанда согласился на регентство в обмен на существенную финансовую «компенсацию» и ежегодные пособия для себя и Молли. В 1919 г. он перевез семью в Лондон, в 1922 г. приобрел в Каннах виллу «La Favorite», где и скончался в 1928 г. Прах Мартанды и Молли после кремации помещен в крематории Golders Green в Лондоне⁵⁹.

Мерварты постоянно пересекались с махараджей: в 1915 г. они побывали в Пудукоттай, Траванкоре, Утакаманде; в 1927 г. А.М. Мерварт во Франции изучал тамильский и малаялам с Рагхунатха Рао, магистром искусств Эдинбургского университета (именно так охарактеризован в пьесе врач Кунду).

По нашему мнению, пьесу Венецианова, которую критики назвали политическим фарсом, можно отнести к народному театральному жанру *тамаша* (простонародное площадное представление, фарс). Именно так в «Джума Машид» показан праздник махараджи Бишенпура, в котором участвуют британцы и его пятнадцатая

⁵⁷ Кальменс И. По старой схеме... С. 2.

⁵⁸ Там же. С. 3.

⁵⁹ Duyker E., Younger C. Molly and the Raja: Race, Romance and the Raj. Sylvania, NSW, 1991.

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 Мервартам.

Из текста сценария в архиве БДТ явствует, что часть зрелищных эпизодов пришлось сократить (процессия индусов – почитателей богини Кали, мусульманский Мохаррам, сцены голода, резни). Были сделаны также купюры в диалогах, добавлены второстепенные персонажи и изменены их имена, убраны местные словечки и перечисление имен божеств. Богатый натурализм обеспечен консультантами-индологами А.М. и Л.А. Мервартами, которые и продолжили традицию просветительства в этой области. Этнографическая составляющая играла в событиях немаловажную роль, но неподготовленному отечественному зрителю было непросто понять столь насыщенную индийской конкретикой пьесу.

На наш взгляд, именно это упрощение и творческие приемы постановщика повлияли на оценку пьесы критиками. Для понимания сути происходящего важны все прописанные автором нюансы. А так критик свел пьесу к осложненной любовной интриге: Кунду – Лилавати – Мир-Саид⁶⁰.

Кроме того, на редакцию пьесы повлияла международная обстановка. В год 10-летия Октябрьской революции англо-советские отношения резко ухудшились. Консервативное правительство Стэнли Болдуина отказалось ратифицировать советско-английские договоры, поддержало американскую «политику непризнания СССР». По всей Европе началось преследование рабочего и коммунистического движения. Трудящиеся СССР проводили митинги в поддержку забастовок британских горняков. Как и все трудящиеся СССР, Мерварты сдавали взносы в фонд помощи бастовавшим английским рабочим (1926)⁶¹. В 1927 г. британские власти организовали серию недружественных актов: в марте – налет на советское посольство, в апреле – на советские торгпредства в Пекине, Шанхае и Тяньцзине в ходе открытой вооруженной интервенции против китайского народа; в мае – обыск и задержания советских дипломатов в доме торгового общества «Аркос». Было спровоцировано убийство советского полпреда П.Л. Войкова в Польше. Ноты Джозефа О. Чемберлена от 27 мая 1927 г. о разрыве дипломатических отношений с СССР и аннулировании торгового соглашения 1921 г. во многом основывались на поражении британской политики в Китае. Но европейские главы государств и мировая общественность (кроме Канады) не поддержали антисоветскую политику Великобритании. 10 ноября 1927 г. в Москве открылся Всемирный конгресс друзей СССР, на который были приглашены, в частности, и представители индийских профсоюзов, но британская колониальная администрация помешала их приезду.

«Наш ответ Чемберлену» выразился и в такой форме антибританской пропаганды, как театр. Поэтому негативный образ британцев в пьесе «Джума Машид» местами гипертрофируется.

Укажем некоторые значительные купюры, которые сделал режиссер А.Л. Грипич:

Религиозно-суеверный характер причины ненависти индийского нувориша Гопаль Сена к сестре (вдове), поддерживаемой сыном (Девендрой Сенем), и его угрозы.

Речи главного героя Кунду перед рабочими и его вмешательство в предотвращении религиозной резни. Его образ лишился динамизма, и критик написал: «Революционный вождь Кунду – резонер, главноуговаривающий»⁶².

Рассказ влюбленного Мир-Саида о прелестях жизни женщин в гареме. Отказ Лилавати стал звучать по-ленински кратко: «Хочу работать, учиться».

⁶⁰ Кальменс И. По старой схеме... С. 2.

⁶¹ СПбФ АРАН. Ф. 849. Оп. 3. Ед. хр. 279. Л. 1.

⁶² Кальменс И. По старой схеме... С. 2.

Купюры сильно изменили образ Девендры Сена. Ключ к пониманию этого персонажа дают комментарии драматурга: «Ганди был идеалистом, а сэр Вильям и его друзья – практиками. <...> Партия Ганди – сваражисты –<...> разбилась на множество течений. Появились дегенераты и кликуши, фанатики догмы, взявшие отдельные тезисы учения Ганди и забывшие его сущность. Таков сын Гопаль Сена – Девендра Сен»⁶³.

Удалены рекомендации махараджи Мартанды Девендре Сену снять индийский костюм (экстравагантный, с его точки зрения, пригодный для низших каст) и одеться прилично, как рабочий депутат Барроу («безукоризненный фрак, тонкие духи... Такие рабочие приятны в обществе... их можно любить»).

Религиозный фанатизм Девендры Сена, который постоянно апеллирует к богине Кали, в спектакле практически не звучит. При этом его фразу «Долой культуру англичан и всех саибов» поправляет голос из толпы: «Это не Кали. Это Махатма Ганди. Это его слова».

Режиссер А.Л. Грипич убрал реплику Девендры Сена («растерянного и жалкого») в начале восстания: «О, это дикий народ. Ему я отдал свои лучшие силы. Принес в жертву все, чем наградили светлые боги. И вот плоды. Великий народ обратился в хищного зверя, он жаждет насилия, крови. Безмерны его грехи. Я пришел на унижение к врагам моей страны, Я осквернил свою касту». На это Барроу реагирует: «Очень, очень рад. Наконец-то, сваражисты нашли правильный путь. /уходит/. Когда Девендра Сен заявляет, что он – член «Лиги Мира» и против насилия, оскорбленная британцами О'Келли бросает «приличному революционеру»: «Дурак». Но все заявления поборника старины и чистоты касты Девендры Сена, что он является вождем рабочих, врагом англичан, который будет «бороться мирно, но до конца», оставлены.

Отношение британцев к махарани Лизи О'Келли остается непонятным зрителю. Хотя в тексте пьесы еще в 3-ей картине британский резидент объясняет рабочему депутату Барроу, что она – не англичанка, а ирландка (намек на невысокое положение ирландцев в английском обществе), бывшая лондонская певичка из варьете, то есть женщина с сомнительным прошлым, которая, с точки зрения колониальных властей, занимает низкое положение в обществе. Экс-кафешантанная дива любит дразнить верховного жреца Нараяна Рао своими танцами, когда он может видеть ее с верхней площадки храма, предаваясь молитвенному экстазу.

Убраны англофильские ремарки махараджи Мартанды, трактовка им религиозной песни индусов («Какое средневековье!»), его самоустранение от расстрела народа. Когда туземный агент Ибрагим-Хан предлагает агенту Дурга-Дасу переодеться отшельником перед выполнением приказа британского резидента поджечь мечеть Джума-Машид, убрана его ремарка: «Саибы любят строить мечети».

Член парламента, один из лидеров британской рабочей партии Фред Барроу мог бы быть представлен в более сатирическом ключе. Прибыв с поручением из Лондона ознакомиться с положением рабочего класса в Индии, он больше интересуется индийской экзотикой, чем помощью голодающим бастующим рабочим, которых, кстати, к нему не подпускают.

Исключен разговор водоноса с владельцем харчевни индусом Корлу о том, что сипаи, по указаниям Кунду, заблокировали подачу воды в британский квартал. Индусы вспоминают, как они сами оказались в таком состоянии в Лакнау в 1857 г. Видимо, отсылка к кровавому опыту Сипайского восстания могла стать слишком явной аналогией для зрителей.

Значительно смягчен финал пьесы. По замыслу автора, действующие лица с ужасом осознают кровопролитие. Сатиш, помощник Кунду, обвиняет в этом Девендру Сена, а Девендра Сен видит «плоды насилия» в действиях Кунду, «павшего

⁶³ «Джума Машид»... С. 8.

жертвой собственного безумия», не дает соратникам забрать тело вождя, признается Лилавати, что отомстил за оскорбление касты каястхов тем, что сжег Мир-Саида, и требует от сестры самосожжения либо самоотравления. Британцы запрещают сати, но хотят зарыть тело брамина Кунду вместе с дохлой собакой, тем самым нанося индусам новое оскорбление, обвиняют Девендру Сена в подстрекательстве толпы, убийстве Мир-Саида и поджоге мечети Джума-Машид.

В спектакле же этого нет, сохранено только наказание британцами Девендры Сена, «лидера оппозиции» и «поборника мира», денежным штрафом и жертвой на постройку новой мечети Моти-Машид Ибрагим Хана.

Тем самым часть комических и социальных моментов из спектакля выпала.

Г.С. Венецианов увязал все хитросплетение деталей событий в единое целое, но понять эти намеки можно, только зная историю и культуру Индии, имея представление о структуре индийского общества. Вероятно, упрощение пьесы режиссером и вызвало непонимание критикой отдельных поворотов сюжета постановки БДТ. Зато зрители в зале прекрасно поняли ее фарсовость. Об успехе пьесы свидетельствует и количество сыгранных спектаклей. Согласно еженедельнику «Спутник по театру», пьесу в БДТ за первый месяц сыграли девять раз.

Только осенью 1929 г. между СССР и новым лейбористским правительством Великобритании был подписан протокол о немедленном возобновлении дипломатических отношений, а также об урегулировании спорных вопросов⁶⁴. Антианглийские аспекты пьесы уже не требовалось акцентировать.

Это видно, хотя бы, в структуре цирковой сюжетной пантомимы, либретто которой Г.С. Венецианову и поэту А.А. Жарову заказал артистический директор государственных цирков Вильямс Жижеттович Труцци. Крупномасштабная постановка в жанре «водяной пантомимы» разворачивалась на манеже Московского цирка с 29 февраля по 18 мая 1932 г. Красочное феерическое зрелище считается образцовым. Поставили его режиссер Н.М. Горчаков, художник М.П. Бобышов, композитор И.О. Дунаевский, балетмейстер В.И. Цаплин. В представлении были задействованы более 400 артистов, экзотические животные, слоны, верблюды, туры, яки, зебу, ослы⁶⁵. Сюжет пьесы был упрощен и адаптирован под особенности цирковой программы, персонажи получили другие имена и статус: Кунду стал грузчиком, объединил бастующих рабочих текстильной фабрики Махан-Бабу – мусульман и буддистов, предотвратил провокацию на национально-религиозной почве, причем к восставшим присоединились туземные войска, а после разгрома забастовки спасся на тропическом острове у красных партизан. Для постановки были придуманы новые трюки, проработана световая партитура⁶⁶. В финале британцы покидали остров, который расцветал под дождем как яркий сад, а перед угнетенными индийскими трудящимися распахивались двери в мировое содружество⁶⁷. При этом авторы едва наместили социальную сторону пантомимы, лишили ее жесткой антианглийской риторики. В процессе постоянного редактирования пантомима («Индия в огне», «В огне восстаний», др.) вообще потеряла название.

Выводы

Подготовка к празднованию 10-летия Октябрьской революции и VI конгрессу Коминтерна в 1927–1928 гг. в ожидании роста революционного движения на Востоке способствовали написанию и появлению на сцене пьесы «Джума Машид», посвящен-

⁶⁴ Горохов В.Н. История международных отношений. 1918–1939: Курс лекций. М., 2004.

⁶⁵ Водяная пантомима-феерия А. Жарова и Г. Венецианова. М., 1932. С. 2.

⁶⁶ О Цирке им. Юрия Никулина. Часть 34. URL: <http://www.cirk-nikulina.ru/articles/id38/>.

⁶⁷ Немчинский М.И. Жизнь страны на манеже цирка. М., 2017. С. 203–222.

ной антиколониальной борьбе в Индии. Талантливый драматург Г.С. Венецианов написал эту пьесу при помощи консультантов-индологов А.М. и Л.А. Мерварт.

В Ленинграде созданная из материалов, привезенных А.М. и Л.А. Мервартами из экспедиции постоянная индийская экспозиция в МАЭ, а также выставки, лекции, подготовленные и прочитанные А.М. Мервартом для Рабоче-Крестьянского Радиоуниверситета⁶⁸, стали уникальными средствами общей государственной кампании по борьбе с неграмотностью, элементом которой был, разумеется, и курс политграмоты. Массовая аудитория, действительно, стала объектом просветительской работы, в том числе получала современные и научные сведения о народах Востока. Свою роль в этом сыграла и пьеса Венецианова «Джума Машид» (Пятничная мечеть).

Поступила в редакцию / Received: 12.03.2020.

Библиографический список

- Алаев Л.Б.* Историография истории Индии. М.: ИВРАН, 2013. 472 с.
- Балабушевич В.В., Геллер Л., Эйдус Х.* Рабочие организации Востока. М.-Л.: Госиздат, 1927. 80 с.
- Благов Ю.А.* Казанский Большой драматический театр имени В.И. Качалова: (Казанский русский драматический театр): краткий исторический очерк. Казань: Kazan-Kazan, 2012. 128 с.
- Венецианов Г.* «Джума Машид» в Большом драматическом // Рабочий и театр. 1928. № 9. С. 5–10.
- Вигасин А.А.* Изучение Индии в России (Очерки и материалы). М.: Издатель Степаненко, 2008. 537 с.
- Гидони А.* Колониальные постановки // Современный театр. 1927. № 15. С. 228–230.
- Горохов В.Н.* История международных отношений. 1918–1939. М.: Изд-во МГУ, 2004. 285 с.
- Гришич А.* Режиссер о постановке // Рабочий и театр. 1928. № 9. С. 4–11.
- Загородникова Т. Н.* Индия и Серебряный век русской культуры: Очерки русско-индийских отношений. М.: ИВ РАН, 2018. 235 с.
- Кальменс И.* По старой схеме // Рабочий и театр. 1928. №11. С. 2–3.
- Костина Е.* Художники театра. 50 лет советского искусства. М.: Советский художник. 1969. 272 с.
- Котин И.Ю., Краснодарская Н.Г., Соболева Е.С.* А.М. Мерварт и индология: программы и проекты 1920-ых годов // Международная научно-практическая конференция «Рериховское наследие». Преподобный Сергей Радонежский в жизни и творчестве Рерихов. Проблемы и перспективы сохранения Рериховского наследия. СПб.: Издание СПбГМИСР, 2015. С. 277–304.
- Котин И.Ю., Краснодарская Н.Г., Соболева Е.С.* Первая русская этнографическая экспедиция на Цейлон и в Индию (1914–1918) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2019. Т. 18. № 3. С. 619–641. <https://doi.org/10.22363/2312-8674-2019-18-3-619-641>.
- Краснодембская Н.Г., Котин И.Ю., Соболева Е.С.* Экспедиция МАЭ на Цейлон и в Индию в 1914–1918 гг. История. Коллекция. Научное наследие. СПб.: МАЭ РАН, 2018. 468 с.
- Марков П.А.* О театре. М.: Искусство, 1976. 639 с.
- Мерварт А.М.* Отдел Индии: краткий очерк индийской культуры по материалам Отдела Индии МАЭ. Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1927. 96 с.
- Мерварт А.М.* Сюжет Сакунталы в малабарской народной драме // Восточные записки. Л.: Изд-во ЛИЖВЯ, 1927. С. 117–130.
- Мерварт А.М.* Элемент народного творчества в классической драме древней Индии // Сборник МАЭ. Л.: Наука, 1928. С. 267–282.
- Мерварт А.М.* Индийский народный театр // Восточный театр. Л.: Academia, 1929. С. 16–111.
- Мерварт А.М., Мерварт Л.А.* Отчет об этнографической экспедиции в Индию в 1914–1918 гг. Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1927. 24 с.
- Мерварт Л.А.* Техника сказывания сказок у сингальцев // Сказочная комиссия в 1926. Л.: Изд-во Государственного русского географического общества, 1927. С. 50–59.

⁶⁸ *Котин И.Ю., Краснодарская Н.Г., Соболева Е.С.* А.М. Мерварт и индология: программы и проекты 1920-ых годов // Международная научно-практическая конференция «Рериховское наследие». Том XIV: Преподобный Сергей Радонежский в жизни и творчестве Рерихов. Проблемы и перспективы сохранения Рериховского наследия. СПб., 2015. С. 277–304; *Соболева Е.С.* Программы по востоковедению в работе Рабоче-Крестьянского Радиоуниверситета в 1920-е годы // Петербургский Рериховский сборник. СПб., 2017. С.148–161.

- Мерварт Л.А. Сказания о Паттини-деви // Сборник Музея антропологии и этнографии. Л.: Наука, 1928. С. 242–266;
- Мерварт Л.А. Индийский театр // Большая Советская энциклопедия. М.: ОГИЗ РСФСР, 1937. С. 150–151.
- Мягков Б. Булгаков на Патриарших. М.: Алгоритм, 2008. 352 с.
- Немчинский М.И. Жизнь страны на манеже цирка. М.: ГИТИС, 2017. 392 с.
- Рейснер И.М. Экономические предпосылки политической борьбы в современной Индии // Новый Восток. 1922. № 1. С. 119–132.
- Роллан Р. Махатма Ганди (вождь индийских революционеров). Л.: Сеятель, 1924. 134 с.
- Снесарев А.Е. Физическая Индия. М.: Институт Востоковедения, 1926. 164 с.
- Соболева Е.С. Программы по востоковедению в работе Рабоче-Крестьянского Радиоуниверситета в 1920-е годы // Петербургский Рериховский сборник. СПб.: Издание СПбГМИРС, 2017. С. 148–161.
- Соболева Е.С. Пьеса Г.С. Венецианова «Джума Машид» на советской сцене // XXX Международный конгресс по источниковедению и историографии стран Азии и Африки. К 150-летию академика В.В. Бартольда (1869–1930). 19–21 июня 2019 г. Материалы конгресса. СПб.: Изд-во Студии «НП-Принт», 2019. С. 33–34.
- Уриэль. «Джума-Машид» в театре б. Корша. – «Вечерняя Москва», 1 декабря 1927 г. // Дикий А.Д. Избранное. М.: ВТО, 1976. С. 320–334.
- Флит А. Агитационные пьесы. Сухая схема // Рабочий и театр. 1928. № 11. С. 3–5.
- Штейнберг Е. Рабочее движение в Индии. М.: Госиздат, 1926. 157 с.
- Duyker E., Younger C. Molly and the Raja: Race, Romance and the Raj. Sylvania, NSW: Australian Mauritian Press, 1991. 130 p.
- Meerwarth A.M. The Dramas of Bhasa: A Literary Study // Journal and Proceedings of the Asiatic Society of Bengal (NS). 1917 Vol. 13. № 5. P. 261–280.
- Meerwarth A.M. Les Kathakalis du Malabar // Journal Asiatique. 1926. №. 4. P. 130–140.
- Meerwarth-Levina L. The Hindu Goddess Pattini in the Buddhist Popular Beliefs of Ceylon // Ceylon Antiquary and Literary Register. 1916–1917. Vol. 1. № 1. P. 29–37.

References

- Alayev, L.B. *Istoriografiya istorii Indii*. Moscow: IVRAN Publ., 2013 (in Russian).
- Balabushevich, V.V., Geller, L., and Eydus, Kh. *Rabochiye organizatsii Vostoka*. Moscow – Leningrad: Gosizdat Publ., 1927 (in Russian).
- Blagov, Yu.A. *Kazanskiy Bol'shoy dramaticheskiy teatr imeni V. I. Kachalova: (Kazanskiy russkiy dramaticheskiy teatr): kratkiy istoricheskiy ocherk*. Kazan': Kazan-Kazan' Publ., 2012 (in Russian).
- Duykerm E., and Younger, C. *Molly and the Raja: Race, Romance and the Raj*. Sylvania, NSW: Australian Mauritian Press, 1991.
- Gidoni, A. “Kolonial'nyye postanovki.” *Sovremennyy teatr*, no. 15 (1927): 228–230 (in Russian).
- Gorokhov, V.N. *Istoriya mezhdunarodnykh otnosheniy. 1918–1939*. Moscow: Izd-vo MGU Publ., 2004 (in Russian).
- Gripich, A. “Rezhisser o postanovke.” *Rabochiy i teatr*, no. 9 (1928): 4–11 (in Russian).
- Kal'mens, I. “Po staroy scheme.” *Rabochiy i teatr*, no. 11 (1928): 2–3 (in Russian).
- Kostina, Ye. *Khudozhniki teatra. 50 let sovetskogo iskusstva*. Moscow: Sovetskiy Khudozhnik Publ., 1969 (in Russian).
- Kotin, I.Yu., Krasnodembskaya, N.G., and Soboleva, Ye.S. “A.M. Mervart i indologiya: programmy i proyekty 1920-ykh godov.” In *Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya «Rerikhovskoe nasledie». Prepodobnyy Sergiy Radonezhskiy v zhizni i tvorchestve Rerikhov. Problemy i perspektivy sokhraneniya Rerikhovskogo naslediya*, 277–304. St. Petersburg: Izdaniye SPbGMISR Publ., 2015 (in Russian).
- Kotin, I.Yu., Krasnodembskaya, N.G., and Soboleva, Ye.S. “The First Russian Ethnographic Expedition to Ceylon and India (1914–1918).” *RUDN Journal of Russian History* 18, no. 3 (2019): 619–641 (in Russian). Doi.org/10.22363/2312-8674-2019-18-3-619-641
- Krasnodembskaya, N.G., Kotin, I.Yu., and Soboleva, Ye.S. *Ekspeditsiya MAE na Tseylon i v Indiyu v 1914–1918 gg. Istoriya. Kollektzii. Nauchnoye nasledie*. St. Petersburg: MAE RAN Publ., 2018 (in Russian).
- Markov, P.A. *O teatre*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1976 (in Russian).
- Mervart, A.M. *Otdel Indii: kratkiy ocherk indiyской kul'tury po materialam Otdela Indii MAE*. Leningrad: Izd-vo Akad. nauk SSSR Publ., 1927 (in Russian).
- Mervart, A.M. “Syuzhet Sakuntaly v malabarskoy narodnoy drame.” In *Vostochnyye zapiski*, 117–130. Leningrad: LIZHVYA Publ., 1927 (in Russian).
- Mervart, A.M. “Element narodnogo tvorchestva v klassicheskoy drame drevney Indii.” In *Sbornik MAE*, 267–282. L.: Nauka Publ., 1928 (in Russian).

- Mervart, A.M. “Indiyskiy narodnyy teatr.” In *Vostochnyy teatr*, 16–111. Leningrad: Academia Publ., 1929 (in Russian).
- Mervart, A.M., and Mervart, L.A. *Otchet ob etnograficheskoy ekspeditsii v Indiyu v 1914–1918 gg.* Leningrad: Izd-vo Akademii Nauk SSSR Publ., 1927 (in Russian).
- Mervart, L.A. “Tekhnika skazyvaniya skazok u singal'tsev.” In *Skazochnaya komissiya v 1926*, 50–59. Leningrad: Izd-vo Gosudarstvennogo russkogo geograficheskogo obshchestva Publ., 1927 (in Russian).
- Mervart, L.A. “Skazaniya o Pattini-devi.” In *Sbornik Muzeya antropologii i etnografii*, 242–266. Leningrad: Nauka, 1928 (in Russian).
- Mervart, L.A. “Indiyskiy teatr.” In *Bol'shaya Sovetskaya entsiklopediya*, 150–151. Moscow: OGIZ RSFSR Publ., 1937 (in Russian).
- Meerwarth, A.M. “The Dramas of Bhasa: A Literary Study.” *Journal and Proceedings of the Asiatic Society of Bengal (NS)* 13, no. 5 (1917): 261–280.
- Meerwarth, A.M. “Les Kathakalis du Malabar.” *Journal Asiatique*, no. 4 (1926): 130–140 (in French).
- Meerwarth-Levina, L. “The Hindu Goddess Pattini in the Buddhist Popular Beliefs of Ceylon.” *Ceylon Antiquary and Literary Register* 1, no. 1 (1916–1917): 29–37.
- Myagkov, B. *Bulgakov na Patriarsh'ikh*. Moscow: Algoritm Publ., 2008 (in Russian).
- Nemchinskiy, M.I. *Zhizn' strany na manezhe tsirka*. Moscow: GITIS Publ., 2017 (in Russian).
- Reysner, I.M. “Ekonomicheskiye predposylki politicheskoy bor'by v sovremennoy Indii.” *Novyy Vostok*, no. 1 (1922): 119–132 (in Russian).
- Rollan, R. *Makhatma Gandi (vozhd' indiyskikh revolyutsionerov)*. Leningrad: Seyatel' Publ., 1924 (in Russian).
- Flit, A. “Agitatsionnyye p'yesy. Sukhaya schema.” *Rabochiy i teatr*, no. 11 (1928): 3–5 (in Russian).
- Snesarev, A.Ye. *Fizicheskaya Indiya*. Moscow: Institut Vostokovedeniya Publ., 1926 (in Russian).
- Soboleva, Ye.S. “Programmy po vostokovedeniyu v rabote Raboche-Krest'yanskogo Radiouniversiteta v 1920-ye gody.” In *Peterburgskiy Rerikhovskiy sbornik*, 148–161. St. Petersburg: SPbGMIRS Publ., 2017 (in Russian).
- Soboleva, Ye.S. “P'yesa G.S. Venetsianova «Dzhuma Mashid» na sovetskoy stsene.” In *XXX Mezhdunarodnyy kongress po istochnikovedeniyu i istoriografii stran Azii i Afriki. K 150-letiyu akademika V.V. Bartol'da (1869–1930). 19–21 iyunya 2019 g. Materialy kongressa*, 33–34. St. Petersburg: Studia «NP-Print» Publ., 2019 (in Russian).
- Shteynberg, Ye. *Rabocheye dvizheniye v Indii*. Moscow: Gosizdat Publ., 1926 (in Russian).
- Venetsianov, G. “‘Dzhuma Mashid’ v Bol'shom dramaticheskom.” *Rabochiy i teatr*, no. 9 (1928): 5–10 (in Russian).
- Vigasin, A.A. *Izucheniye Indii v Rossii (Ocherki i materialy)*. Moscow: Izdatel' Stepanenko Publ., 2008 (in Russian).
- Uriel'. “‘Dzhuma-Mashid’ v teatre b. Korsha. – ‘Vechernyaya Moskva,’ 1 dekabrya 1927 g.” In A.D. Dikiy. *Izbrannoyeyu*, 320–334. Moscow: VTO Publ., 1976 (in Russian).
- Zagorodnikova, T.N. *Indiya i Serebryanyy vek russkoy kul'tury: Ocherki russko-indiyskikh otnosheniy*. Moscow: IV RAN Publ., 2018 (in Russian).

Информация об авторах / Information about the authors

Котин Игорь Юрьевич, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник, заведующий отделом Южной и Юго-Западной Азии Музея антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН.

Igor Yu. Kotin, Doktor Istoricheskikh Nauk [Dr. habil. hist.], Leading Researcher, Head of the Department of the South and South-West Asia, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences.

Краснодембская Нина Георгиевна, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник отдела Южной и Юго-Западной Азии Музея антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН.

Nina G. Krasnodembskaya, Doktor Istoricheskikh Nauk [Dr. habil. hist.], Leading Researcher of the Department of the South and South West Asia, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences.

Соболева Елена Станиславовна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела Южной и Юго-Западной Азии Музея антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН.

Elena S. Soboleva, Kandidat Istoricheskikh Nauk [Ph.D. in History], Senior Researcher of the Department of the South and South West Asia, the Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences.