Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 112–122
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 1, pp. 112–122
ISSN 2308-1031

© Овчинников, С.А., 2026
УДК 78.01
DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-112-122

# БАЛЕТ «ШАКУНТАЛА» ХАЗРАТА ИНАЙЯТ ХАНА В НОВОСИБИРСКЕ: МОСТ МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ

**С.А. Овчинников**[1]

[1] Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

**Аннотация.** В настоящей статье балет «Шакунтала» индийского музыканта-суфия Хазрата Инайят Хана, замысел которого не до конца реализован в дореволюционной России, представлен как один из ранних примеров восточно-западного диалога музыкальных культур. Изначально созданный в виде цикла обработок индийских мелодий, адаптированных для фортепиано, а затем и оркестрованных С.Л. Толстым и В.И. Полем, он был поставлен в театре А.Я. Таирова в синтетическом жанре танца, растворенного в драматическом действии. Лишь в XXI в. в Новосибирске была впервые осуществлена балетная постановка (оркестровка и дополнение музыкального текста – Р. Столяр) в русле развития российско-индийских культурных связей. Автор статьи дает детальную характеристику фортепианного цикла (послужившего основой для последующей трансформации в музыку для балета), выявляя историю создания, особенности драматургического развития и решения проблем «Восток–Запад», «монодия–многоголосие» на раннем этапе взаимодействия восточной монодии (раги) с европейскими многоголосными композиторскими традициями. Обозначены специфика голосоведения: преобладание квинтовых звучаний, параллелизмы, органные пункты, подголоски, а также модальная гармония, остинато, но при этом нередко подчинение мелоса закономерностям гармонической фактуры. И в раннем, и в позднем варианте музыкального текста обнаружены связи как с индийским эпосом, так и с суфийской духовностью, представлены наблюдения о проявлении здесь духовно-эстетических воззрений Хазрата Инайят Хана. Подчеркивается роль России в развитии диалога культур.

**Ключевые слова:** Хазрат Инайят Хан, балет «Шакунтала», новосибирские постановки, суфизм в музыке, индийская рага, монодия–многоголосие

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Овчинников С.А. Балет «Шакунтала» Хазрата Инайят Хана в Новосибирске: мост между Востоком и Западом // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 1. С. 112–122. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-112-122.

# BALLET “SHAKUNTALA” BY HAZRAT INAYAT KHAN IN NOVOSIBIRSK: A BRIDGE BETWEEN EAST AND WEST

**S.A. Ovchinnikov**[1]

[1] M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

**Abstract.** This article examines the ballet “Shakuntala”, a work by the Indian Sufi musician Hazrat Inayat Khan. Its conception, partially realised in pre revolutionary Russia, emerges as one of the earliest examples of dialogue between Eastern and Western musical cultures. Initially, the work was conceived as a cycle of arrangements of Indian melodies adapted for piano. Later, S. L. Tolstoy and V. I. Pol created orchestral versions of the material. The production was staged at the A.Ya. Tairov Theatre in a synthetic genre: dance was seamlessly integrated

into the dramatic action. It was not until the 21st century that a full scale ballet production was first realised in Novosibirsk. The music was orchestrated and supplemented by R. Stolyar. This project marked an important milestone in the development of Russian Indian cultural ties. The author of the article provides a detailed analysis of the piano cycle (which served as the basis for the subsequent transformation into music for ballet), covering: the history of the work's creation; features of its dramaturgical development; approaches to addressing the «East–West» and «monody–polyphony» issues at the early stage of synthesising Eastern monody (raga) with European polyphonic compositional traditions. The study identifies characteristic features of voice leading: prevalence of fifths, parallelisms, pedal points, countermelodies. Additionally, the following elements are noted: modal harmony, ostinato, subordination of the melos to the principles of harmonic texture (which is frequently observed). Analysis of both the early and late versions of the musical text reveals connections with Indian epic tradition, sufi spirituality. The article also presents observations on the embodiment of Hazrat Inayat Khan's spiritual and aesthetic views in the musical material. Particular emphasis is placed on Russia's significant role in fostering and developing intercultural dialogue.

**Keywords:** Hazrat Inayat Khan, ballet "Shakuntala", Novosibirsk productions, Sufism in music, Indian raga, monody–polyphony

**Conflict of interest.** The author declares the absence of conflict of interests.

**For citation:** Ovchinnikov, S.A. (2026), "Ballet «Shakuntala» by Hazrat Inayat Khan in Novosibirsk: a bridge between East and West", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 112–122. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-112-122.

«Абхиджняна-Шакунтала» («Шакунтала, или узнанная по кольцу») – пьеса, созданная на основе эпических сказаний Махабхараты древнеиндийским драматургом Калидасой в V в. В ней повествуется о семье царя Душианты, под влиянием злых чар забывшим свою возлюбленную жену. Его жена Шакунтала стала для индийцев символом любви и верности. Данный сюжет послужил основанием для трех одноименных балетов. Один из них связан с именем Хазрата Инайят Хана – выдающегося индийского музыканта и мистика-суфия[1]. В начале XX в. он первым привез традиционную индийскую музыку в Европу и Америку, где стремился адаптировать ее для западного слушателя, сохранив духовную глубину, так как Инайят Хан был не только музыкантом, но и суфийским учителем[2]. Наиболее последовательно и полно его эстетика и музыкально-мистические воззрения представлены в работе «Мистицизм звука»[3]. Для него музыка была путем к Богу (об этом более подробно см.: (Дрожжина М., 2021, с. 72–75)).

3 октября 1913 г. Хазрат вместе со своими тремя братьями (тоже музыкантами) приехал в Россию и прожил здесь семь месяцев. Целью приезда была концертная деятельность, включающая и лекции-демонстрации индийской музыки. Первоначально эти концерты проходили в кабаре «Максим» (Загородникова Т., 2009). Сюда для привлечения публики их пригласил владелец кабаре Ф.Ф. Томас[4]. Вскоре Инайят Хан устанавливает дружбу с композитором и музыкантом С.Л. Толстым (сыном Льва Толстого)[5], поэтом Вячеславом Ивановым, педагогом Императорской консерватории певицей Елизаветой Андреевной Лавровской, с актрисой театра и кино Лидией Дмитриевной Рындиной и др. (Сабанеев Л., 2000). Прекрасное исполнение этой необычной музыки, обаятельность красивого, образованного человека, обладающего таким особенным знанием, привлекали к нему людей, тонко чувствующих музыку.

Инайят Хан признавал: несмотря на все трудности, время, проведенное в России, было самым счастливым и удачным в его предвоенной жизни. Здесь, в Москве у него и его жены Пирани Амины Бегум (урожденной Оры Рей Беккер, 1890–1949) родилась старшая дочь Нур-ун-Ниса[6].

В контексте настоящей статьи важно отметить факт встречи Инайят Хана

с композитором Александром Скрябиным в январе 1914 г. Скрябин, сам увлеченный поиском новых путей в музыке и размышлявший (по воспоминаниям Инайят Хана) об обогащении западной музыки элементами восточной – с целью создания «музыки всего мира», признавал в беседах со своим другом (и личным биографом Скрябина) Л.Л. Сабанеевым: для понимания большой духовности этой музыки восприятие западного человека еще не подготовлено. Сабанеев писал: «Он был в восторге от одного вида этого Инаят-Хана[7]. "Какое величие и спокойствие в нем! – говорил он мне (я не был на сеансе с Инаят-Ханом у него). – Как это именно то, чего нам так недостает, нашей мелкой, беготней наполненной культуре!" Но музыка Инаят-Хана ему все-таки не понравилась… "Это все-таки не то, что мне надо. Правда, тут есть уточнение… Мне кажется, что есть большая духовность в этой музыке, тут, наверное, есть какие-нибудь тонкие оттенки, которых мы еще не воспринимаем", – утешался он» (2000, с. 200).

Индийский музыкант и сам понимал, что для восприятия этой музыки западной аудиторией требуется особая аранжировка. Поэтому во время гастролей в Москве (1913–1914 гг.) им были созданы 16 индусских песен и танцев, аранжированных для фортепиано в 1914 г. при содействии Сергея Львовича Толстого[8] и музыканта Владимира Ивановича Поля. Как вспоминал С.Л. Толстой, известные композиторы С.И. Танеев и А.Т. Гречанинов от этой работы отказались, и тогда Толстой вместе с Полем переложили для фортепиано данные 16 мелодий (Толстой С., 1975).

В 1915 г. фортепианные переложения были изданы в виде нотного альбома для фортепиано «Индусские песни и танцы. Записанные профессором Инаят-Ханом», в переложении Сергея Толстого и Владимира Поля[9]. Программность и последование мелодий однозначно говорят о тесной связи как с пьесой Калидасы, так и с индийским эпосом и, соответственно, о последовательном сюжетном развитии. Эти мелодии служат музыкальной иллюстрацией развернутого эпизода «Шакунтала перед лицом Шивы» по мотивам упомянутой выше драмы Калидасы. Действие здесь происходит перед алтарем Шивы, после того как царь Душианта забыл Шакунталу. Она в отчаянии решает умереть, принеся себя в жертву богу Шиве. Но Шива не приемлет жертвы и по великой милости своей восстанавливает память царя. Царь возвращается и женится на Шакунтале.

Следовательно, само издание в жанровом отношении с полным основанием можно считать не сборником, а циклом фортепианных миниатюр. Особого внимания заслуживает вступительная статья, написанная С.Л. Толстым. Она передает мысли представителя европейской (русской) культуры того времени об индийской музыке, безусловно, согласованные с индийским музыкантом в пределах возможностей подобного согласования.

Следует помнить, пишет С.Л. Толстой, что «индусы – арийцы и что древней индусской музыке не свойствен тот экзотический хроматизм, который считается типичным для восточной музыки и который был привнесен в Индию в сравнительно позднейшее время персами и арабами. Поэтому, наряду с хроматическими мелодиями персидско-арабского типа (например, № 3, 8, 10), мы встречаем мелодии диатонические, вероятно, древнего происхождения (например, № 2, 4, 12 и в особенности № 13)»[10].

Как известно, ладовая система индийской музыки значительно отличается от европейской. Октава делится на 22 части, так называемые шрути, которые, взятые по 2, 3 и по 4, дают интервалы, об-

разующие разнообразные звукоряды. Во вступительной статье сделана попытка установить соотношения «между основной индусской гаммой и европейской: sa,ga, ri, ma, pa, dha, ni – c, d, es, f, g, a, b. Тоника – fa. Это – мажор с пониженной седьмой ступенью»[11]. Подчеркивается: ряд мелодий основан на этой гамме, другие – на своеобразных ладах, из которых лишь немногие соответствуют мажору и минору.

Автором вступительной статьи составлен перечень с указанием, из каких звукорядов состоит каждая пьеса. Приведем его полностью, в более систематизированном виде:

1, 4, 12. Мажор с тенденцией к понижению 7-й ступени;

2. Мажор, в основе которого лежит первобытная, так называемая китайская гамма: *f*, *g*, *a*, *c*, *d*;

3. Гармонический минор: *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *cis*;

5, 7. Мажор с пониженной 7-й ступенью: *f*, *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *es*;

6. Минор;

8. Минор с двумя полуторатонами: *f*, *ges*, *a*, *b*, *c*, *des*, *e*;

9. Своеобразный минорный лад: *f*, *ges*, *as*, *b*, *c*, *des*, *es*;

10. Гармонический минор: *f*, *g*, *as*, *b*, *c*, *des*, *e*;

11, 16. Мажор;

13. Своеобразный минорный лад: *f*, *g*, *as*, *b*, *c*, *d*, *es*;

14. Своеобразный минорный лад: *f*, *g*, *as*, *b*, *c*, *d*, *e*;

15. Andante – мажор, Allegretto – минор (Дрожжина М., 2021).

В гармонизации этих мелодий можно увидеть попытку передать особенности монодийной природы мелоса, что впоследствии в эпоху развития академического музыкального искусства в республиках Советского Востока стало первоочередной задачей композиторов (представителей русской школы), стоявших у истоков данного становления[12].

Многоголосные средства здесь весьма скромные. Часто используется октавная дублировка мелодии, ритмизованный органный пункт на интервале квинта (что, впрочем, характерно и для музыки композиторов-романтиков при подчеркивании связи с народной музыкой через копирование так называемого народного многоголосия). При этом в целом в гармонической фактуре присутствуют аккорды терцовой структуры. Из более приближенных к последующим поискам в области проблемы монодия–многоголосие можно привести № 1 – «Танец с мечами» (пример 1).

Пример 1. «Танец с мечами»

Этот номер, открывающий цикл, выполняет функцию введения в сакральное пространство ритуала, его музыкальный язык архаичен. Цель – не мелодическая выразительность, а создание ритмико-гармонического фундамента, имитирующего архаичный мужской воинственный обряд. Форма строится на последовательном противопоставлении предложений с оживленным, «орнаментальным» монодийным октавным проведением мелодии и ее повторением с подкреплением тяжеловесной аккордовой фактурой в правой руке (в первом периоде это неизменное движение параллельными секстаккордами, затем модальная аккордика становится более разнообразной по структуре).

Левая рука исполняет роль ударных инструментов. Преобладают тонический

и доминантовый (чаще квинтовые) органные пункты, отмечающие основные метрические опоры. Звучит не протяжная песнь, а ритмический выкрик, танец-заклинание. Этому служит использование ритмического остинато на всех уровнях фактуры, что создает эффект транса, так как монотонное повторение – универсальный признак ритуальной музыки, способствующий вхождению в измененное состояние сознания. Гармонический язык минималистичен, смены аккордов происходят редко и ощущаются как смена ритуальных «поз». Он также призван создавать гипнотический, заклинательный характер ритуального танца.

В кульминационных моментах гармония «сжимается» в монодию до унисонного или октавного изложения, что символизирует единодушие воинов, их слияние в едином порыве. № 5 «Пляска пастухов» – наглядный пример компромисса между восточным материалом и западной аранжировкой в начале XIX в. (пример 2).

Пример 2. «Пляска пастухов»

Вступление основано на ритмическом остинато тонических квинт (так называемые «пустые квинты» характерны для народного многоголосия, независимо от этнической принадлежности. Вспомним, например, вступления к некоторым «народным» мазуркам Ф. Шопена и миниатюрам Э. Грига). Мелодический голос в правой руке – обработанная мелодия Инайят Хана. Она характеризуется орнаментикой хотя и упрощенной по сравнению с индийской практикой, что указывает на стремление сохранить «восточный» колорит. Волнообразное движение по звукам трезвучия и гаммообразные пассажи создают ощущение непрерывного потока, что может быть отголоском раги.

Однако в аккомпанементе представлена чисто европейская функция гармонической и ритмической опоры. Ясная метрическая сетка противопоставлена свободной ритмике индийской талы, «заключая» ее в жесткие рамки размера 6/8. Хотя пьеса гомофонная, в средних разделах часто появляются подголоски и имитации, обогащающие одноголосную основу. В целом на монодию спроецированы европейские закономерности, облекающие ее в привычную для западного уха гомофонно-гармоническую мелодию, каждый звук которой становится частью того или иного аккорда. Звук, который в раге мог иметь мелодическое, а не гармоническое значение, теперь трактуется как аккордовый.

Основным фильтром, через который пропускается восточная монодия, является гармония с четкими каденциями в конце периодов, разделяющими мелодию на фразы. В аутентичной индийской музыке такое структурное членение отсутствует, течение мелодии непрерывно.

В плане организации цикла можно обозначить следующие моменты. Роль своеобразных драматургических ориентиров выполняют танцевальные миниатюры. Так, № 1 («Танец с мечами») является отправной точкой в драматургическом и музыкальном развитии цикла. Он выполняет функцию введения, своей мрачной атмосферой ритуала готовит пространство для появления более лиричных песенных (№ 3, 4) и драматичных (№ 6, 7) номеров. Второй танец – № 5 («Танец пастухов») – светлый, пасторальный, с плавной мелодией, более легкий и подвижный, предсказывает предстоящий перелом драматической ситуации. Трагический кульминационный № 7 («Та-

нец с кинжалом») передает отчаяние героини, а № 10 («Танец Шакунталы») – ее смятение и благодарность после радостного известия в № 9 («Милость Шивы»).

№ 13 «Славословие Шивы» основная – теологическая и музыкальная кульминация цикла. Личная драма Шакунталы окончательно растворяется в поклонении божеству, а музыка достигает своей максимальной смысловой насыщенности и сложности (пример 3).

Пример 3. «Славословие Шивы»

Это гимн, фактура которого представляет собой плотную, развитую полифонию, но не имитационную (как в фуге), а аккордово-полифоническую. Каждый голос обладает самостоятельностью, но подчинен общему гармоническому замыслу. Тема окружается и поддерживается контрапунктирующими голосами, создающими сложную полифоническую ткань. Это символизирует единство множества в поклонении – жрецов, воинов, дев, пастухов, всех персонажей цикла, чьи индивидуальные голоса (темы) теперь сливаются в едином славословии.

Наконец, № 15 («Танец») и № 16 («Танец жизни») – завершают ритуал бракосочетания, решая функцию заключения. Кроме того, танцевальные номера выполняют функцию контраста по отношению к номерам с песенной или «хоровой» основой, динамизируя развитие.

Суфийская эстетика Инайят Хана в музыке и сюжете раскрывает глубокое содержание древней легенды. Суфизм понимает музыку как путь к божественному, как мистический звук (Саут Сармад), способный пробудить душу. Инайят Хан писал: «Когда душа настроена на Бога, каждое действие становится музыкой» (2002). Это ключ к пониманию балета. Сюжет «Шакунталы» Калидасы интерпретируется Инайят Ханом символически: отношения Шакунталы и Душианты отражают не только личную драму, но и метафору отношений между народом и правителем, человеком и Богом. «Забвение» царя и жертвенность героини перекликаются с суфийской темой фана – растворения в Божественном.

Именно в России у Инайят Хана родилась идея поставить балет-мистерию по пьесе Калидасы. Для осуществления замысла Инайят Хан предложил Сергею Толстому и Владимиру Полю оркестровать свои мелодии. С целью организации постановки Инайят Хан с братьями несколько раз в начале мая 1914 г. выезжал в столицу – в Петербург, где на небольшой театральной сцене планировали постановку. С.Л. Толстой собирался пригласить императора с императрицей. Однако по ряду причин спектакль с весны перенесли на осень. В автобиографии Инайят Хан пишет, что Сергей Толстой намеревался помочь и представить певца царю, но это означало ждать три месяца. «Я не мог ждать, поскольку я должен был представлять индийскую музыку на музыкальном конгрессе в Париже в 1914 году» (Jong-Keesing E. de, 1974, p. 52).

В результате в запланированном виде постановка балета в то время так и не состоялась: Инайят Хан вместе с братьями отбыл в Париж, а в августе началась Первая мировая война (Сабанеев Л., 2000). В это время театральный режиссер Александр Яковлевич Таиров организовывал в Москве новый театр, получивший название Камерный театр. Здесь он осуществил свою мечту – создать синтетический многожанровый театр, с синтезом жанров спектаклей, нарушающим мод-

ный в ту пору реализм Станиславского. Идея мистического балетного представления, предложенная индийским гостем, понравилась Таирову. Он взялся за постановку.

Новый театр открылся 25 декабря 1914 года премьерой «Сакунталы» с драматической актрисой Алисой Коонен в главной роли. Это был танец, растворенный в драматическом действии. «Для открытия театра была поставлена <…> “Сакунтала”. Этот спектакль был самым интересным событием московского театрального сезона – не столько по достижениям, сколько по смелости поставленных задач и намеченных путей сценической работы» (Ашкинази З., 1914, с. 74). Известный театральный историк, критик, режиссер и педагог П.А. Марков отмечал: «Была в “Сакунтале” своеобразная, непобедимая поэтическая прелесть, охватывающая всю атмосферу спектакля, тонкую, музыкальную. Нежнейшие тона декораций Кузнецова, легкая грация сдержанных и целомудренных мизансцен и трогательная нежность Коонен – Сакунталы говорили о полноте жизни, о ее духовной человеческой силе» (1970, с. 16).

Новая жизнь «Шакунталы» началась уже в XXI в. в Новосибирске[13]. В 2014 г. музыковед и композитор Роман Столяр заново оркестровал 16 мелодий Инайят Хана. Музыка состояла из программных номеров, представленных в издании 1915 г. таких, как «Танец с мечами», «Жалоба Шакунталы», «Молитва йоги» и др. В 2018 г. постановка была дополнена интермедиями и финалом, что превратило ее в двухактный балет со сквозным развитием.

Третья, наиболее масштабная постановка, состоялась 19 июня 2022 г. на сцене Новосибирской филармонии. Спектакль был оформлен более чем 50 аутентичными индийскими костюмами и украшениями. Участие юных балерин Амриты Завьяловой и ее сестры Агнии придало постановке особую трогательность, а сама она была высоко оценена публикой. В постановках принимали участие исполнители индийских танцев «Insane Company trible house», детский балет студии Дарьи Завьяловой, хоровой ансамбль «Маркелловы голоса», дирижер Игорь Тюваев, Новосибирский струнный квинтет Станислава Овчинникова в составе: Федор Кабельский, скрипка, Светлана Шоломова, скрипка, Екатерина Черемисова, альт, Станислав Овчинников, виолончель, Владимир Драница, контрабас; Наталья Багинская, орган, Дмитрий Ржаницын, табла, Ксения Ушакова, флейта, Елена Левитская, флейта, Мария Рогозина, скрипка, Анна Багинская, фортепиано, тампур.

14 сентября 2025 г., в год 111-летия культурной миссии Хазрата Инайят-Хана на Западе, в Новосибирской филармонии в четвертый раз состоялась постановка балета «Шакунтала», яркая и более цельная, показавшая развитие новых граней авторского замысла и прозвучавшая очень современно в постановке балетмейстеров Дарьи Завьяловой и Якова Бельского, исполнивших в спектакле роли Шакунталы и царя Душианты. В постановке приняли участие юные балерины Амрита Завьялова, исполнившая собственную партию, и ее сестры Агния и маленькая Аврора. Это уникальный случай, когда к каждой следующей постановке у Дарьи Завьяловой на свет появлялась маленькая балерина, исполнявшая роль плода любви Шакунталы и царя Душианти в очень автобиографичном для солистки балете (рисунок).

Либретто охватывает более масштабную (чем это было в дореволюционном замысле Инайят Хана) сюжетную линию. Оно повествует о прекрасной Шакунтале, выросшей в обители отшельников. На охоте ее встречает царь Душианта, и между ними вспыхивает любовь, они заклю-

Постановка балета «Шакунтала» в Новосибирске. 2025 г.

чают брак. Вынужденный уехать, Душианта под действием проклятия забывает супругу и не узнает ее, когда она является к нему во дворец. Потерянное ею в дороге кольцо – доказательство их любви – чудесным образом находит рыбак. Увидев его, царь пробуждается от забытья, охваченный раскаянием. После ратных подвигов на благо богов он случайно встречает в лесу мальчика, играющего со львенком, и понимает, что это его сын. Там же он находит Шакунталу, вымаливает у нее прощение, и семья воссоединяется, чтобы вернуться в столицу. Современность балета выражается в осуществлении через музыку и танец культурного синтеза как философской, так и художественной задачи.

Анализ партитуры с точки зрения взаимодействия культур Востока и Запада позволяет выявить глубокое и многогранное претворение индийской музыкальной традиции в рамках европейской камерно-оркестровой формы. Этот проект, созданный на основе наследия Хазрата Инайят Хана и оркестрованный Романом Столяром, представляет собой яркий пример культурного синтеза, о котором мечтал еще А.Н. Скрябин. Инайят Хан осознанно стремился создать музыку, которая могла бы стать «мостом» между культурами. Упомянутая выше встреча со Скрябиным (который также искал пути обогащения западной музыки восточными элементами) свидетельствует о глубоком интересе к универсальному языку искусства, способному объединить человечество.

Оркестровка Романа Столяра продолжает эту идею: индийские мелодии, сохраняя свою первоначальную красоту, облачены в форму, доступную для восприятия западным слушателем. Партитура сочетает камерный оркестр (струнные, флейта, орган, фортепиано), индийские инструменты: табла, тампур и хор (вокальные партии на слоги «Шакунтала», повторения как в мантрах). Это выстра-

ивает фактуру, где европейская гармония и полифония служат фоном для монодийных индийских тем. Тембральный синтез формирует атмосферу, где тембры табла и тампура сливаются со звучанием органа и струнных, создавая «мост между мирами», встречу Востока с Западом через диалог музыкальных традиций. Партитура сочетает европейскую гармонию и форму – для структурирования материала; индийскую мелодику и ритмику – для сохранения аутентичности; суфийскую символику – через использование хора (как коллективного голоса общины) и солирующих инструментов (как голоса индивидуальной души). Например, вступление с повторяющимся распевом «Ша-кун-тала» напоминает мантру или зикр, задавая медитативный тон всему произведению.

В партитуре балета раскрывается духовное измерение как медитативный и ритуальный акт. Программные названия номеров («Молитва девушек», «Молитва йоги», «Милость Шивы») указывают на ритуально-медитативную природу музыки. Это отражается в повторяющихся мантрических фразах (например, в «Молитве девушек»), импровизационных разделах (например, в «Пляске пастухов»), использовании орнаментики и микрохроматики, характерной для суфийской музыки. Повторяющиеся паттерны, малые интервалы, опора на ладовые структуры индийской музыки создают эффект трансовости, что соответствует суфийской практике зикра (поминания Бога). Включение импровизационных разделов (например, в «Пляске пастухов») отсылает к традиции суфийских радений, где музыка является спонтанным выражением духовного состояния.

Балет «Шакунтала» в версии Инайят Хана и Р. Столяра – это не просто музыкальное произведение, а художественно-философский манифест, воплощающий идею единства культур через музыку. В нем суфийская эстетика преломляется через индийский сюжет и западные аранжировочные техники, создавая универсальное высказывание о любви, памяти и духовном преображении.

Сюжет «Шакунталы» Калидасы трактуется Инайят Ханом символически: царь Душианта – это душа, забывшая свою божественную природу, а Шакунтала – любовь и преданность. Музыка следует этой символике: «Жертвоприношение» – аскетичная, ритмически строгая, «Милость Шивы» – медитативная, с использованием органного пункта, напоминающего тампур, «Танец жизни» – финальный апофеоз, где все темы объединяются, символизируя примирение и целостность.

Однако форма и структура основаны на европейских музыкальных принципах: балет выстроен как двухактная композиция со сквозным развитием. Номера в этой редакции имеют изначальные программные названия, но как уже отмечалось, дополнены новыми фрагментами и следуют логике европейской сюиты:

Вступление; № 1. Танец с мечами; 1а. Интерлюдия; № 2. Жертвоприношение; 2а. Интерлюдия; № 3. Песня зари; 3а. Интерлюдия; № 4. Молитва девушек; 4а. Интерлюдия; № 5. Пляска пастухов; № 6. Жалоба Шакунталы; 6а. Интерлюдия; № 7. Танец с кинжалом; 7а. Интерлюдия; № 8. Молитва йоги; 8а. Интерлюдия; № 9. Милость Шивы; 9а. Интерлюдия; № 10. Танец Шакунталы; 10а. Интерлюдия; № 11. Дума Шивы и процессия; № 12. Бракосочетание; № 13. Славословие Шивы; № 14. Песня освобождения; № 15. Танцы; № 16. Танец жизни; № 17. Финал-бис.

Внутри многих номеров сохраняется рапсодичность и вариационность, характерные для индийской музыки. Современная оркестровка балета «Шакунтала» имеет важный педагогический и исполнительский аспект. Партитура предназначена для студентов-исполнителей и дири-

жеров, что подчеркивает ее учебно-просветительскую ценность. Она требует от музыкантов понимания основ индийской ритмики (тала), импровизации, тембральной гибкости и исполнительской свободы.

Таким образом, «Шакунтала» – это не просто переложение индийских мелодий для камерного оркестра, но художественный манифест, воплощающий идею Инайят Хана о единстве человечества через музыку. В нем индийские раги и суфийская традиция органично вплетаются в европейскую музыкальную форму, создавая произведение, звучащее как диалог культур – глубокий, уважительный и вдохновляющий. Этот проект можно считать возрождением и продолжением русско-индийского культурного моста, заложенного еще в 1910-е гг. С.Л. Толстым, А.Н. Скрябиным и самим Инайят Ханом. И это символично: Россия исторически выступала как пространство встречи Востока и Запада, демонстрируя живой, развивающийся характер диалога культур и напоминая о глубоких метафизических основаниях бытия – что особенно актуально в эпоху культурных катаклизмов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Самый ранний из них принадлежит композитору Л.Э. Рейеру (1858). Либретто создано известным французским литератором XIX в. Теофилем Готье под впечатлением гастролей в Париже индийской балетной труппы «Баядерас» и в память о приме-балерине труппы – Амани, через несколько лет покончившей с собой в Лондоне. Балет был поставлен в Париже в Гранд-Опера балетмейстером Л. Петипа (братом М. Петипа, много лет работавшего в России).

Еще один балет на этот сюжет был поставлен в 1963 г. Автор музыки – советский композитор С.А. Баласанян (либретто Б.К. Зданевича), много лет проработавший в Таджикистане и имевший солидный опыт работы с монодийным восточным мелосом. Премьера состоялась в декабре 1963 г. в театре оперы и балета Латвийской ССР (Рига); балетмейстер-постановщик – Е.А. Тангиева-Бирзниек. Его вторая постановка с новой хореографией осуществлена в Москве, на сцене Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, балетмейстер-постановщик – А.В. Чичинадзе. Первые исполнители главных ролей: Шакунтала – Маргарита Дроздова, Душианта – Вадим Тедеев (Шакунтала (балеты) // Cyclowiki.org. URL: https://cyclowiki.org/wiki/%D0%A8%D0%B0%D0%BA%D1%83%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B0_(%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82%D1%8B) (дата обращения: 8.08.2025)).

[2] Хазрат Инайят Хан, еще в юности получивший посвящение в четырех орденах (Чиштийя, Накшбандийя, Кадирийя и Сухравардийя), что было большой редкостью, с помощью традиционной индийской музыки открывал европейцам не связанные с христианской традицией возможности духовного поиска.

[3] Ему принадлежат также труды «Суфийское послание о свободе духа», «Учение суфиев», «Акибат, жизнь после смерти. Метафизика. Опыт души на разных уровнях существования» и др.

[4] Индусскіе пѣсни и танцы записанныя Инаятъ-Ханомъ профессоромъ музыки въ Бародѣ гармонизованные и инструментованные графомъ Сергѣемъ Толстымъ и Владиміромъ Поль. Переложеніе для фортепіано. М., 1915. 31 с.

[5] Сергей Львович Толстой (1863–1947) – русский и советский композитор, музыкальный этнограф. После Октябрьской революции сотрудник музыкального отдела Наркомпроса, принимал участие в фольклорных экспедициях. В 1921–1930 гг. работал научным сотрудником Государственного института музыкальной науки (ГИМН). В 1928–1929 – преподаватель музыкальной этнографии в Московской консерватории.

[6] Во время Второй мировой войны девушка стала английской разведчицей-радисткой и погибла в концлагере Дахау. Она посмертно награждена английским орденом «Крест Георгия» и «Крестом за боевые заслуги» с золотой звездой Франции. Всего несколько человек в мире одновременно награждены этими двумя высшими знаками отличия.

[7] Транскрипция имени музыканта дана по цитируемому источнику.

[8] Помимо музыкальной деятельности, Хазрат Инайят Хан проповедовал идеи суфизма. У него появляются последователи и он открывает филиал «Суфийского ордена» в России. С.Н. Толстой становится представителем музыкального отделения ордена (Хазрат Инайят Хан в России // Российский фонд изучения наследия Хазрат Инайят Хана. URL: https://hazratinayatkhan.ru/ (дата обращения: 10.11. 2025).

[9] Индусскіе пѣсни и танцы записанныя Инаятъ-Ханомъ…

[10] Там же.

[11] Там же.

[12] О подобных процессах см. например: (Дрожжина М., 1987).

[13] Об этом см.: (Овчинников С., 2019).

## ЛИТЕРАТУРА

Ашкинази З. Письмо из Москвы: Камерный театр // Аполлон. 1914. № 10. С. 74– 77.

Дрожжина М.Н. Пути становления и развития многоголосия на почве восточных монодийных культур // Известия АН Тадж. ССР. 1987. № 4. С. 38–45.

Дрожжина М.Н. Овчинников С.А. Развитие музыкально-эстетических воззрений Хазрата Инайят Хана в композиторском творчестве его сына – Хидайята Инайят-Хана // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 4. С. 71–84.

Загородникова Т. Серебряный век и Индия // Иностранная литература. 2009. № 11. С. 258–266.

Инайят Хан Хазрат. Гайян. М.: Сфера, 2002. 160 с.

Марков П. О Таирове // Таиров А.Я. О театре / коммент. Ю.А. Головашенко и др. М.: ВТО, 1970. С. 9–42.

Овчинников С.А. Суфийская музыка Хидайята Инайят-Хана в Новосибирске // Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 109–116.

Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. Музыка в мемуарах. М.: Классика–XXI, 2000. 392 с.

Толстой С.Л. Очерки былого. Тула: Приок. кн. изд-во, 1975. 472 с.

Jong-Keesing E. de. Inayat Khan: A Biography. East-West Publications Fonds. London: in association with Luzac, 1974. 302 p.

## REFERENCES

Ashkinazi, Z. (1914), "Letter from Moscow: Chamber Theatre", *Apollon*, no. 10, pp. 74–77. (in Russ.)

Drozhzhina, M.N. (1987), "Ways of formation and development of polyphony on the basis of Eastern monodic cultures", *Izvestiya AN Tadzh. SSR* [Izvestiya of the Academy of Sciences of the Tajik SSR], no. 4, pp. 38–45. (in Russ.)

Drozhzhina, M.N., Ovchinnikov, S.A. (2021), "The development of the musical and aesthetic views of Hazrat Inayat Khan in the composer's work of his son – Hidayat Inayat-Khan", *Journal of Musical Science*, Vol. 9, no. 4, pp. 71–84. (in Russ.)

Inayat Khan, Hazrat (2002), *Gajyan* [Guyan], Sfera, Moscow, 160 p. (in Russ.)

Jong-Keesing, E. de (1974), *Inayat Khan: A Biography*, East-West Publications Fonds, London, Luzac, 302 p. (in Eng.)

Markov, P. (1970), "About Tairov", *Tairov A.Ya. O teatre* [Tairov A.Ya. About the theatre], comp. by Yu.A. Golovashenko, VTO, Moscow, pp. 9–42. (in Russ.)

Ovchinnikov, S.A. (2019), "Sufi Music of Hidayat Inayat Khan in Novosibirsk", *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 109–116. (in Russ.)

Sabaneev, L.L. (2002), *Vospominaniya o Skryabine. Muzyka v memuarakh* [Memories of Scriabin. Music in memoirs], Klassika–XXI, Moscow, 392 p. (in Russ.)

Tolstoi, S.L. (1975), *Ocherki bylogo* [Sketches of the Past], Priokskoye knizhnoe izdatelstvo, Tula, 472 p. (in Russ.)

Zagorodnikova, T. (2009), "The Silver Age and India", *Inostrannaya literature* [Foreign literature], no. 11, pp. 258–266. (in Russ.)

**Сведения об авторе**

Овчинников Станислав Александрович, доцент кафедры оркестровых струнных инструментов Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: stasissimo@mail.ru

**Author Information**

Stanislav A. Ovchinnikov, Docent of the Department of orchestral string instruments at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: stasissimo@mail.ru

Поступила в редакцию 22.12.2025
После доработки 03.02.2026
Принята к публикации 11.02.2026

Received 22.12.2025
Revised 03.02.2026
Accepted for publication 11.02.2026