

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА–ГИТИС»

На правах рукописи

Буйян Абул Башер Мд Зиаул Хок

**СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ ВОСТОКА И ЗАПАДА В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ
БАНГЛАДЕШ**

Специальность: 5.10.3. Виды искусства (театральное искусство)

диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
канд. искусствоведения,
доктор философских наук,
доцент

Шахматова Елена Васильевна

Москва, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР БАНГЛАДЕШ	22
1.1. ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ КОРЕННЫХ НАРОДОВ БАНГЛАДЕШ.....	22
1.2. ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ БАНГЛАДЕШ...29	29
1.3. ФУНКЦИИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ МЕТОД ГАЙЕНА В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ ТРАДИЦИОННОГО ТЕАТРА БАНГЛАДЕШ.....	40
1.4. ДЖАТРА: ПРОЦЕСС ТРАНСФОРМАЦИИ ТРАДИЦИОННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ЖАНРА БАНГЛАДЕШ	46
ГЛАВА 2. СТАНОВЛЕНИЕ ТЕАТРА ЕВРОПЕЙСКОГО ТИПА В БЕНГАЛИИ	69
2.1. СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ УСТАНОВКИ КОЛОНИАЛЬНОГО ТЕАТРА	69
2.2. ОСНОВОПОЛОЖНИК БЕНГАЛЬСКОГО ТЕАТРА ГЕРАСИМ ЛЕБЕДЕВ ..77	77
2.3. ЭТАПЫ КУЛЬТУРНОЙ КОЛОНИЗАЦИИ	86
2.4. РАБИНДРАНАТ ТАГОР: ПОИСК СРЕДНЕГО ПУТИ.....	101
2.5. АССОЦИАЦИЯ НАРОДНЫХ ТЕАТРОВ ИНДИИ (ПРТА): ВОЗРОЖДЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ.....	114
ГЛАВА 3. МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИСКУРС В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ БАНГЛАДЕШ.....	125
3.1. «ТЕАТР КОРНЕЙ» В БАНГЛАДЕШ: РАСПУТЬЕ, НА КОТОРОМ МЕНЯЕТСЯ ПАРАДИГМА	125
3.1.1. СПЕКТАКЛЬ «КОЛЕСО» – ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЙ ОПЫТ ДВИЖЕНИЯ «ТЕАТР КОРНЕЙ».....	135
3.1.2. ГЕНДЕРНЫЕ АСПЕКТЫ МИФА «БЕХУЛА ПУСКАЕТ СВОЙ ПЛОТ ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ»	141
3.2. ПОСТАНОВКИ ЕВРОПЕЙСКОЙ КЛАССИКИ В БАНГЛАДЕШ: НА ПУТИ К СИНТЕЗУ.....	155

3.2.1. СПЕКТАКЛЬ «БУРЯ» НА МИРОВОЙ СЦЕНЕ	156
3.2.2. СИСТЕМА К. С. СТАНИСЛАВСКОГО И ТЕХНИКА «ТЕАТРА КОРНЕЙ»: ПОИСК НОВОГО СТИЛЯ	167
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	181
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	190
ПРИЛОЖЕНИЕ 1: МАСКИ И ГРИМ	217
ПРИЛОЖЕНИЕ 2: ГАЙЕН	227
ПРИЛОЖЕНИЕ 3: ДЖАТРА	231
ПРИЛОЖЕНИЕ 4: СПЕКТАКЛЬ «КОЛЕСО»	236
ПРИЛОЖЕНИЕ 5: СПЕКТАКЛЬ «БЕХУЛА ПУСКАЕТ СВОЙ ПЛОТ ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ»	240
ПРИЛОЖЕНИЕ 6: У. ШЕКСПИР. «БУРЯ»	244
ПРИЛОЖЕНИЕ 7: СПЕКТАКЛЬ «СУМЕРЕЧНЫЙ БРЕД»	248

ВВЕДЕНИЕ

До 1947 года Неразделенная Бенгалия¹ представляла собой геополитический, культурный и исторический регион в Индии или в Южной Азии. В то время современный Бангладеш, а тогда – Восточная Бенгалия и Западная Бенгалия, которая теперь является индийским штатом, были неразрывно связаны. В 1947 году, в связи с крахом британского правления в Индии, возникли два государства - Индия и Пакистан. Бангладеш, тогда Восточная Бенгалия, официально вошел в состав Пакистана, сформировав его восточное крыло. В 1971 году в результате гражданской войны Бангладеш получил независимость от Пакистана и стал суверенным национальным государством со столицей в Дакке.

Таким образом, хотя Бангладеш является новым национальным государством, он содержит в себе наследие геополитической, социальной и культурной истории этого региона. Для удобства в ходе исследования будут приняты следующие обозначения: Бенгалия или Восточная Бенгалия – территория нынешнего Бангладеш в геополитической ситуации до 1947 года, Восточный Пакистан – с 1947 – по 1971 год.

В настоящей работе мы будем придерживаться следующей хронологии в историческом развитии Бангладеш: древний период – до VI века, средневековье – с VI в. до начала Британской колонизации, которая продлилась с 1757 по 1947 годы². В эпохе колонизации необходимо выделить Бенгальское Возрождение (Бенгальский Ренессанс) – так называют промежуток XIX – 1-й трети XX века. С 1947 по 1971 гг. – период борьбы за независимость в составе Пакистана

¹ Бенгалия (древнее название Банга) сформировалась как отдельная территория в социальном, экономическом и политическом отношении с периода Гупта и входила в состав древней индийской империи, существовавшей с конца III или начала IV века н.э. до конца VI в н.э. Будучи в составе Индии под британским колониальным правлением (1757-1947) Бенгалия стала более интегрированной в социальном и политическом плане. В значительной степени руководствуясь имперскими соображениями, в 1905 году Бенгалия была разделена на провинции, одна из которых называлась Восточная Бенгалия и Ассам, а другая - Западная Бенгалия. В восточной части доминировали мусульмане, а в западной – индуисты. Столкнувшись с жестким сопротивлением националистического Конгресса, это разделение Бенгалии отменили в 1912 году. Во время обретения Индией независимости в 1947 году Бенгалия была разделена по религиозному признаку на Западную Бенгалию, ставшую штатом Индии, и Восточную Бенгалию, ставшую частью недавно созданного доминиона Пакистан. Восточная Бенгалия стала независимым государством Бангладеш в 1971 году.

² Антонова, К. А., Бонгард-Левин Г. М. и Котовский Г. Г. История Индии. М.: Мысль, 1979.

(Восточный Пакистан). С 1971 года по настоящее время – Народная Республика Бангладеш.

Театральное искусство современного Бангладеш представляет собой сложный комплекс, включающий в себя многовековую традицию различных видов традиционных представлений, а также нормы западноевропейского театра, сложившиеся в период колонизации индийского субконтинента Британской империей.

Одну из важнейших особенностей традиционного театра Бангладеш можно определить как синтез искусств, то есть слитность, нерасчлененность, выражающаяся в одновременном использовании актерского мастерства, танца и пения, так что разные формы искусства оказываются интегрированными друг в друга. Традиционный театр Бангладеш строится на идее единства: «одно во всем и все в одном», что отражает философию этого региона, выраженную в Веданте и в теории двайта-адвайты.

В то время как восточный традиционный театр базируется на идее всеединства, западная (европейская) культура пошла по пути разделения Единого на противоположности. Именно в этом и заключается главное отличие европейского театрального искусства от театра индийского субконтинента.

На Западе идею синтеза искусств высказывал композитор Р.Вагнер, которому восточный театр представлялся идеальным примером¹. Р. Вагнер выдвинул идею единства искусств — *gesamtkunstwerk*, состоящую, главным образом, в соединении музыки и драмы. Р. Тагор в своем эссе «Сцена» подверг критике вагнеровское понимание синтеза и назвал идеи Р.Вагнера «художественным карнавалом», «обычным или рыночным искусством, а не королевской его формой»². По мысли Р.Тагора, театр может развиваться как отдельный вид искусства, в то время как идея Р.Вагнера состоит в объединении

¹ Шахматова Е. В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока. М.: Изд-во ЛКИ, 2019. С. 18.

² Tagore R. The Stage // Modern Indian Theatre: A Reader. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 431. Здесь и далее перевод с английского – Буйян А.Б.

разных искусств. Р.Тагор отмечает, что каждое из этих искусств можно увидеть «во всей красе только тогда, когда оно является единоличной хозяйкой»¹.

Наиболее точно различие в понимании синтеза в восточном и западном искусстве сформулировала М.П.Котовская: если в европейском театре можно «отделить словесную ткань (т.е.драматургию), музыкальное сопровождение, элементы танца, вокальные номера и т.д. от собственно актерской игры, актерского творчества», то в искусстве индийского традиционного театра «синтез обретает характер не сочетания или сочленения различных и разнородных искусств, а скорее их совершенно однородного по фактуре сплава»².

Современный драматург и теоретик театрального искусства Бангладеш Селим Аль Дин разработал теорию искусства двайта-адвайта на основе философии гаудия-вайшнавизма. Основной целью данной теории является обоснование идеи свободного смешения различных стилей, жанров и элементов театра; в соответствии с этой теорией, вновь созданная художественная форма отрицает двойственность, то есть разделение искусств, и тем самым создает неповторимое впечатление.

Стремление к синтезу традиций в театре Бангладеш проявилось в 1980-е годы, когда режиссеры стали использовать в спектаклях традиционные элементы. В 1990-х это направление начало активно развиваться. Появилось два направления, одно из которых – движение «Театр корней» - сознательно отказалось от использования западной театральности и в своей деятельности полностью опиралось на традиционный театр Бангладеш. С другой стороны, режиссеры Бангладеш стремились к синтезу различных театральных культур, опираясь на философию единства и объединяя восточные и западные традиции в современном театре. Таким образом, в театральной практике Бангладеш к концу XX века появилось направление, которое можно было бы назвать новым, альтернативным, параллельным или даже постколониальным.

¹ Tagore R. The Stage // Modern Indian Theatre: A Reader. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 431.

² Котовская М.П. Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии. М.:Наука, 1982. С.17.

Актуальность настоящей работы обусловлена поисками современной режиссурой Бангладеш нового театрального стиля, основанного как на традиционных представлениях, так и на достижениях европейского театра.

В настоящей работе понятия восточной и западной культуры передают идеи культурного различия. Поскольку работа имеет театроведческий характер, эти различия выявляются через анализ художественных систем, эстетических категорий, а также восточного и западного театральных процессов в целом. В то же время, когда речь идет о понимании современного театрального искусства Бангладеш, основанного на синтезе восточных и западных традиций, возникает три направления развития современного театрального искусства: театр Востока или традиционный театр Бангладеш, западный театр и синтез, сочетающий в себе традиционное бенгальское и современное западное театральное искусство.

В связи с вышесказанным необходимо определить, как западный театр, пришедший на территорию Индии в XVIII веке через посредство британской колониальной культурной политики, воспринимается в контексте театра Бангладеш. Западный тип театра, усвоенный культурой Бангладеш, имеет следующие черты: это – театр диалогический, строящий действие на основе конфликта, его драма и спектакль имеют 5-актную структуру, действие разыгрывается на особой приподнятой сценической площадке («подмостках») внутри театрального здания, для допуска на спектакль от зрителя требуется билет, при этом актеров и зрителей разделяет воображаемая «четвертая стена». Подобная практика коренным образом отличалась от театральной традиции Бенгалии того времени. Однако именно эта западная театральная практика использовалась в качестве инструмента колонизации бенгальской и индийской культуры. К сожалению, между западным театром и местным, традиционным театром Бенгалии не было инициировано диалога. Колонизация привела к тому, что западный театр стал считаться «высоким» и «сложным», а традиционный театр Бангладеш – «низким». В результате театральные деятели пошли разными путями: активисты слепо подражали западному театру, «провидцы», как, например, Рабиндранат Тагор, склонялись к «среднему пути», а Ассоциация

театров индийский народов делала акцент на использовании традиционного театра на современной сцене. Синтез культур – это попытка установить связи между различными культурами, например, между старой и новой, традицией и современностью, Востоком и Западом. Синтез культур может преодолеть разрыв в отношениях между исторически и культурно разделенными народами, бывшими колониями и колонизаторами. В случае театрального искусства синтез может помочь стимулировать новые творческие поиски и эксперименты.

Синтез необходимо рассматривать как импульс, запускающий творческий процесс, в котором обе культуры становятся равноправными партнерами, создающими межкультурную, многогранную театральную систему. В этом процессе обмен равноправен, и каждая культура, не только отдает, но и получает нечто новое для собственного развития.

Таким образом, синтез, в котором две различные культуры содействуют друг другу, дает возможность поиска новых неожиданных смыслов и создания оригинальных и неповторимых произведений, спектаклей и перформансов. В подобном синтезе обе культуры выигрывают.

В настоящей работе синтез, вслед за Р.Тагором и его «средним путем» и С.Аль Дином и его теорией двайта-адвайты, рассматривается как процесс объединения, ускоряющий и помогающий творческому «процессу становления» или «искусство становления».

Целью настоящего исследования является поиск и анализ различных форм синтеза бенгальских театральных традиций и западного сценического искусства в современном театре Бангладеш, и в более широком смысле поиск той роли, которую играет традиционный театр Бангладеш в наши дни.

Для достижения этой цели необходимо решить следующие **задачи**:

- проанализировать историческое развитие традиционного театра Бангладеш;
- изучить многообразие форм и особенностей традиционного бенгальского театра;

- рассмотреть исполнительский процесс гайена-повествователя в свете современной теории перформанса;
- рассмотреть традиционные представления Бангладеш в свете теоретических работ современных исследователей;
- исследовать влияние театра западного типа (европейского и английского) на традиционное бенгальское театральное искусство;
- проанализировать театральную инициативу русского индолога и путешественника Герасима Лебедева в конце XVIII века как первую практическую попытку синтеза бенгальского театрального искусства с европейским;
- определить значение творчества Рабиндраната Тагора в истории развития бенгальского театра;
- рассмотреть театральное движение Ассоциации народных театров Индии (ИРТА) в свете возможности применения традиций на современной сцене;
- раскрыть специфику деятельности «Театра корней» как идейного вдохновителя процесса возрождения традиционного театрального искусства в городском театре Бангладеш;
- рассмотреть спектакли, поставленные по европейским классическим пьесам, как «театр путей/направлений», стремящийся к синтезу;
- проанализировать процесс синтеза приемов традиционных бенгальских представлений и западного сценического искусства в творчестве современных режиссеров Бангладеш.

Объектом исследования является театральное искусство Бангладеш.

Предмет исследования – синтез традиций Востока и Запада в современном театре Бангладеш.

Настоящая диссертация в большой степени опирается на работы и спектакли, поставленные коллективом «Дакка-театра», у истоков которого стояли режиссер Насируддин Юсуф, драматург Селим Аль Дин, а также режиссер и исследователь традиционного театра Сайед Джамиль Ахмед. Будучи глубоко заинтересованными в возрождении традиционного театра, они сразу после

установления независимости Бангладеш в 1971 году стали работать над созданием национального театрального языка, создав в результате вместе со своими единомышленниками «Дакка-театр», со временем ставший известным как экспериментальная площадка, где ставятся современные спектакли, опирающиеся на традиционный стиль.

Помимо работы в театре С.Дж. Ахмед и С.Аль Дин преподают на театральных факультетах университетов. Вместе со студентами они создают оригинальные постановки, включающие элементы традиционных представлений. Многие из них принимают участие в международных фестивалях. Именно поэтому автор настоящей работы включил в свой анализ также две студенческие работы.

Современный театр Бангладеш под воздействием различных течений мирового театра создает оригинальный национальный театральный язык, основанный, с одной стороны, на принципах бенгальских традиционных представлений, а с другой – заимствующий технические возможности западного театра (сценографию и световое оформление), а в актерском мастерстве во многих случаях опирается на систему К.С.Станиславского. Преодолевая границы традиционной эстетики, синтезируя передовые идеи и техники театрального искусства, современный театр Бангладеш основывается на том факте, что для создания многогранного театрального искусства необходим синтез традиции и современности, местного и иностранного, восточного и западного.

Таким образом, **новизна настоящей работы** заключается в том, что данное научное исследование является первым теоретическим осмыслением театральной культуры Бангладеш в российском театроведении. Впервые в мировой науке о театре анализируется традиционный жанр джатра с позиций возникновения в нем драматургического конфликта в результате влияния европейского театра. Кроме того, в работе впервые анализируется театральная культура современного Бангладеш с точки зрения синтеза традиций восточного и западного театрального искусства. Особая форма современного спектакля Бангладеш рассматривается как

синтетическая форма, выходящая за пределы каких-либо ограничений, определенных рамками культуры или традиции.

Степень разработанности проблемы.

Процесс создания эстетики синтеза в рамках поиска культурной самобытности в современном театре Бангладеш идет двумя параллельными путями: с одной стороны, это теоретические исследования, посвященные традиционному театру Бангладеш, а с другой – инновационные практики, основанные на результатах исследований. Для понимания особенностей традиционного театра, а также для осознания современной театральной практики Бангладеш наибольшую ценность для автора имели труды Селима Аль Дина¹ и Сайеда Джамиля Ахмеда², в 90-х гг. прошлого века не только руководивших научными исследованиями традиционного театра коренных народов Бангладеш, но и внесших большой вклад в развитие современного театра. Благодаря их научным трудам, появившимся в 1990 гг., началась большая работа по исследованию техники и эстетики традиционных бенгальских представлений.

В своих исследованиях Саймон Закария³ рассматривает традиционный театр Бангладеш как головокружительное разнообразие исполнительских жанров и тем. Алим Аль Рази⁴ и Юсуф Хасан Арко⁵ исследуют разнообразное содержание и метод исполнения жанра палаган, наиболее известной традиционно повествовательной баллады. Ю. Х. Арко⁶ анализирует актерский метод гайена-повествователя и музыкальность повествовательного театра на современной

¹Аль Дин С. Средневековый бенгальский театр. Дакка: Хауладар Пракашани, 2018. (на бенгальском яз.). Здесь и далее перевод с бенгальского – Буйян А.Б.; Аль Дин С. Все о бенгальской теории искусства двайта-адвайта // Тхиетар Стадис, 1995, № 3. С. 7–40 (на бенгальском яз.).

²Ahmed S. J. Acinpakhi Infinity: Indigenous Theatre of Bangladesh. Dhaka: The University Press Limited, 2000.; Ахмед С. Дж. Тысяча лет: драматическое и театральное искусство Бангладеш. Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1995. (на бенгальском яз.).

³Zakaria S. Pronomohi Bongomata: Indigenous Cultural Forms of Bangladesh. Dhaka: Nymphaea Publication, 2017.; Закария С. Традиционный театр Бангладеш: разнообразие содержания и формы. Дакка: Бангла Академи, 2008 (на бенгальском яз.).

⁴Аль Рази А. Бенгальский традиционный театр палаган: характеристики и система представлений. Дакка: Бангла Академи, 2010 (на бенгальском яз.).

⁵Арко Ю. Х. Традиционный бангладешский театр палаган: исследование формы жанра и «позиции повествователя». Дакка: Бангла Академи, 2018 (на бенгальском яз.).

⁶Арко Ю. Х. Стиль актерское мастерство: контекст бенгальского повествовательного и западного стиля. Дакка: Бхашачитра, 2020. (на бенгальском яз.); Арко Ю. Х. Лиризм в постановках повествовательных пьес на городской современной сцене: предварительное наблюдение // Бангла Академии Фольклор Журнал. Июль-декабрь 2020 г., 2-й год, № 1. С. 69–119 (на бенгальском яз.).

сцене Бангладеш. О потенциальном влиянии традиционных методов исполнения на практику городского театра писал Сайдур Рахман Липон¹.

В свете исследований второй половины XX века (Эрика Фишер-Лихте², Ежи Гротовский³, Ричард Шехнер⁴ и Питер Брук⁵) традиционный театр Бангладеш определяется как театральное искусство, имеющее особую перформативную структуру. В работе К. Айяппы Паникера⁶ проанализирована теория и практика индийской нарратологии, тогда как исследования Эуженио Барба и Николя Саварезе⁷ помогли рассмотреть гайена- повествователя в контексте тайного творческого процесса.

Изучением специфики жанра джатра занимались такие исследователи, как Нишиканта Чаттопадхай⁸, Капила Ватсьян⁹, Ашутосх Бхаттачарья¹⁰, Сайкат Асгар¹¹. В 2015 году исследователь из Бангладеш Мохаммад Аламгир Хоссейн¹² в своей диссертации показал, что эти представления далеко отошли от традиционных исполнительских условностей.

В настоящее время на Западе крупнейшим исследователем жанра Джатра можно назвать Джашодхара Сена¹³, диссертация¹⁴ которого является самым новым исследованием о джатре, в частности, в ней рассматривается одна из наиболее отличительных черт Джатры – персонаж бибек (совесть). На русском

¹ Липон С. Р. Актерский метод в традиционном театре Бангладеш. Дакка: Бангла Академи, 2010 (на бенгальском яз.).

² Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д.В. Трубочкина. Москва: Международное театральное агентство «Play&Play» – Издательство «Канон+», 2015.

³ Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику / Перев. с польск., составл. вступит. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003.

⁴ Шехнер Р. Теория перформанса. / Перев. с англ. А. Асланян, ред. А. Извеков. М.: V-A-C press, 2020.; Schechner R. Performance Studies: An Introduction. London, New York: Routledge – Taylor & Francis Group, 2020.

⁵ Брук П. Пустое пространство / Пер. с англ. Ю. С. Родман и И. С. Цимбал, вступ. ст. Ю. Кагарлицкого, ком. Ю. Фридштейна и М. Швыдкого. М.: Прогресс, 1976.

⁶ Paniker K. A. Indian Narratology. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2003.

⁷ Барба Э. и Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / пер. И. Васюченко, М. Даксбури- Александровской, Г. Зингера, Е. Кузиной. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2010.

⁸ Chattopadhyaya N. The Yatras or the Popular Dramas of Bengal. London: Trubner & Co., 1882.

⁹ Vatsuyan K. Traditional Indian Theatre: Multiple Streams. New Delhi: National Book Trust, 2007.

¹⁰ Бхаттачарья А. История бенгальской драматической литературы. Т. 1. Калькутта: А. Мукхерджи Энд Ко. Прайвет Лимитед, 2002 (на бенгальском яз.).

¹¹ Народная культура Бенгалии: искусство джатры / Ред. С. Асгар. Дакка: Бангла Академи, 2002.

¹² Hossain Md. A. The Survival of Jatra. The Faculty of Arts, Monash University, Australia. 2015.

¹³ Sen J. Advocating for the Rejuvenation of Jatra performance // *Ecumenica: Performance and Religion*. 2019, Vol. 12, No. 1. С. 28–36; Sen J. The Conscience Man of Jatra: A Conversation with Shekh Madhusudan on Jatra's Hybrid Identity Formation // *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Spring 2019, Vol. 33, No. 2. С. 97–107.

¹⁴ Sen J. Conscience on Stage: Revising *Jatra* In Bengal as a Tool for Representation, Restoration, and Revolution. Department of Theatre and Dance, University of Colorado, 2020.

языке изучению джатры была посвящена диссертация М. Шах-Джалала¹, работы Т. Е. Морозовой² и описание джатры в книге М.П.Котовской³.

Помимо разнообразных традиционных представлений, в истории бенгальского театра существует также и период активного европейского влияния, пришедшийся на время колонизации британцами Индийского субконтинента, в результате чего в неразделенной Бенгалии появились европейские идеи модернизма, а также театр модерна.

Западная традиция не была воспринята однозначно: подражая английскому театру на начальном этапе, театральные деятели Бенгалии позднее стремились адаптировать его путем сопротивления и непрерывной интеграции. Кевин Дж. Уэтмор-младший, Сиюань Лю и Эрин Б. Ми⁴ проанализировали влияние английского театра на индийскую традиционную театральную культуру. Влиянию европейского театра на бенгальское искусство посвятил главу своего исследования Рустом Бхаруча⁵. Апарна Дхарвадкер⁶ рассмотрел первый период европейского театра в Калькутте как «период зарождения», а следующий этап – как «период консолидации» с точки зрения исследователя XXI века.

Судипто Чаттерджи⁷ через теоретический подход к колониализму критически оценил историю бенгальского театра в колониальной Калькутте и критиковал «националистический дискурс» колониального бенгальского театра конца XIX века в контексте создания бенгальской культуры. В то же время Ш. Саха⁸ открыл новый взгляд на историографию индийского колониального театра,

¹ Шах-Джалал М. Развитие культурной самодеятельности масс в Народной Республике Бангладеш: дисс. ... канд. педагогических наук: 13.00.05. – Ленинград, 1984.

² Морозова Т. Е. Семиотические механизмы межкультурных коммуникаций на примере индийских и непальских театральных традиций // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. М.: ИНИОН РАН, 2020, № 1 (41): Гетеротопия и семиотика культурного ландшафта. С. 183–194.; Морозова Т. Е. Музыкальные традиции древних и современных непальских джатр // Культура Непала. Традиции и современность. С-Пб.: Алетейя, 2001. С. 55–83.

³ Котовская М.П. Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии. М.: Наука, 1982. С.241–246.

⁴ Wetmore K. J. Jr., Liu S., & Mee E. B., *Modern Asian Theatre and Performance 1900 – 2000*. London, New Delhi, New York & Sydney: Bloomsbury, 2014.

⁵ Bharucha R. *Rehearsals of Revolution: The Political Theatre of Bengal*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1983.

⁶ Dharwadker A. *Modern Indian Theatre* // *Routledge Handbook of Asian Theatre*. London & New York: Routledge, 2016. P. 243–267.

⁷ Chatterjee S. *The Nation Staged: Nationalist Discourse in Late Nineteenth-Century Bengali Theatre* // *Modern Indian Theatre: A Reader*. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 97–131.; Chatterjee S. *The Colonial Staged: Theatre in Colonial Calcutta*. Calcutta & Chicago: Seagull & The University of Chicago Press, 2007.

⁸ Saha S. *Theatre and National Identity in Colonial India: Formation of a Community Through Cultural Practice*. Singapore: Springer Nature Singapore Pte Ltd., 2018.

исследуя, как взаимосвязано формирование «индийской нации» и возникновение «индийского театра». Суманта Банерджи¹ показала, как бенгальская традиционная театральная культура под влиянием западного театра стала считаться «низкой», «наивной» и зависимой от западного коммерческого театра в Калькутте, в то время как английский театр оказался символом ‘величия’ и ‘утонченности’. Джиотсна Сингх² (также известный как Джиотсна Г. Сингх) исследует, как английская культура, практикуемая в театре и изучаемая в институтах Индии, применялась в целях культурной колонизации.

Работы Франца Фанона³ и Славой Жижека⁴ описывают ложные попытки создания новой культурной идентичности представителями бенгальской элиты в XIX веке, а исследования Саураба Дубе⁵ и Алена Турена⁶ дают достаточно доказательств того, что в своей практике «модернистского» театра в Калькутте представители бенгальской элиты полностью копировали английские спектакли, даже не пытаясь создать собственные театральные произведения.

Возникновение и особенности индийского движения «Театр корней», возникшего на стыке традиционного и современного театра как постколониальное явление современного индийского театра, были рассмотрены Сурешем Авастхи и Ричардом Шехнером⁷. Значительную роль в осмыслении понятия «театр корней» сыграла Эрин Б. Ми⁸, проанализировав новаторство, теорию, цели, проблемы и результаты работы этого движения, ставшего первой сознательной попыткой создать «индийскую атмосферу» в современном театре Индии после обретения независимости.

¹ Banerjee S. *The Parlour and the Streets: Elite and Popular Culture in Nineteenth Century Calcutta*. Calcutta: Seagull Books, 1989.

² Singh J. G. *Colonial Narratives/Cultural Dialogues: ‘Discoveries’ of India in the Language of Colonialism*. London: Routledge, 1996.; Singh J. *Different Shakespeares: The Bard in Colonial/Postcolonial India* // *Theatre Journal*. 1989, Vol. 41, No. 4. P. 445–458.

³ Fanon F. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press, 1986. P. 243–267.

⁴ Žižek S. *Comedy between the Ugly and the Sublime / Hegel on Philosophy in History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. P. 213–229.

⁵ Dube S. *Subjects of Modernity: Time-space, Disciplines, Margins*. Manchester: Manchester University Press, 2017.

⁶ Touraine A. *Critique of modernity*. Oxford: Blackwell, 1995.

⁷ Awasthi S. In *Defence of the ‘Theatre of Roots’* // *Modern Indian Theatre: A Reader*. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 295–311; Awasthi S. & Schechner R. “Theatre of Roots”: *Encounter with Tradition* // *The Drama Review TDR* (1988-). Winter 1989, V. 33, No. 4. P. 48–69.

⁸ Mee E. B. *The Theatre of Roots: Redirecting the Modern Indian Stage*. London, New York & Calcutta: Seagull Books, 2008.

Невозможно обойти стороной и масштабное, теоретически сложное, межкультурное исследование Кристофера Б. Балме¹, в котором исследуются различные попытки объединения местных традиций с западной драматической формой. Большое значение для настоящего исследования имели также работы М.П.Котовской² и Е. В. Шахматовой³, в которых поднимается вопрос синтеза искусств и взаимодействия культур Востока и Запада.

Первая инициатива синтеза восточных и западных традиций в бенгальском театре принадлежит русскому путешественнику Герасиму Степановичу Лебедеву. Короткой, но яркой и плодотворной карьере Г. С. Лебедева посвящено множество работ на бенгальском, русском и английском языках, однако для данного исследования особое значение имели две книги. Одна из них — работа самого Г. С. Лебедева⁴. Вторая — исследование бангладешского ученого и писателя Хаята Мамуда⁵. В настоящей работе при анализе театра Г. С. Лебедева использовались также аналитические работы Адьи Рангачарьи⁶, Лоренса Сенелика⁷ и Р. К. Дасгупты⁸.

Рассматривая синтез традиций в театре Бангладеш, следует обратиться к творчеству Рабиндраната Тагора, который внес значительный вклад в создание «нового», «культурно приемлемого» театра для своей бенгальской аудитории путем синтеза классического санскритского, традиционного и современного ему европейского театра в первой половине XX века. В 1902 году он впервые изложил свои размышления о бенгальском театре в эссе «Сцена»⁹. О театре, который он

¹ Balme C. B. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. New York: Oxford University Press, 1999.

² Котовская М.П. *Синтез Искусств. Зрелищные искусства Индии*. М.: Наука, 1982.

³ Шахматова Е. В. Мифологема «Восток» в философско-эзотерическом контексте культуры Серебряного века. М.: Академический проект, 2020.; Шахматова Е. В. *Искания европейской режиссуры и традиции Востока*. М.: Изд-во ЛКИ, 2019.

⁴ Lebedeff H. *Grammar of the Pure and Mixed East Indian Dialects*. Calcutta: Firma KLM Private Limited, 1963.

⁵ Мамуд Х. Герасим Степанович Лебедев / Пер. с бенгальского Е. К. Бросалиной, Е. А. Костиной, и А. Л. Сладкова под общей редакцией и с примечаниями Е. К. Бросалиной. Ярославль: 000 «Академия 76», 2012.

⁶ Рангачарья А. *Индийский театр*. Нью-Дели: Нэшнл Бук Траст, 1975 (на бенгальском яз.).

⁷ Senelick L. *Russian Enterprise, Bengali Theatre, and the Machinations of the East India Company* // *New Theatre Quarterly*. February 2012, V. 28, Issue 01. P. 20–29.

⁸ DasGupta R. K. G. S. Lebedev: The Founder of the Bengali Theatre // *Indian Literature*. 1963, V. 6, No. 1. P. 38–50.

⁹ Tagore R. *The Stage* // *Modern Indian Theatre: A Reader*. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 431–434.

хочет создать, Р. Тагор¹ писал в предисловиях к своим пьесам, а также в эссе и в письмах, написанных во время путешествия на остров Ява.

Творчество Р. Тагора как драматурга и театрального теоретика оказывается в центре внимания Абхиджита Сена², Эдварда Томпсона³, Шанкха Гхоша⁴ и С. Дж. Ахмеда⁵, проливающих свет на тот тип «культурно приемлемого» театра, который сам Р. Тагор представлял как отход от современного европейского коммерческого театра Калькутты. В российской науке творчеством Р. Тагора, и в частности, значением музыки в его творчестве занималась Т. Е. Морозова⁶. Феномен Р. Тагора как свободной ренессансной личности, воплотившей сложный творческий синтез эпохи, трактует Т. Г. Скороходова⁷.

Судхи Прадхан⁸ проанализировал цели театрального движения Ассоциации народных театров Индии (ИТА), в то время как Малини Бхаттачарья⁹, Нанди Бхатия¹⁰ и Бишнуприя Датта¹¹ рассмотрели характеристики этого движения.

Исследователи театра Бангладеш уделяют большое внимание традиционному театру и его адаптации к современной городской сцене, что лучше всего можно описать как «театр корней», а также рассматривают историю, стилевые тенденции и направления режиссуры современного западного театра. Однако эти исследования не охватывают всего многообразия городского театра Бангладеш, где наиболее перспективным аспектом исследований можно считать

¹ Тагор Р. Собрание сочинений Р. Тагора. Т. 5, 12, 19, 21, 26. Калькутта: Вишвабхарати, 1358–1365 г. (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1951/52–1958/59 гг.) (на бенгальском яз.).

² Sen A. Rabindranath Tagore's Theatre: From Page to Stage. London & New York: Routledge, 2022.

³ Thompson E. Rabindranath Tagore: Poet and Dramatist. London: Oxford University Press, 1948.

⁴ Гхош Ш. Измерение времени и пьесы Рабиндраната. Калькутта: Ратнабали, 1995 (на бенгальском яз.).

⁵ Ahmed S. J. Tracing Shyāmā's Line of Flight: The Minoritarian Theatrescape of Rabindranath Tagore in Kolkata // The Politics and Reception of Rabindranath Tagore's Drama: The Bird on the Stage. New York & London: Routledge – Taylor & Francis Group, 2015.

⁶ Морозова Т. Е. Рабиндрошангит. Музыка Рабиндраната Тагора. М.: Российский институт искусствознания, 1993.

⁷ Скороходова, Т. Г. Феномен Рабиндраната Тагора в контексте Бенгальского Ренессанса (к 150-летию со дня рождения) // Вопросы философии. М., 2011, № 5. С. 146–156.

⁸ Marxist Cultural Movement in India: Chronicles and documents (1936-1947) / Ed. S. Pradhan. Calcutta: National Book Agency Pvt. Ltd., 1979.

⁹ Bhattacharya M. The Indian People's Theatre Association: A Preliminary Sketch of the Movement and the Organization 1942-47 // Modern Indian Theatre: A Reader. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 158–181.; Bhattacharya M. The IPTA in Bengal // Journal of Arts and Ideas. January–March 1983, No. 2. P. 5–22.

¹⁰ Bhatia N. Acts of Authority/Acts of Resistance: Theatre and Politics in Colonial and Postcolonial India. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.

¹¹ Dutt B. Rethinking Categories of Theatre and Performance: Archive, Scholarship, and Practices (a post-colonial Indian perspective) // The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography. London & New York: Routledge – Taylor & Francis Group, 2021. P. 86–103.

перенаправление внимания с поиска национальных «корней» на более глобальное направление, «плюралистический» путь развития, проанализированный в научной работе Э. Фишер-Лихте¹. Эта театральная тенденция, которую можно описать в противовес «театру корней» (theatre of roots) как «театр путей/направлений» (theatre of routs), заключается в создании новой эстетики, «контрнарратива» через синтез традиционного театра с западной театральностью.

Помимо работ, связанных непосредственно с театром Бангладеш, необходимо отметить также исследования общего характера, связанные с изучением культуры Востока в целом и восточного театра в частности. Работы Брайана Кроу и Криса Бэнфильда² актуальны с точки зрения анализа постколониального театра, поскольку внимание в них сосредоточено на творчестве драматургов стран третьего мира. Работы Дипеша Чакрабарти³, Джудит Батлер⁴, Кейт Миллетт⁵, Хоми К. Баба⁶, Эдварда Саида⁷ внесли свой вклад в философское понимание проблемы и в методiku анализа спектаклей.

Конечно, большое значение для понимания искусства актера, а также театра как вида искусства имели труды К.С.Станиславского⁸.

Положения, выносимые на защиту:

1. Суть бенгальских традиционных представлений может быть адекватно передана с помощью понятия перформативного акта, или перформативного явления, меняющего отношения между актерами и зрителями – понятия, введенного в театральную науку Э.Фишер-Лихте;

2. Основные исполнительские принципы гайена соотносятся с такими техниками исполнительского искусства, как «баланс», «расширение», «энергия» и «присутствие», выдвинутые Э.Барбой и Н.Сварезе во второй половине XX века;

¹ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д.В. Трубочкина. Москва: Международное театральное агентство «Play&Play» – Издательство «Канон+», 2015.

² Crow B. & Banfield C. An Introduction to Post-colonial Theatre. New York: Cambridge University Press, 1996.

³ Chakrabarty D. Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2008.

⁴ Батлер Дж. Гендерное беспокойство. Феминизм и подрыв идентичности. М.: V-A-C press, 2022.

⁵ Millett K. Sexual Politics. New York: Colombia University Press, 2016.

⁶ Bhabha H. K. The Location of Culture. London, New York: Routledge Classics, 2004.

⁷ Саид Э. Ориентализм / Пер. с англ. К. Лопаткина. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021.

⁸ Станиславский К.С. Собрание сочинений в 8 тт. М.: «Искусство», 1954–1957. – Т. 1, 2, 3, 4.

3. В огромном многообразии жанров традиционного бенгальского театра джатра выделяется как особый современный жанр, диалогическая форма, основанная на конфликте и сформировавшаяся под воздействием западных спектаклей;

4. Драматургия и постановочная традиция английского театра применялись в политике колонизации индийской культуры, одним из следствий чего стала утрата бенгальской аристократией собственной идентичности, а традиционная культура в их глазах стала восприниматься как «низкая» и недостойная развития, что привело к ослаблению традиционной театральной культуры;

5. Философия культурного синтеза в бенгальском театре прослеживается по линии от древности к современности: в первых постановках европейских пьес на бенгальском языке, выполненных русским путешественником и индологом Герасимом Лебедевым, в пьесах Р. Тагора, нашедшего «средний путь» развития театрального искусства, и – в наши дни – в деятельности Ассоциации народных театров Индии (ПТА), заявившей о необходимости возрождения народного театра, а также в движении «Театр корней», проложившем путь к современному театральному искусству, опирающемуся на традиционный театр;

6. Результатом многочисленных попыток синтеза традиций в театральном процессе Бангладеш являются спектакли по классическим европейским пьесам, поставленные с использованием приемов традиционного театра и выходящие за пределы традиционных представлений, создавая многогранную форму современного театра.

Теоретико-методологической основой данного исследования стал научно-методологический комплекс, сформированный для интегративного подхода к материалу. Типологически-системный метод позволил автору показать специфические особенности синтеза искусств определенного периода на основе «художественной картины мира». Метод сравнительного анализа помог автору сопоставить театральную культуру Востока и Запада и сделать определенные выводы. Пользуясь вербально-коммуникативным методом, автор собирал

материал для исследования, беседуя с ведущими театральными режиссерами, актерами и зрителями. Автор прибегал к методу наблюдения при изучении различных народных представлений, а также на репетициях современных бенгальских режиссеров. Методологический инструментарий герменевтики и семиотики потребовался автору для интерпретации различных театральных артефактов традиционного театра Бангладеш. В работе также использовались принципы целостного анализа сценических произведений в рамках концепции историзма и с применением методов сравнительного театроведения, которые позволили установить как исторические корни театральных представлений, так и театральных приемов современного театра Бангладеш.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. По тематике, методам исследования, новым научным положениям диссертация соответствует таким областям исследований, как «история и теория актерского искусства», «история и теория режиссуры», «сценография и постановочное искусство», «театр в контексте духовной и материальной культуры», «стилевые направления и межнациональные связи» паспорта научной специальности 5.10.3. Виды искусства (театральное искусство) в части театроведческого исследования истории театра и требованиям ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ, предъявляемым к кандидатским диссертациям.

Теоретическая значимость работы. Диссертация является первым театроведческим исследованием, посвященным проблеме отражения синтеза традиций на современной театральной сцене Бангладеш. В теоретическом плане важен способ, которым осуществлялся этот анализ и который может применяться в современном театроведении для исследования театральной культуры.

Практическая значимость работы. Диссертация предлагает практические методы овладения синтезом как минимум двух различных театральных традиций актерам, режиссерам и другим творческим деятелям, интересующимся кросс-культурными связями в театре Востока и Запада на современном этапе. Материалы диссертации могут быть использованы при подготовке лекций по истории театра.

Степень достоверности и апробация результатов исследования базируется на всестороннем анализе большого количества научных работ по изучаемому предмету на разных языках – бенгальском, английском, русском. Достоверность результатов диссертационного исследования подтверждается достаточным количеством приведенных фактов, наблюдений, а также современными методами исследования, соответствующими цели работы и поставленным задачам.

Апробация результатов исследования осуществлялась в форме докладов на следующих научных конференциях:

1. 26 апреля 2021 г. XLIII Межвузовская научно-практическая конференция «Методология современного театроведения», Москва, ГИТИС. Доклад: «Повествовательное представление и функции рассказчика-Гайена в традиционном театре Бангладеш»
2. 3-4 августа 2021г. II Международная конференция социальных и гуманитарных наук. Social Science & Humanities Research Association (SSHRA), Амстердам, Нидерланды. Доклад “The Historical Transformations of the Traditional Yatra Genre in the Twentieth Century”.
3. 24 ноября 2021 г. «Возрождение мифа в театральном искусстве XX века», Москва, ГИТИС. Доклад «Реинтерпретация бенгальского средневекового мифа о змее-богине в спектакле Сайеда Джамиля Ахмеда “Бехула пускает свой плот против течения”»
4. 25 апреля 2022 г. XLIV Межвузовская научно-практическая конференция «Методология современного театроведения», Москва, ГИТИС. Доклад «Интерпретация мифа в пьесе “Восток” современного автора Селима Аль-Дина».
5. 26-28 октября 2022 г. IV-я международная научная конференция «Современное искусство Востока: вызовы и реакции», Москва, ГИИ. Доклад «Гендерные аспекты средневекового мифа в спектакле С. Дж. Ахмеда «Бехула пускает свой плот против течения».

6. 2-3 ноября 2022 г. Всероссийская конференция с международным участием «Становление системы К.С.Станиславского в контексте культуры Серебряного века: влияние Востока», Москва, Российский институт театрального искусства – ГИТИС. Доклад «Система К.С.Станиславского и техника традиционного театра в спектаклях «Театра корней в Бангладеш: поиск нового стиля».

Основные положения диссертации нашли отражение в 4 научных публикациях, 3 из которых опубликованы в периодических изданиях, рекомендованных ВАК, и легли в основу лекции, прочитанной 25 ноября 2021г. бакалаврам театроведческого факультета Российского института театрального искусства – ГИТИС.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, 3 глав, разделенных на параграфы, заключения, списка литературы и приложений (всего страниц – 251).

ПЕРВАЯ ГЛАВА ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР БАНГЛАДЕШ

1.1. Театральные традиции коренных народов Бангладеш

Расположенный в Южной Азии к востоку от Индии в дельте могучих рек Ганга, Брахмапутры и Мегны Бангладеш является восьмой по численности населения страной в мире с населением в 165 миллионов человек. Бангладеш – умеренная мусульманская страна, где подавляющее большинство населения (91,04 %) исповедует ислам, 7,95% - индуизм, а также имеются буддисты, христиане и другие¹. 99% населения говорят на бенгальском, и лишь 1% представляют собой этнические общины, представители которых говорят на 35 различных языках².

В бенгальском народном исполнительском искусстве насчитывается более 80 видов традиционных представлений, среди которых почти 30 основано на рассказах о брахманских божествах: Кришне, Раме, Шиве, Кали и Манасе, более 20 посвящено мусульманским святым и легендарным героям ислама, около 10 относятся к буддизму, культу натхов³ и христианским представлениям, остальные представления имеют светскую направленность. Помимо бенгальцев, другие этнические сообщества, как например, манипури, мармы и санталы, также имели практику народных представлений в своей культуре.

Театральное представление коренных народов Бангладеш включает в себя песни, танцы, инструментальную музыку, актерское мастерство и речь, которые используются по мере необходимости. Речь представляет собой сложный сплав прозы, стиха или лирического пения и используется либо в форме повествования, либо в форме диалога.

¹ Bangladesh Bureau of Statistics. Key Findings of Population & Housing Census 2022, 27.07.2022. URL: [https://sid.gov.bd/sites/default/files/files/sid.portal.gov.bd/notices/6795babc_d7df_4e58_aa00_2cb31158dc55/Key%20findings%20PHC%202022%20\(27.07.22\).pdf](https://sid.gov.bd/sites/default/files/files/sid.portal.gov.bd/notices/6795babc_d7df_4e58_aa00_2cb31158dc55/Key%20findings%20PHC%202022%20(27.07.22).pdf) P. 2. (Дата обращения: 06.02.2023).

² Human Rights Report 2018 on Indigenous Peoples in Bangladesh / Eds. M. S. Chowdhury & P. Chakma. Dhaka: Karaeeng Foundation, 2019. P. 3.

³ Натхадхарма или натизм – смешанный религиозный культ, возникший из сочетания Тантры, Хатха-йоги, Сахаджи, Шайвачара, Дхармапуджи и т.д., развившийся в восточной Индии с центром в Бенгалии. Основателем этого направления был буддийский Сиддхачарья по имени Матсиендранатх или Минанатх (ок. X – XII вв).

Представления, в которых ведущая роль принадлежит одному исполнителю – гайену-повествователю, называются нарративными и обозначаются термином «*катханатья*». В этих представлениях гайен в форме песни и танца, в сопровождении музыки и хора, рассказывает историю. Повествование может быть как в прозе, так и в стихах, или переходить в диалог, в этом случае вторым персонажем является один из участников хора. При этом участник хора просто встает, исполняет необходимую роль, а затем снова присоединяется к хору.

В отличие от повествовательного типа, в жанрах песенно-танцевального типа участвуют несколько исполнителей, изображающих персонажей с помощью песен, танцев, лирических, а иногда и прозаических диалогов. Песенно-танцевальные представления обозначаются термином «*натгит*».

Кроме того, существуют представления, в которых преобладает диалогическое исполнение либо диалог и повествование сосуществуют в равной мере.

Главными отличиями традиционного театра Бангладеш от европейского являются религиозно-мифологическое содержание и отсутствие драматического конфликта, выступающего как движущая сила сценического действия. На этом основании европейские ученые отказывались рассматривать разыгрываемые коренными народами зрелища в качестве театральных представлений. Исключением в этом случае были светские постановки традиционного жанра джатра. Ситуация изменилась во второй половине XX в., когда в европейской культуре произошел так называемый «перформативный поворот»¹. Театр стал рассматриваться не как статичное произведение искусства, а как пространственное, воплощенное событие, открывая тем самым путь к развитию эстетики перформатива. Актеры и зрители создают некое «событие», и целью спектакля не является создание «фиктивного мира». То, что происходит между актерами и зрителями и составляет, по мнению Э. Фишер-Лихте, театр. Зритель не воспринимается больше как пассивный приемник, вместе с актерами он

¹ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д.В. Трубочкина. Москва: Международное театральное агентство «Play&Play» – Издательство «Канон+», 2015.

создает смысл действия. В этом процессе нет субъектно-объектных отношений. Таким образом, модель взаимоотношений актеров и зрителей формирует театральную действительность. Э.Фишер-Лихте считает, что театр не должен рассматриваться как произведение искусства, оцениваемое по принципу, насколько удачно театральные средства сочетаются с текстом, он должен стать «событием», которое радикально меняет привычные отношения между актерами и зрителями и открывает возможности для смены ролей.

Аналогичную мысль высказывал и Ежи Гротовский, считавший, что «нужно актеров и зрителей как бы сталкивать в пространстве лицом к лицу, вызывая обмен взаимной реакцией — в самом ли языке или в языке театра, то есть, предлагая зрителям своеобразную со-игру»¹.

Данную идею развивает Ричард Шехнер², который считает, что для создания перформанса необходима «деятельность», которую совершают отдельные люди или группы и которую наблюдают отдельные люди или группы. Питер Брук, анализируя понятие «действие», упоминает его в контексте определения театра: «Человек движется в пространстве, кто-то смотрит на него, и этого уже достаточно, чтобы возникло театральное действие»³. Важно отметить, что указанное действие может быть заранее известно или сымпровизировано, оно может быть основано на письменном тексте или нет, с бесчисленными вариациями между двумя полюсами.

Таким образом, согласно исследованиям второй половины XX века, традиционный театр Бангладеш, имеющий более чем тысячелетнюю историю, можно с уверенностью отнести к перформансу в современном понимании этого слова, так как в нем присутствует то, что Э.Фишер-Лихте называет «процессуальностью», то есть особые отношения между актером и зрителем, кроме того, он существует как «событие», не оцениваемое с эстетической точки зрения. При этом он также является и театром, так как, согласно Р.Шехнеру и

¹ Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику / Пер. с польск., составл. вступит. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 101.

² Шехнер Р. Теория перформанса. / Пер. с англ. А. Асланян, ред. А. Извеков. М.: V-A-C press, 2020. С. 43.

³ Брук П. Пустое пространство / Пер. с англ. Ю. С. Родман и И. С. Цимбал, вступ. ст. Ю. Кагарлицкого, ком. Ю. Фридштейна и М. Швыдкого. М.: Прогресс, 1976. С. 35.

П.Бруку, он состоит из действия, исполняемого «одними индивидуумами» и наблюдаемого другими. Исходя из вышесказанного, традиционный театр Бангладеш можно определить как особое культурное перформативное явление.

История театральной традиции древней Бенгалии восходит к трактату «Натьяшастра»¹, комментаторы и переводчики которого считают, что древние бенгальские традиционные представления исполнялись в соответствии со стилем «Бхарати» и «Кайшики». Особенностью последнего было использование большого количества танцев и музыки², что соответствует традиционному стилю натгит в Бангладеш.

В «Натьяшастре» упоминается десять основных форм (рупака) пьес, которые позднее были дополнены санскритскими комментаторами еще восемнадцатью дополнительными или второстепенными формами (упарупак). Местный театр Бенгалии и возникший в долине Ганга санскритский театр удачно объединились, чтобы создать богатую традицию того, что санскритские эстетики признали упарупаками (вторичными формами) театра. Важными для настоящего исследования в данном случае можно считать нриттатмака-прабандха (композиции, в которых преобладали песни и танцы) и гейя-рупак (повествования, представленные в песнях), которые представляют собой очевидные параллели с бенгальскими жанрами натгит и катханатья соответственно. Сходство санскритских нриттатмака-прабандха и гейя-рупак и бенгальских натгит и катханатья дают большие основания полагать, что классический театр находился под сильным влиянием местного традиционного театра³. Однако в отличие от классического санскритского театра, который

¹ Авторство «Натьяшастры» по традиции приписывается легендарному Бхарате, но ученые склоняются к мнению, что это собрание текстов разных авторов, датируемых I в. до н.э. – II в. н.э. Интересна позиция К. Бирски, описавшего «Натьяшастру», как «сборник для создателей представлений», в котором «широко рассматривается искусство вызывать эстетический отклик». Byrski M. C. *Concept of Ancient Indian Theatre*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1974. P. 156.

² *The Natyasastra: A treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics ascribed to Bharata-muni / Translation, introduction and notes by M. Ghosh*. Vol. 1. Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal, 1951. P. 407.; *The Natyasastra. English Translation with Critical Notes / Translation with critical notes by Adya Rangacharya*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1996. P. 171.; *Натьяшастра Бхараты / Ред. С. Бандьяпадхьяй. Т. 3. Калькутта: Набапатра Пракашан, 1996. С. 77 (на бенгальском яз.)*.

³ *Ахмед С. Дж. Тысяча лет: драматическое и театральное искусство Бангладеш. Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1995. С. 9 (на бенгальском яз.)*.

разыгрывался для элиты, традиционный бенгальский театр поддерживал непосредственные отношения с простой публикой.

Историю бенгальского традиционного театра можно проследить с момента появления пьесы «Радость для мира»¹, написанной примерно в V – VI вв. н.э. буддийским ученым Чандрагомином. При этом свидетельства существования бенгальского повествовательного жанра «Катханатъя» можно найти в самом раннем сохранившемся бенгальском тексте «Песня достижения» («Чарья-гити»²), написанном примерно в IX - XII вв., где упоминается исполнение буддийской пьесы. Исследователи Мухаммад Абдул Хай и Анвар Паша показывают, что в последнем куплете 17-й чарьи Винапы Ваджрачарья танцует, а Деви поет. Это песенно-танцевальное представление с одновременным участием мужчин и женщин, которое К. Ватсьян назвала «музыкальной драмой»³, важно для понимания театрального стиля древней Бенгалии.

С другой стороны, возможно более важным фактом является то, что в рукописях «чарья-гити» упоминаются некоторые древние музыкальные инструменты, использовавшиеся в представлениях того времени, а также содержатся четкие указания на «раги», то есть музыкальные лады, и «талы», то есть ритмы, используемые для музыкального исполнения. Это доказывает, что рукопись была составлена не только для чтения, она должна была быть исполнена в повествовательной форме под музыку, что еще раз доказывает, что разрыв между музыкой и поэзией — явление сравнительно недавнее.

Около 1200 г. придворный поэт Джаядева написал на санскрите поэму «Гитаговинда» («Песнь о Кришне»), в которой поэзия, музыка и танец сливаются в единое целое. Этот жанр похож на нриттатмака-прабандха или традиционный бенгальский натгит.

¹ Candragomin. Joy for the World: A Buddhist Play by Candragomin (Lokananda of Candragomin) / Translation, introduction and notes by M. Hahn. Berkeley: Dharma Publishing, 1987.

² Чарья-гити - самые ранние из сохранившихся стихотворений на языке бангла, также известные как Чарипада. Рукопись сочинений на пальмовых листьях, содержащая стихи, была обнаружена в библиотеке королевского двора Непала в 1907 году известным востоковедом и санскритологом Харапрасадом Шастри (1853–1931).

³ Vatsyayan K. Traditional Indian Theatre: Multiple Streams. New Delhi: National Book Trust, 2007. P. 135.

Итак, уже в древней Бенгалии, до появления мусульман, был разработан особый стиль исполнительского искусства.

Мусульмане прибыли в Бенгалию в 1204 году и вплоть до 1757 года, когда пришла к власти Ост-Индская компания, оставались правящим классом. Независимые султаны¹ Бенгалии покровительствовали бенгальской литературе с начала XIV века. В этот период было написано стихотворное повествование «Юсуф-Золеха», в котором содержится свидетельство о существовании кукольного театра марионеток.

Первым бенгальским текстом после «Чарья-гити», исполненным в стиле натгит, был «Шри Кришна Киртан» Бору Чандидаса (1370-1430), написанный под непосредственным влиянием «Гитаговинды».

После прихода к власти Великих Моголов в 1576 году, покровительство литературе и театру постепенно свелось к минимуму, что стало поворотным моментом в истории театрального искусства. Поддерживаемая сельской элитой бенгальская литература стала ориентироваться не на чтение, а на исполнение в асаре – пространстве для представления. В этот период театр получил возможность отражать жизнь простых людей в соответствии с их религиозными верованиями, светскими обычаями и образом жизни. Однако тексты представлений отличались от написанных, так как в представлении «центральным был сюжет, а не слово»². Гайен, разыгрывающий историю, чтобы выделить особый момент в поведении персонажей, своевременно добавит юмористические элементы или украсит конкретный эпизод, комментировал и импровизировал новые элементы в стихах, прозе или лирике. Таким образом, модели создания и передачи художественных текстов полностью зависели от способа их исполнения.

Особого внимания в развитии бенгальского традиционного театра заслуживает тот факт, что, несмотря на распространение ислама, в театральных представлениях по-прежнему показывались спектакли, посвященные всевозможным индуистским божествам. Одной из причин этого можно считать

¹ Все домогольские мусульманские правители Индии носили титул султана.

² d'Hubert T. Patterns of Composition in the Seventeenth-Century Bengali Literature of Arakan // *Tellings and Texts: Music, Literature and Performance in North India*. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2015. P. 430.

тот факт, что зарождение и развитие театра произошло в доисламские времена, с другой же стороны, немаловажным стало появление суфизма на территории Бенгалии, приведшее к лояльному отношению мусульман к другим религиям и включению в исламское учение индуистских и буддийских практик. Кроме того, в период мусульманского правления в театре появилась светская мысль.

Поэтому представления, связанные с индуистской богиней-змеей Манасой, мусульманскими святыми и культом Натха, обычно пользуются популярностью как среди индусов, так и среди мусульман, и могут быть исполнены как теми, так и другими.

Катханатъя как коренная традиция бенгальского театра в период мусульманского правления развивалась как в религиозной, так и в светской формах. Популярными оставались представления об арийских и неарийских богах и богинях: истории о Раме, основанные на «Рамаяне» Криттиваса Одджи, повествовательная поэзия на основе «Махабхараты» и рассказов о Кришне, а также представления катханатъя, основанные на «Мангалкавье» и «Натхгитики». Под влиянием ислама в средние века сформировались представления катханатъя, основанные на историях жизни легендарных мусульманских героев, духовных святых, пророка и членов его семьи.

С начала XV века начинает развиваться полностью светский жанр представлений катханатъя, основанный на мусульманских романтических любовных повествованиях и светских историях. Главной темой этих выступлений была любовь, которая проповедовала либеральный гуманизм. Как отмечает С. Дж. Ахмед, «появление этого жанра впервые в Бенгалии ознаменовало то, что литература и искусство отошли от религиозной сферы и стали доминировать и воплощаться не богами, а человеческими существами из плоти и крови»¹. Это стало важным вкладом мусульманского правления в бенгальский традиционный театр. Одним из наиболее значимых текстов этого исполнительского стиля является упомянутый ранее «Юсуф-Золеха» Шаха Мухаммада Сагира.

¹ Ахмед С. Дж. Тысяча лет: драматическое и театральное искусство Бангладеш. Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1995. С. 12 (на бенгальском яз.).

Итак, традиционный театр Бангладеш как особое культурное перформативное явление не является просто отражением неких сущностных, фиксированных характеристик монолитной культуры, а представляет собой площадку для постоянного процесса обмена опытом и смыслами, составляющими культуру, созданную народом Бангладеш, в постоянном активном взаимодействии исполнителей и зрителей.

1.2. Особенности традиционных представлений Бангладеш

После обретения независимости в 1971 г. драматурги, режиссеры, коллективы молодых ученых и исполнителей активно занялись изучением собственной культурной истории с целью выявления творческих корней. В эпоху нового культурного подъема после обретения независимости применение традиционного театра на современной сцене началось в начале 1980-х годов. В результате в эту новую эпоху возникла потребность в подробном исследовании традиционного театра: времени его возникновения, истории развития и особенностей его формы и стиля. Драматурги и режиссеры Бангладеш стремились исследовать построение сюжета, метод игры, систему постановки спектакля, которые можно было бы определить как собственную театральность Бангладеш.

По содержанию тексты традиционных представлений по большей части носят религиозный характер, но встречаются и светские представления, и гибридные, соединяющие в себе религиозные и светские мотивы. В своем исследовании С.Дж. Ахмед выделяет восемь видов представлений в соответствии с их содержанием: представления, связанные с Кришной¹ и Чайтаньей², представления, связанные с Рамой³, представления, связанные с Шивой⁴ и Кали⁵,

¹ Кришна – воплощение Вишну. Одно из направлений вайшнавизма в средневековой Индии в XIII – XVII вв. связано с практикой «Бхакти» (преданность), олицетворением которой является поклонение Радхе и Кришне.

² Чайтанья Махапрабху – основоположник гаудия-вайшнавской традиции индуизма, где он рассматривается как особое воплощение Радхи и Кришны в одном лице.

³ Рама – в индуистской мифологии – герой «Рамаяны», седьмая аватара Вишну.

⁴ Шива - третий бог индуистской триады.

⁵ Кали [санскр. – черная], одна из форм супруги Шивы, персонификация темного и яростного аспекта сакральной женской энергии (шакти) в индуизме и тантризме.

представления, связанные с буддизмом и культом Натха, представления, связанные с мусульманскими святыми и легендарными героями, светские представления включают и гибридные представления.

Сюжеты как правило начинаются с «рождения желания» и заканчивается «исполнением желания». Действие проходит через несколько этапов, каждый из которых состоит из трех фаз, идущих одна за другой: *усилие, возможность достижения и подавление успеха*. Следующая схема может помочь понять систему сюжетного построения текстов традиционного театра Бангладеш.

$$1 > (2>3>4) > (2>3>4) > (2>3>4) > (2>3>4) \dots > 5.$$

На диаграмме цифра 1 обозначает *рождение желания*, цифра 2 обозначает *усилие*, предпринимаемое центральным персонажем, 3 – это *возможность достижения*, 4 - *подавление успеха*, а 5 обозначает *исполнение желания*.

Схема иллюстрирует традиционную композицию текстов театра Бангладеш, которая представляет собой серию циклов. Тексты могут состоять из многих эпизодов, каждый из которых не обязательно связан с предыдущим и последующим. В некоторых случаях исполнение желания центрального персонажа не происходит.

Традиционный театр Бангладеш, как правило, ориентирован на особое пространство для представлений - *асар*. Пространства для исполнения рассчитаны на открытое место и не фиксированы. Как правило, преобладают два типа исполнительских пространств: временные и постоянные. Временное пространство для выступлений может быть создано, например, во дворе сельского дома, в храмовом помещении, или на любой другой общественной площадке. Временные пространства, как правило, имеют круглую или квадратную форму. В круглых пространствах исполнители сидят в центре большого круга, а зрители располагаются вокруг них. Круговое пространство никогда не бывает приподнятым над землей. В квадратных пространствах исполнители сидят в центре и на одной или на двух противоположных сторонах квадрата, в то время как зрители находятся с четырех сторон. Прямоугольное пространство встречается только в некоторых жанрах, например, пала ган (восточный

Майменшингх¹), газир ган (несколько случаев) и джатра (несколько случаев). Как квадратные, так и прямоугольные пространства могут быть приподняты над землей.

Фиксированное пространство исполнения («нат-мандапа» и пространство жанра дхам) всегда расположено перед храмовыми святилищами. Поскольку это индуистское религиозное пространство, ни один из спектаклей, основанных на историях о мусульманских святым и легендарных героях, там не исполняется. Особенностью пространства исполнения такого жанра, как дхам, является то, что оно приподнято над землей, а по четырем его углам находятся деревья. По мнению ученых, самым необычным пространством для исполнения является *Манипури рас нритья*. Оно отличается не только своей красотой, но и формой – кругом, вписанным в квадрат. При этом существуют представления, которые не нуждаются в специальных пространствах для исполнения в связи с их жанровыми особенностями. К ним относятся *пугул нач* и *мичхил* (шествоие).

Идея круга, квадрата и круга внутри квадрата тесно связана с индийской философией. «Мандала» на санскрите означает «круг». Круг всегда считался символом вечности. Без начала и без конца он находится вне времени, а потому в индуизме круг является идеальной метафорой небес, поскольку это совершенная форма, означающая безвременность и вечность, характерный божественный атрибут. Квадратная же форма в индуизме символизирует землю, обозначая четыре направления, которые определяют ее. В буддизме квадрат представляет собой материальное пространство с воротами в четырех четвертях земли, а круг фокусируется на его вневременном центре. Таким образом, в буддийской символике отношения квадрата внутри круга представляют отношения человеческого и божественного. Поэтому в восточной философии пространство представления оказывается местом встречи неба и земли.

Все представления начинаются со вступления, состоящего из «концерта», во время которого происходит настройка инструментов, и небольшого музыкального отрывка, и *банданы*. Слово «бандана» на бенгальском языке

¹ Майменшинг – район на северо-востоке Бангладеш.

обозначает приветствие божествам, зрителям и гуру, то есть наставнику. Все представления любого жанра содержат бандану, однако существует несколько жанров, из которых бандана выпала: *путул нач*, *гамбхира джатра*, *тринатер ган*, *найчер джари*. В большинстве религиозных представлений (особенно связанных с богиней Манасой) во вступительной части, помимо концерта и банданы, может присутствовать также и молитва во имя успеха и для защиты от сглаза.

Некогда обязательный для всех представлений заключительный поэтический отрывок, песня-благословение, называемая «мангалгит», теперь не является необходимой во всех случаях.

Так как в традиционном театре Бангладеш важную роль играют гайен и хор, музыка является одной из важнейших его составляющих. Даже в таких типах представлений, где гайен сидя рассказывает историю без хорового сопровождения и музыкантов, заметно присутствие музыки. Музыка также играет важную роль в диалогических представлениях, как, например, джатра.

Музыка сопровождает представление с самого начала до самого конца, что позволяет исполнителям начать петь в любой момент представления, тем более, что, как правило, текст исполняется импровизационно в стихотворной лирической форме. Метафорически можно представить музыку как крылья птицы, которые соединяют зрителей и исполнителей. Начиная представление концерт привлекает внимание публики, музыка как бы интегрирует зрителя в ткань представления.

Музыка задает ритм и темп представления, которые доминируют в каждой конкретной сцене, ведя за собой исполнителей, которые в зависимости от музыки определяют степень выразительности действий и реакций своего персонажа. Таким образом, музыка побуждает персонажей действовать в соответствии с определенным ритмом и темпом.

В песнях имеется своеобразный припев «дхуа», связанный с содержанием конкретной сцены. Повторение «дхуа» позволяет зрителям никогда не отвлекаться от смысла происходящего на сцене.

В представлениях отсутствуют визуальные обозначения места, в котором происходит действие (например, декорации или реквизит), однако зритель всегда знает о нем. Дело в том, что сюжет традиционных представлений Бангладеш уже хорошо известен зрителям, кроме того, гайен в своем повествовании обозначает место и время происходящих событий. В диалогических же представлениях исполнители с помощью жестов дают понятие о времени и месте действия. Поскольку зрители активно участвуют в представлении, им не требуется детальная демонстрация каждого события, они могут представить, где и когда происходит действие. Более того, для традиционного театра не всегда является важным четкое определение места и времени событий, так как он обладает высокой степенью обобщения.

В спектаклях определенных жанров¹ могут использоваться маски. В представлении *санг джатра* вместо маски используется специальный грим, покрывающий все лицо. С. Дж. Ахмед считает, что грим, используемый в этих представлениях, схож с практикой накладывания грима в южноиндийской и китайской традиции, хотя и не так сильно развит².

В большинстве случаев грим используется для изображения женского персонажа в исполнении мужчины. Однако существует два довольно интересных случая нанесения грима. Первый из них – нанесение декоративного рисунка на лицо женщины-рассказчицы в жанре *райани ган*. Второй – использование круговых мотивов, покрывающих руки и ноги исполнителей в представлениях *йогира гана* и *юги парвы*. В отличие от них, грим представлений *джатры*, как правило, ближе к реальности (См. Приложение 1).

Самые тщательно продуманные наряды можно увидеть в представлениях *манипури рас нритья*. Изменчивость – основная характеристика использования костюмов в театре Бангладеш. Реализм и историческая достоверность не являются важными условиями при создании костюма, кроме представлений *джатры*, *джумур джатры*, сюжеты которых исторически достоверны, а потому при

¹ Например, *мухо нача*, *кали кац*, *гамбхира нач* и *газир ган*.

² Ahmed S. J. *Acinpakhi Infinity: Indigenous Theatre of Bangladesh*. Dhaka: The University Press Limited, 2000. P. 340–341.

создании костюмов видны некие принятые условности, например, особое значение приобретает костюм для женских персонажей, исполняемых мужчинами.

Костюмы в представлениях джатры, основанных на сюжетах социальной тематики, в значительной степени следуют реальности. В спектаклях, основанных на исторических текстах, короли, королевы, генералы и придворные персонажи обычно носят красочные стилизованные костюмы.

В большинстве спектаклей, рассказывающих о чудесах мусульманских святых, главный герой часто изображает духовного лидера Мадара Пира¹, каким его обычно представляют: он носит дхоти – особый вид шаровар, надеваемый обычно индусами, с платьем и головным убором, заимствованными из исламской культуры. Таким он предстает, например, в представлениях «Мадар Пирер Гане» и «Шатъя Пирер Гане».

Таким образом, бенгальское традиционное представление происходит в открытом пространстве и не требует реквизита или раскрашенных задников для передачи пространственных характеристик, позволяющих идентифицировать место действия. Зрители смотрят представление, находясь по периметру площадки для выступлений, и между ними и исполнителями нет визуального барьера, что позволяет поддерживать непрерывную прямую связь. Как зрители, так и исполнители активно участвуют в поддержании этой коммуникации. Таким образом, театральное представление – это не только действия исполнителей на площадке, но и искреннее участие, непрерывное воображение и сильный эмоциональный отклик со стороны зрителей. Традиционное представление становится двусторонним перформативным событием с одинаково активным участием как исполнителей, так и зрителей. Эстетика традиционных представлений заключается в лаконизме, выражающем многообразие смыслов на пустом пространстве.

¹ Пир (с персидского «Старейшина») – титул суфийского духовного наставника, то же что шейх. Название переводится как «святой».

Жанровое определение спектаклей в традиционном театре Бангладеш напрямую связано с теми элементами, которые используются в конкретном спектакле. В связи с этим, необходимо отдельно остановиться на характеристике каждого жанра и проанализировать, как функционируют элементы системы традиционного театра Бангладеш.

В традиционном представлении исполнители используют такие приемы, как *повествование (нарратив), диалог, мимика и речитатив*. Стоит отметить, что *повествование* и *диалог* также подразделяются на три стиля: *прозу, стихи и пение*. Таким образом, исполнитель имеет восемь приемов и может использовать один из них, несколько или все восемь вариантов в одном представлении. Это также значит, что любой из жанров традиционного представления может содержать один, несколько или все восемь вариантов.

Если исполнитель передает свой текст *в прозе или в стихах*, то такой прием называется *повествовательное представление в прозе или повествовательное представление в стихах*. Однако если исполнитель пропевает свой текст, иногда поддерживая свое пение танцевальными движениями, то это *лирическое повествовательное представление*. Похожим образом, если исполнители произносят диалог в прозе или в стихах, то представление может определяться как *диалогическое представление в прозе или диалогическое представление в стихах*. Также если исполнители поют свой диалогический текст, иногда сопровождая пение танцевальными движениями, то такой стиль представления называется *лирическое диалогическое представление*. Во всех шести вариантах повествовательных сольных и диалогических представлений актерская игра может сопровождаться хоровой и инструментальной музыкой, исполняемой группой музыкантов.

Миметической техникой называется разыгрывание персонажей одним или несколькими исполнителями от первого лица. При этом образы персонажей, как правило, создаются через танцевальные движения; иногда с использованием масок. Хор и музыканты в этом случае могут сопровождать или не сопровождать исполнителей лирическими пассажами. Если же исполнитель, сидя и практически

не визуализируя свое повествование, рассказывает историю в прозаической или стихотворной форме, то подобная техника называется *речитативной*. В этом случае, исполнение также может иметь или не иметь хоровое и музыкальное сопровождение.

Вышеназванные техники определяют жанровые особенности представлений.

Термин жанр используется в традиционном театре Бангладеш для обозначения *основ представления* различных с точки зрения их *формы* и *содержания*. *Форма* определяется приемами, о которых было сказано выше, а также пространством, в котором происходит представление, музыкой и т. д. *Содержание* представляет собой сюжет или историю, рассказываемую в представлении.

Ранее отмечалось, что традиционное представление может использовать один, несколько или все восемь рассмотренных приемов, которые играют наиболее важную роль в определении жанра в традиционном театре Бангладеш. Каково бы ни было содержание, если представление содержит только приемы повествовательного исполнения, то жанр будет относиться к *нарративному типу*, если же он содержит только диалогические приемы, то жанр будет определяться как *диалогический тип*.

Благодаря тому, как используются приемы в каждом конкретном представлении, каждый раз создается новый, по-своему уникальный и своеобразный жанр или стиль исполнения. Поскольку жанры определяются разнообразием и вариативностью использования приемов, то жанры традиционного театра Бангладеш можно определить как *стиль исполнения*.

Чтобы получить четкое представление о бесконечном многообразии различных жанров традиционного театра Бангладеш, можно разделить их на следующие категории: *Повествовательный или нарративный тип (катханатья)*, *Супра-Повествовательный или Исполнение смешанной формы*, *Диалогический тип*, *Песенно-танцевальный тип (натгит)*, *Процессионный тип*, *Надличностный*

или *Супра-персональный тип*, *Соревновательный тип (конкурс)* и *Речитативный тип*.

Рассмотрим каждый из типов с точки зрения методов исполнения. В *повествовательном или нарративном типе представлений (катханатъя)* один гайен или исполнитель (то есть рассказчик) повествует о персонажах и событиях. Катханатъя противопоставлен *диалогический тип*, где, в отличие от нарративного, участвует более чем один исполнитель, и преобладают элементы диалогического представления. Действие разыгрывается от первого лица, а исполнители вступают в диалог друг с другом в прозе или стихах. При этом повествование гайена здесь носит второстепенный характер, однако некоторые части истории, особенно лирические, исполняются в повествовательном стиле. В отличие от обоих этих типов, *супра-повествовательный тип* или исполнение смешанной формы относится к тем жанрам, в которых повествование переходит в диалог, и в результате они сосуществуют. В этих представлениях несколько исполнителей разыгрывают некоторые части сценария в прозаической диалогической форме, при этом гайен представляет остальные части сценария повествовательным исполнением в прозе или стихах в сопровождении хора или музыки. Трём упомянутым выше типам представлений противопоставлен *песенно-танцевальный тип* или *натгит*, то есть представления, где несколько исполнителей (мужчины или женщины) изображают персонажей с помощью танца, лирических диалогов и иногда диалогов в прозе. Для этого жанра характерно «преобладание танца, исполняющегося артистами, которые играют роли от первого лица; они могут переводить свой диалог в лирическую форму или танцевать, не издавая звуков, под пение хора или аккомпанемент музыкантов»¹. Однако при этом в спектакле иногда присутствуют приемы повествовательного представления.

Следующие четыре типа являются особыми с точки зрения техники исполнения. Главная особенность жанров процессионного типа заключается в том, что представления исполняются в процессе шествия. В представлении может использоваться мобильная сценическая площадка, и исполнители (музыканты,

¹ Ahmed S. J. Acinpakhi Infinity: Indigenous Theatre of Bangladesh. Dhaka: The University Press Limited, 2000. P. 341.

певцы, танцоры) могут находиться на ней, а могут идти сами, танцуя и играя на инструментах. В этих представлениях особенно сильны миметические элементы. В *надличностном или супра-персональном* типе представлений исполнитель находится на расстоянии от исполняемого персонажа, так как используются маски, марионетки или рисунки – все это создает надличностное представление. То есть в данном типе представлений предметы, используемые исполнителем, более важны, чем повествование или диалог. Работая с масками, куклами или рисунками, исполнители, как правило, не видны, поэтому в представлении используются элементы миметической техники. Невидимые исполнители поддерживают общение со зрителем и влияют на его восприятие. Характерной чертой *соревновательного типа* или *спектакля-конкурса* является соревновательный аспект представлений. Это своеобразное соревнование в красноречии, проводимое между двумя группами исполнителей, в каждой из которых есть повествователь, певцы и музыканты. В сюжетном спектакле после завершения своей роли один повествователь делает перерыв, задавая вопросы другому, который, ответив, также задает вопросы первому повествователю. В жанрах *речитативного типа* участвует только один исполнитель-рассказчик, особым образом повествующий некую историю: он ритмически произносит свой текст под музыку, сидя на площадке для исполнения.

Необходимо отметить, что в традиционном театре Бангладеш форма, тема и содержание представлений не имеют фиксированной формы и изменяются в соответствии с социальными потребностями, отражая существующую действительность. Таким образом, традиционные представления свободны от каких-либо специфических канонов художественного стиля.

Особого анализа требуют некоторые общие черты, свойственные всем типам традиционного театра. Практически для всех типов, кроме речитативного, где музыкальное сопровождение факультативно, исполнение сопровождается хоровой и/или инструментальной музыкой. Вокально-музыкальный аккомпанемент во всех представлениях играет особую роль, оживляя исполнение. То же касается и танцевальных номеров. Если не считать представлений натгита,

действие которого целиком основано на музыке и танце, практически во всех типах представлений (кроме речитативного) имеются особые танцевальные вставки, с помощью которых исполнители передают как характер персонажа, так и повествуют о событиях.

Пожалуй, наиболее важной характеристикой традиционных представлений является их нарративная, повествовательная, основа. Все без исключения типы представлений нарративны, что воплощается в исполнительских навыках рассказчика. Именно поэтому анализ функции повествователя в традиционном спектакле оказывается чрезвычайно важным. Более того, образ рассказчика характерен и для современных постановок театра Бангладеш.

С другой стороны, несмотря на повествовательный характер бенгальских традиционных представлений, этот театр является диалогичным. Как уже упоминалось ранее, драматический конфликт не важен для текстов представлений, однако исключения составляют такие жанры, как джатра и шастрия панчали, наиболее популярным из которых является джатра, возникшая из представлений типа натгит. Джатра остается популярной в современном обществе, и режиссеры активно используют этот тип представлений в своих спектаклях.

Итак, в двух следующих параграфах будут подробно рассмотрены две контрастные, однако одинаково важные, черты традиционного театра Бангладеш: функции и исполнительский метод рассказчика-гайена, свойственного повествовательному типу, свободному от драматического конфликта, и основанный на конфликте диалогический жанр джатра.

1.3. Функции и исполнительский метод гайена в повествовательном представлении традиционного театра Бангладеш¹

Одна из важнейших характеристик представлений повествовательного типа – стремление к художественности, которое достигается благодаря исполнительскому мастерству гайена. Именно поэтому связь между гайеном и повествовательными представлениями традиционного театра неразрывно. Гайен прибегает к поэтическому языку, танцу, мелодии, музыкальной метрике и ритму. Сочетание этих элементов делает исполнение гайена художественно неповторимым.

Повествовательный тип представлений (катханатья), также называемый *нарративное представление* является одним из старейших и богатейших видов традиционных представлений бенгальского театра, где катха означает «речь», представленную в прозе, стихах или речитативном пении, а также в форме диалога, а «натья» означает «спектакль». То есть, катханатья - это рассказ одного актера-исполнителя или гайена (рассказчика или повествователя) о персонажах и событиях. В своем рассказе гайен использует один или сразу несколько приемов повествовательного исполнения, соединяя их с песней или танцем, а иногда используя и диалогические элементы, обращаясь к хору или музыкантам, которые находятся на площадке и помогают рассказчику вокалом или музыкой.

Помимо термина «гайен», повествователь также может обозначаться, словами «катхак»², «баяти»³, «киссадар»⁴, «саркар»⁵ в зависимости от жанра

¹ Положения данного параграфа нашли отражение в статье автора: Буйян А. Б. Мд Зиаул Хок. Функции и исполнительский метод рассказчика-гайена в повествовательном представлении традиционного театра Бангладеш // Методология современного театроведения. 26 апреля 2021 г. Материалы XLIII Межвузовской научно-практической конференции. М.: ГИТИС, 2022. С. 56–70.

² Слово катхак происходит от слова катха (речь). Согласно бенгальскому словарю, тот, кто рассказывает индуистскую пурану, или тот, кто декламирует пурану с объяснением, является катхаком.

³ Считается, что слово Баяти происходит от персидского слова «Байет», что означает – часть стихотворения из двух строк. Среди мусульманских певцов, которые сочиняют и исполняют духовные песни, их называют Баяти.

⁴ Кисса (арабское слово) означает рассказ, а также сказка. Исполнитель, исполняющий Киссу, называется Киссадар. В традиционном театре Бангладеш романтические любовные истории в исполнении актеров-мусульман называются Кисса.

⁵ Саркар или Кавиял – профессиональные менестрели. В традиционном жанре каби ган популярная форма состязания в дебатах происходит между двумя саркарами и их труппами.

представления и может быть как мужчиной, так и женщиной. Для ясности в данной работе будет использоваться только термин гайен.

Повествование ведется, как правило, от третьего лица, однако в процессе исполнения гайен может изображать персонажей, о которых он ведет рассказ, и в этом случае история идет от первого лица. Гайен, изображая своих персонажей, остается в одном и том же одеянии, но он меняет детали костюма в зависимости от исполняемой роли, а также, чтобы его повествование было более эффективным, использует немногочисленный реквизит, задействует гхунгур (браслет из колокольчиков на щиколотках) или чамар (опахало или даосская метёлка из конских волос). Иногда в одном представлении можно увидеть сразу двух гайенов¹.

Итак, в представлениях гайена в повествовательном стиле выделяются три особенности: только повествование, изображение персонажей рассказа самим гайеном или изображение персонажей в сопровождении хора². История, рассказываемая гайеном, может быть усилена импровизацией, что дает аудитории время для размышлений. Следует отметить, что гайен владеет множеством разных текстов, представляющих собой как баллады, так и различные истории.

Целью повествовательного представления не является изображение реальности. Если современный западный реалистический подход к актерскому мастерству заключается в имитации действия, то восточное представление, напротив, трансформирует повествование в действие. Селим Аль Дин считал, что философская интенция повествовательного перформанса заключается в интерпретации. Гайен рассказывает историю, прибегая к прозаическому повествованию, поэтическому языку, музыке, песне, танцу таким образом, что нарратив становится *поэтической интерпретацией жизни*, а не ее имитацией³.

Отличительной особенностью повествовательных представлений Бангладеш оказывается особый мир, в котором существует гайен,

¹ Липон С. Р. Актерский метод в традиционном театре Бангладеш. Дакка: Бангла Академи, 2010. С. 7 (на бенгальском яз.).

² Рахман Л. Статьи о театре. Дакка: Бангла Академи, 2001. С. 63 (на бенгальском яз.).

³ Аль Дин С. Харгадж // Собрание сочинений Селима Аль Дина. Т. 4. Дакка: Маула Брадарс, 2009. С. 312 (на бенгальском яз.).

сопровожаемый одной лишь музыкой, в своем пространстве. «Несмотря на то, что он (гайен) всегда остается в одном и том же ‘поле’, каждый персонаж, которого он создает, на какой-то момент укореняется этом ‘поле’. Каждый персонаж присутствует, только пока гайена нет, и каждый (персонаж) отсутствует только тогда, когда гайен на месте»¹. В рамках местной театральной эстетики этот способ представления не позволяет различать персонажей с точки зрения внешности, но в то же время с помощью деталей, оттенков и нюансов различных настроений и эмоций создаются уникальные черты каждого персонажа.

Таким образом, в исполнении гайена персонажи и события, то есть история, не отделяется от его повествования. Известный индийский поэт, литературный критик, исследователь модернизма и постмодернизма в литературе, а также древней индийской эстетики и литературной традиции, автор книги «Индийская Нарратология» К. Айяппа Паникер, придерживается такого же мнения. В своей книге Паникер комментирует связь между историей и повествованием, анализируя процесс перехода рассказа в «рассказывание»: «Настоящая история - это и есть искусство общения - совершенное общение идеального рассказчика и идеального слушателя (зрителя). Главное в рассказе — сам рассказ, или, другими словами, повествование - это рассказ»².

По окончании представления публика, определяя, было ли представление удачным, оценивает именно повествовательное искусство гайена, а не его талант в изображении персонажей.

Эуженио Барба³ и Никола Саварезе⁴ в своей книге «Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя» рассматривают различные техники исполнительского искусства, как например, баланс (balance), расширение (dilation), энергия (energy) и присутствие (presence). Актерская игра понимается ими как процесс, включающий сбалансированное тело исполнителя,

¹ Ahmed S. J. Mono-, Solo-, Bhana-, Gana: A Trickster's Bag of Performative Chameleons // Mono Drama Festival 2011. Dhaka: Bangladesh Shilpakala Academy, International Theatre Institute, Bangladesh, 2011. P. 43.

² Paniker K. A. Indian Narratology. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2003. P. 33.

³ Эуженио Барба – итальянский исследователь датского происхождения, театральный режиссер, основатель театра «Один» (Odin Theatre) и Международной школы театральной антропологии ISTA.

⁴ Никола Саварезе – профессор исполнительского искусства и член-основатель Международной школы театральной антропологии ISTA.

тренированную энергию, а также расширенное тело и ум. Изменение всех этих техник через присутствие исполнителя на сцене вызывает внезапное расширение чувств, как у исполнителя, так и у зрителя. В этом заключается суть театрального опыта. Подкрепляя свою позицию, исследователи приводят примеры из восточного театра. Названные Э.Барбой и Н.Сварезе техники могут помочь в анализе выступления гайена в «повествовательном представлении» (См. Приложение 2).

Баланс или равновесие – способность человека удерживать тело в вертикальном положении и перемещаться в пространстве. Поддержание баланса происходит за счет работы мышц. Во время исполнения более сложных движений требуется больше физических усилий, чем в повседневной жизни. Э. Барба и Н. Саварезе обозначают эти усилия как «экстра-обыденный баланс» (extra-daily balance). Выступления гайена на сцене, особенно если он танцует в представлении, требует такого «экстра-обыденного баланса», поскольку он прикладывает гораздо больше физических усилий, чем в повседневной жизни. Эти усилия расширяют его тело таким образом, что кажется, будто его персонаж живет на сцене.

Э. Барба говорит не только о физическом расширении исполнителя, но и о ментальном: «расширенное тело» и «расширенный ум». Физическое расширение обозначает обычное тело в обычной жизни, которое расширяется присутствием исполнителя и восприятием зрителя. «Прежде всего, это тело раскаленное, как доведенный до красного каления брусок металла, в котором согласно законам физики, отдельные частицы вещества испытывают более сильные возмущения и испускают больше энергии; так же и здесь элементы повседневного ритуального поведения приходят в яростное взаимодействие, все движения, сближения и отталкивания убыстрены и заострены, а потому занимают больше места в пространстве»¹ - отмечает Э. Барба. «Расширенное тело» порождает расширение ума. Ум и тело находятся, с одной стороны, в оппозиции, а с другой – дополняют

¹ Барба Э. и Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / пер. И. Васюченко, М. Даксбури-Александровской, Г. Зингера, Е. Кузиной. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2010. С. 162.

друг друга. «Расширенный ум» относится к ментальному аспекту сценического поведения исполнителя, что также имеет отношение к уровню мастерства. Воображение может настолько расширить ум, что мысль выходит за пределы условных границ.

Спектакль «повествовательного представления» в традиционном театре Бангладеш имеет определенную структуру, в которой гайен постоянно импровизирует. Он создает гирлянду драматических действий, мгновенно добавляя небольшие события и одну мысль за другой. Все это возможно благодаря «расширенному уму», работающему в определенной структуре.

Таким образом, живость и спонтанность выступления гайена достигаются, согласно Э. Барбе и Н. Саварезе, с помощью «расширения ума» и «расширения тела».

Нервная и мышечная сила исполнителя – это его энергия. В повседневной жизни у человека часто возникает избыток энергии, однако во время выступления исполнитель может эффективно использовать эту избыточную энергию. Необходимо иметь в виду, что описанное выше отражает только внешний импульс природы энергии, однако она может быть и чем-то очень близким, внутренним. Согласно Э. Барбе и Н. Саварезе, природа энергии относится к «чему-то интимному, чему-то, что пульсирует, к неподвижности и тишине, к сдержанной силе, которая течет во времени, не распространяясь в пространстве»¹. Ссылаясь на индийскую традицию, Э. Барба и Н. Саварезе упоминают два типа энергии: *ласья* (мягкая) и *тандава* (энергичная). Бог Шива, повелитель танца, именуется «Ардханаришвари», т.е. он является наполовину мужчиной (сам Шива) и наполовину женщиной (жена Шивы - Парвати), что представляет собой взаимообусловленность противоположных (мужского и женского) элементов в космосе. Говоря о двух римских богинях Венилии и Селации, Э. Барба и Н. Саварезе также сравнивают энергию с морскими волнами. Когда волна накатывает, то это энергия *тандавы* (*сильная, мощная энергия*), отхлынувшая

¹ Барба Э. и Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / пер. И. Васюченко, М. Даксбури-Александровской, Г. Зингера, Е. Кузиной. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2010. С. 284.

волна - это *ласья* (*мягкая энергия*). Таким образом, несмотря на то, что волна, то есть сила, одинакова, в ней содержится две противоположные энергии.

В «повествовательном представлении» традиционного театра гайен-повествователь исполняет несколько женских и мужских ролей в одном спектакле. Например, в спектакле «Озеро королевы Камалы» гайен Исламуддин Палакар¹ исполняет женские роли, такие как Камала, мать Дхармы Раджи, служанка, наперсница, фея и т.д. Одновременно он исполняет и мужские роли: Дхарма Раджа, Кало Раджа, министр, лидер лейбористов, семь братьев королевы Камалы и т.д. В то время, когда он играет женщин, в его исполнении присутствует мягкая энергия Ласья, а для мужских ролей он использует мощную энергию Тандавы. Таким образом, в течение спектакля гайен поочередно меняет два вида энергии.

Что касается «присутствия» исполнителя, то согласно Э. Барбе и Н. Саварезе, это органичное существование на сцене, то есть применение баланса, энергии и расширенного тела и ума в действии. Это не только физическое присутствие, но и одновременная активная работа ума. Итак, в результате комплексного применения техник органичного пребывания на сцене, присутствие исполнителя обретает завершенную форму, оформляется в персонаж. В «повествовательном представлении» гайен, применяя одновременно все техники, описанные Э. Барбой и Н. Саварезе, баланс, расширение и два вида энергии, достигает в своем действии такого присутствия, что он кажется живым и энергичным, как пламя огня.

Таким образом, если рассматривать гайена в контексте тайного творческого процесса, описанного Э. Барбой и Н.Саварезе, то можно увидеть, как он использует универсальные методы, а не является лишь актером «повествовательных представлений» традиционного театра Бангладеш. В связи с этим, можно утверждать, что гайен в повествовательном представлении традиционного театра Бангладеш оказывается вписан в современные теории перформанса. Для современного театра важной является исполнительская техника

¹ Исполнитель современного «повествовательного представления».

гайена, включающая в себя повествование, пение, танец, сочетающиеся с активным общением со зрителем. Именно подобная синтетичность традиционной исполнительской техники оказывается чрезвычайно современной в свете теорий перформанса, выдвинутых во второй половине XX века, а потому активно используется современными режиссерами, работающими в новом альтернативном театре Бангладеш.

1.4. Джатра: процесс трансформации традиционного театрального жанра Бангладеш¹

Джатра – популярная форма традиционного бенгальского театра, характеризующаяся стилизацией исполнения, преувеличенными жестами и речью и сочетающая в себе песни, музыку, танцы и актерское мастерство.

Как уже отмечалось, для традиционного театра Бангладеш драматический конфликт, в отличие от европейской драматургии, не является сюжетообразующим элементом. Исключения составляют лишь представления джатры.

Отсутствие конфликта в традиционном театре Бангладеш можно объяснить с точки зрения древнеиндийской философии, согласно которой человек находится в гармонии с миром: Творец и его творение идентичны. Тождество между субъектом и объектом, космическими и физическими факторами осознали и приняли в Индии еще до рождения Платона².

Самое древнее и важное учение в древнеиндийской философии – это постижение природы своего сущностного «я» или души, которая на санскрите называется атман, а на бенгали – атма. В упанишадах (VI в. до н.э.) утверждалось, что «я» (атман) и космос (Брахман) являются одним целым. Атман неотделим от всего, что есть во вселенной (Брахман). «Чхандогья упанишада» отразила это

¹ Положения данного параграфа отражены в статье автора: Буйян А. Б. Мд Зиаул Хок. Джатра: процесс трансформации традиционного театрального жанра Бангладеш // Театр. Живопись. Кино. Музыка. М.: ГИТИС, 2022, № 1. С. 27–49.

² Radhakrishnan S. The Philosophy of the Upanisads. London, New York: George Allen & Unwin Ltd., & The Macmillan Company, 1924. P. 45.

Единство, недвойственную концепцию атмана и Брахмана. Известное изречение – «tat tvam asi» означает, что Брахман – это атман, а атман – это Брахман. Однозначно сущностный атман отождествляет себя с Вечным Духом Брахмана – не с двумя реалиями, а с одной¹.

Философия упанишад о единстве мира получила продолжение в учении Адвайта-Веданта Гаудапы (VI в.) и Шанкары (VIII–IX вв.). Согласно Адвайта-Веданте, живое существо – это зеркало Брахмана: как солнце сияет в разных сосудах, наполненных водой, так и Брахман отражается в разных сердцах. Нет ни единого различия или двойственности между оригиналом и отражением. Философия Веданты также не признает никаких различий между людьми, потому что все они тождественны Брахману². Изречение «tat tvam asi» можно понять, как «Ты – это я». Если Брахман и атман едины, вы и я – одно, если нет разницы между людьми, то и конфликта нет.

Таким образом, согласно упанишадам и философии Веданты, доктрина Адвайты, недвойственности или Единства, состоит в том, что бесконечное находится не за пределами конечного, но в нем самом³. Результат подобных воззрений привел к тому, что традиционные представления не имели конфликта, поскольку отражали целостное мировоззрение древнеиндийской философии. Именно поэтому конфликт не был необходимым элементом построения сюжета джатры. Хотя в некоторых сценах присутствовали столкновения, но они были кратковременными и не вносили существенных противоречий в сюжет.

Слово «джатра» происходит от корня «Я», что означает, с одной стороны, «идти» и «уход», «уходящий». «Уша-джатра» — выход из дома на рассвете; «маха-джатра» — «большой отъезд», то есть смерть. С другой стороны, джатра обозначает марш, шествие. Так, «дола-джатра», «джонмаштами-джатра» и «раса-джатра» — три религиозных шествия в честь бога Кришны. Эти шествия

¹ Hamilton S. Indian Philosophy: A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press Inc., 2001. P. 30.

² Ислам А. и Ислам К. Н. Сравнительная религия и другие контексты. Дакка: Бангла Академи, 2002. С. 27 (на бенгальском яз.).

³ Radhakrishnan S. The Philosophy of the Upanisads. London & New York: George Allen & Unwin Ltd., & The Macmillan Company, 1924. P. 40.

проходят трижды в год: весной, в сезон дождей и осенью. Также джатра – это один из видов популярного драматического представления.

Разные исследователи имеют несовпадающие точки зрения на происхождение жанра джатра. С. Мукхопаддхай¹ и С. Аль Дин² считают, что джатра представляет собой эволюцию зрелища типа панчали — традиционных повествовательных танцевально-песенных представлений, исполняемых гайеном в сопровождении хора и оркестра на сюжеты народных легенд, сказок или на современные темы. Другая точка зрения, которой придерживаются А. Гхош³ и Н. Чаттопадхья⁴, заключается в том, что джатра является результатом эволюции древних религиозных процессий, посвященных богам. Согласно третьему мнению, которое разделяют К. Ватсьян⁵, Н. Чаттопадхай⁶ и С. Дж. Ахмед⁷, предшественником джатры является Кришна джатра, возникшая в начале XVI в. из религиозных ритуалов Чайтаньи и его последователей вайшнав. Однако Кришна джатра уходит корнями к представлениям натгит, сочетающим в себе исполнение от первого лица, лирические диалоги, повествование, музыку и танец. К. Ватсьян обобщает различные точки зрения ученых: «Историки и литературные критики обращают внимание на упоминание джатры в “Натьяшастре” и относят появление джатры к Бенгалии, Бихару и Ориссе, а также отмечают наличие сюжетов джатры в «Гитаговинде» Джаядевы»⁸.

Пьесы джатры были написаны на основе легендарной истории Кришны, а жанр исполнения распространился в средневековой Бенгалии через поэму Джаядевы «Гитаговинда». Этому мнению придерживаются также А. Бхаттачарья в

¹ Мукхопаддхай С. Индийская «Натьяведа» и бенгальский театр. Калькутта: Сахитья Никетан, 1974 (на бенгальском яз.).

² Аль Дин С. Средневековый бенгальский театр. Дакка: Хауладар Пракашани, 2018 (на бенгальском яз.).

³ Гхош А. История бенгальской драмы. Калькутта: Де'з Паблишинг, 2004 (на бенгальском яз.).

⁴ Chattopadhyaya N. The Yatras or the Popular Dramas of Bengal. London: Trubner & Co., 1882.

⁵ Vatsyayan K. Traditional Indian Theatre: Multiple Streams. New Delhi: National Book Trust, 2007.

⁶ Chattopadhyaya N. The Yatras or the Popular Dramas of Bengal. London: Trubner & Co., 1882.

⁷ Ахмед С. Дж. Тысяча лет: драматическое и театральное искусство Бангладеш. Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1995 (на бенгальском яз.).

⁸ Vatsyayan K. Traditional Indian Theatre: Multiple Streams. New Delhi: National Book Trust, 2007. P. 134.

«Истории бенгальской драмы»¹ и С. Дж. Ахмед в своей книге «Тысяча лет: драматическое и театральное искусство Бангладеш»².

Старейшее произведение, написанное на санскрите, - «Гитаговинда» - является сценарием. Джаядева создал эту поэму по мотивам легендарного любовного романа Радха-Кришны, широко распространенного и популярного в Бенгалии в тот период. Поэма была полностью религиозной. В вайшнавизме³ «Гитаговинда» рассматривается как источник воодушевления и интерпретируется как символ любви человеческой души к Богу. Эта поэма состоит из 12 глав, каждая из которых также разделена на несколько частей – всего 24. Эти песни связаны друг с другом краткими повествовательными или описательными отрывками. В произведении задействовано три персонажа: Радха, Кришна и горничная Радхи – Сахи/Гопи.

Представления «Гитаговинды» сочетали в себе музыку и танец, а персонажи изображались от первого лица. Исследователь Дж. Б. Альфонсо-Каркала обратил внимание на этот стиль представлений⁴, а С. Дж. Ахмед утверждает, что из этой структуры представлений «Гитаговинды» появился жанр натгит⁵. Джаядева в «Гитаговинде» соединил народный и высокий стили исполнения своего времени. Он создал жанр, оказавший огромное влияние на средневековую бенгальскую литературу.

Сюжет «Шри Кришна Киртана», написанного на бенгальском языке и ставшим основой жанра нагит, Б. Чандидас заимствовал из «Шримад Бхагавата Пурана» и «Махабхараты». Интересно, что К. Ватсъян пишет о представлениях «Шри Кришна Киртана»: «История представлена через музыкальные диалоги трех персонажей: Кришны, Радхи и старухи Барай. Эта модель трио в

¹ А. Бхаттачарья упоминает, что джатра исполнялась на Индийском субконтиненте еще до рождения Христа. Бхаттачарья А. История бенгальской драматической литературы. Т. 1. Калькутта: А. Мукхерджи Энд Ко. Прайвет Лимитед, 2002. С. 46 (на бенгальском яз.).

² Ахмед С. Дж. Тысяча лет: драматическое и театральное искусство Бангладеш. Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1995. С. 19 (на бенгальском яз.).

³ Вайшнавизм – это «поклонение Вишну».

⁴ An Anthology of Indian Literature / Ed. J. B. Alphonso-Karkala. London: Pelican Books, 1971. P. 503.

⁵ Ахмед С. Дж. Тысяча лет: драматическое и театральное искусство Бангладеш. Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1995. С. 16 (на бенгальском яз.).

драматической композиции [натгита] стала почти стандартной в средневековой письменной форме и театральном представлении»¹.

Представления натгит были очень популярны в средневековой культуре и показывались на различных публичных мероприятиях, например, во время свадебных церемоний. Их разыгрывали и на различных религиозных празднествах. При этом натгит мог исполняться на самых различных площадках: во дворе дома; на открытом пространстве, отведенном для ярмарок или фестивалей; в Ната мандире – танцевальном павильоне индуистского храма. Натгит исполнялся несколько дней подряд. Спектакль включал в себя многочисленные танцы, комические сцены и импровизированные прозаические диалоги. Танцевальные движения сильно отличались от классических приемов санскритской «Натьяшастры»: как правило, это были ритмические жесты, восходящие к обыденным действиям повседневной жизни людей. Драматический конфликт отсутствовал в натгите так же, как и в джатре. Тем не менее А. Бхаттачарья² считает, что натгит представлял собой драматический спектакль, так как в нем присутствовали драматические диалоги, которые пропевались исполнителями.

Постепенно натгит помимо сюжетов, связанных только с Кришной, обратился к рассказам из «Рамаяны», «Махабхараты», «Шримад Бхагаватам Пураны» и других мифологических источников. Однако в XVI в. в результате распространения кришнаизма и под влиянием гаудия-вайшнавизма в бенгальском обществе легенды о Кришне стали приобретать все большее значение.

Происхождение традиционного вайшнавизма восходит к ведическому периоду (1500 г. до н.э. – 500 г. до н.э.). На протяжении длительного времени он вбирал в себя множество мифологических рассказов о божествах, и его стали воспринимать как народные сказки отдельных регионов.

Религия и философия Гаудия-вайшnavов были созданы в средневековой Бенгалии путем включения идеи бхактизма (преданности) в другую социальную

¹ Vatsyayan K. Traditional Indian Theatre: Multiple Streams. New Delhi: National Book Trust, 2007. P. 136.

² Бхаттачарья А. История бенгальской драматической литературы. Т. 1. Калькутта: А. Мукхерджи Энд Ко. Прайвет Лимитед, 2002. С. 51 (на бенгальском яз.).

реальность. Слово Гаудия¹ происходит от «Гаур», древнего названия Бенгалии. Центральная тема Гаудия-вайшнавов – это поклонение Радхе и Кришне. Доминирующая проблема – преданность.

Вайшnavы, не любившие религиозных ритуалов и формальностей, представили глубоко значимую теорию бхактизма (преданности)². Сближение индуистской и исламской идеологий в XII - XV вв. привело к тому, что движение Бхакти стало религиозно-мистическим средством протеста и недовольства феодальным господством. Сторонники движения Бхакти пропагандировали концепцию единого и неповторимого Бога, так как через преданность и любовь к Богу достижение Его возможно для людей любой касты, религии, убеждений. Все люди равны в глазах Бога — этот принцип бхактизма был идеалом социального равенства. «В провозглашенном учением бхакти принципе равенства всех перед богом можно разглядеть идеал социального равенства, протест против власть имущих, против высшего духовенства обеих религий, против привилегированного положения мусульман и кастовой неполноправности индусов»³. В движение бхакти были вовлечены и мусульмане. Наибольшим влиянием пользовался мусульманский ткач Кабир, проповедовавший идеалы дружбы между людьми. Важнейшей его идеей можно считать мысль о том, что Бог – это не Рама или Аллах, Бог присутствует в сердцах людей и не хочет вражды между ними.

Идеи бхактизма в Бенгалии стали проявляться с середины пятнадцатого века нашей эры. Чайтанья Махапрабху (1486–1533), чье появление в качестве духовного лидера стало заметным событием в истории Бенгалии, представил новую религию, включающую принципы бхактизма в вайшнавизм, поклоняющийся Кришне, что и стало Гаудия-вайшнавизмом. Чайтанья способствовал быстрому распространению этой философии в Бенгалии в XVI в. В

¹ Гаудия – еще одно древнее название Бенгалии.

² Чакраварти Р. Вайшнавизм и его влияние в средневековой Бенгалии / Общество и культура Бенгалии в средние века. Калькутта: К П Багчи энд Конг., 1992. С. 142 (на бенгальском яз.).

³ Антонова, К. А., Бонгард-Левин Г. М. и Котовский Г. Г. История Индии. М.: Мысль, 1979. С. 208.

данном контексте важны исследования Ахмада Шарифа¹ и Мухаммада Энамула Хака², доказавших, что Чайтанья находился под влиянием суфийской философии ислама. Его самый важный вклад в гаудия-вайшнавизм заключается в том, что он возвысил «бхакти» до «любви»³.

Таким образом, Чайтанья под влиянием суфийской философии ислама сыграл наиболее важную роль в создании жанра, основанного на гаудия-вайшнавизме под влиянием ислама и предшествовавшего современной джатре.

Основываясь лишь на преданности, Чайтанья и его ученики пропагандировали религиозный и социальный либерализм через религиозные движения⁴. В этот период жанр натгит «приобрел значение средства духовного общения с Творцом»⁵. К. Ватсъян подробно описывает роль Чайтаньи в это время, отдавая должное ему и его последователям за «первое установленное исполнение театрального спектакля»⁶, где сам Чайтанья сыграл роль Рукмини в спектакле «Похищение очаровательной Рукмини». Об этом рассказывается в «Чайтанья бхагаватам», агиографии Чайтаньи, написанной в 1548 г., его учеником Вриндаваном Дасом Тхакурором. Все роли в спектакле исполнялись мужчинами, одетыми в костюмы и так загримированными, что даже хорошо знавшие участников спектакля зрители не могли узнать их во время представления. Чайтанья был настолько одержим любовью к Кришне, что положил статую Кришны к себе на колени и погрузился в глубокую медитацию, совершенно забыв о выступлении, в результате чего представление осталось незаконченным. Кришна джатра возникла из развернутой формы этого представления. Представляет интерес комментарий К. Ватсъян к «Рукмини харан», касающийся появления джатры: «Возможно, это (представление “Рукмини харан”) было началом Кришна джатры, предшественника современной джатры Бенгалии и

¹ Шариф А. Вклад мусульман в общество, литературу и культуру Бенгалии / Общество и культура Бенгалии в средние века. Калькутта: К П Багчи энд Конг., 1992. С. 187–216 (на бенгальском яз.).

² Haq M. E. A History of Sufi-ism in Bengal. Dhaka: Asiatic Society of Bangladesh, 1975. P. 269–272.

³ Шариф А. Вклад мусульман в общество, литературу и культуру Бенгалии // Общество и культура Бенгалии в средние века. Калькутта: К П Багчи энд Конг, 1992. С. 190 (на бенгальском яз.).

⁴ Райн Р. Преданность в философии Гаудия-вайшнавов // Религия и философия Бенгалии. Дакка: Сангбед Пракашана, 2009. С. 268 (на бенгальском яз.).

⁵ Ахмед С. Дж. Тысяча лет: драматическое и театральное искусство Бангладеш. Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1995. С. 18 (на бенгальском яз.).

⁶ Vatsyayan K. Traditional Indian Theatre: Multiple Streams. New Delhi: National Book Trust, 2007. P. 137.

Ориссы»¹. То есть джатра – традиционный и некогда очень популярный театральный жанр, который можно найти в современном Бангладеш, – является преемником жанра натгит.

В XVI веке исполнители Кришны джатры выступали с представлениями, в которых были диалоги, танцы, музыка и жесты. Представление разыгрывалось на открытом пространстве, на земле, а зрители сидели вокруг площадки. Не было ни специальной возвышающейся платформы, ни занавеса. Иногда в импровизационном порядке сочинялись происходившие между зрителями и исполнителями диалоги в прозе прямо во время спектакля.

Музыка и песни к спектаклю, основанные на классической раге², были написаны и отрепетированы заранее. Содержание представления состояло из рассказов о Кришне, перемежавшихся комическими эпизодами. Спектакли, как правило, затягивались и игрались в течение всей ночи или всего дня. В спектакле активно использовались грим и костюмы. Женские роли исполнялись мужчинами. Музыканты и хор во главе с «адхикари» (руководителем профессиональной труппы джатра) помогали исполнителям в танцевальных и песенных номерах: пели и танцевали вместе с ними. Во время представления «адхикари», если это было необходимо, выступал в качестве рассказчика. Как и во многих жанрах бенгальского традиционного театра в представлениях Кришна джатры конфликт не являлся существенным элементом. В основу была положена эротическая раса (шрингара – любовь, красота – одна из восьми рас «Натьяшастры»), которая понималась как преданная любовь человека к Кришне.

Кришна джатра приобрела огромную популярность в XVII в., с одной стороны, благодаря большому количеству сценариев, написанных как на санскрите, так и на бенгальском языке, с другой стороны, благодаря растущей популярности доктрины вайшнавизма. Последнее повлияло и на известность Чайтаньи, который стал настолько популярным, что к нему стали относиться как

¹ Vatsyayan K. Traditional Indian Theatre: Multiple Streams. New Delhi: National Book Trust, 2007. P. 137.

² Рага – в широком смысле – музыкально-эстетическая и этическая концепция, закон построения крупной музыкальной формы в индийской классической музыки. В узком смысле рага – развернутая мелодическая композиция как инстанция мелодико-композиционной модели.

к Богу. Как отмечает С. Дж. Ахмед, в результате появился новый стиль жанра натгит, сосредоточенный на Чайтанье и получивший название «Чайтанья джатра»¹.

В XVIII веке жанр джатра стал развиваться под воздействием различных религиозных течений и общин. Среди них выделяются Шакти джатра последователей Шактадхармы² и Натх джатра последователей Натхадхармы. Одновременно развивалась Пала джатра, составленная на основе популярных историй царей Пала. К. Ватсьян пишет: «К началу 19-го века в Бенгалии уже существовала процветающая традиция Рама джатры, Дурга³ джатры, Шива джатры и других»⁴. Несмотря на то, что существовали джатры, посвященные другим Богам, однако Кришна джатра и Чайтанья джатра сохранили свое главенство.

Воздействие основанного на человеческой «любви» и проповедовавшего либеральный гуманизм секуляризма, который впервые развился в Бенгалии благодаря мусульманскому правлению, стало отражаться и в жанре джатры. К концу XVIII века Кришна джатра утрачивает религиозный характер, постепенно превращаясь в светское представление. Об этом свидетельствует эпическая поэма «Видья Сундар»⁵ (повесть о Видье и Сундаре), которая была включена в бенгальскую поэму «Аннадамангал» (1752-1753), написанную Бхарачандрой Раем Гунакором (1712 –1760). Если раньше Кришна джатры рассказывали о богах, то теперь описывали события из жизни людей. Среди народных преданий история Видьи и Сундара стала самой популярной, поскольку в ней говорилось о любви двух смертных. Кришна не имел к данной истории никакого отношения. С этого момента бенгальская джатра полностью приобретает светский характер. Отказавшись от религиозной тематики, она обращается к ранее не свойственным

¹Ахмед С. Дж. Тысяча лет: драматическое и театральное искусство Бангладеш. Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1995. С. 20 (на бенгальском яз.).

² Шактадхарма – одно из направлений индуизма, основанное на доминировании женского или природного начала в процессе сотворения мира.

³ Дурга – (непобедимая) одна из самых популярных богинь индуизма, супруга Шивы.

⁴ Vatsyaan K. Traditional Indian Theatre: Multiple Streams. New Delhi: National Book Trust, 2007. P. 138.

⁵ «Видья Сундар» (Или «Бидья Сундар») – романтическая средневековая поэма о любви Видьи и Сундара. Она была переведена еще в конце XVIII в. на русский язык Герасимом Лебедевым.

ей темам и получает название «новая джатра». В этой традиционной театральной форме появляются прозаические диалоги и свободная стихотворная речь. К. Ватсьян пишет: «Постепенно Кришна джатра перестала ограничиваться тремя персонажами Гитаговинды, то есть Радхой и Сахи, или пураническими историями. Исторические произведения, социальная сатира и реализм вышли на сцену и превратили религиозную музыкальную драму с текстами, песнями и танцами в зрелище с интермедиями и музыкой, ритмами и движениями. <...> Бытовая социальная драма с ярко выраженным реализмом, включая насилие, убийство, ужас, обрела существующую форму»¹.

С. Дж. Ахмед² считает, что эти беспрецедентные изменения в содержании джатры, вероятно, привели к появлению в Бенгалии путешествующих профессиональных трупп, исполняющих новый репертуар.

А. Бхаттачарья отмечает: «Начиная с девятнадцатого века, в представления джатры стали входить новые элементы, и она [Кришна джатра] утратила свои характеристики. Кришна джатра стремилась к проявлению религиозных чувств, но с этого времени она начала приходить в упадок»³. Это означает, что форма по своей природе становится более светской. Реформатором Кришна джатры можно считать Парамананда Адхикари, который прославился произведением «Калиядаман джатра». Он первым ввел в представление драматическое действие и диалог вместо однообразных вайшнавских песнопений.

«Новая джатра» писалась в основном по мотивам историй о Видье и Сундаре и Нале и Дамаянти⁴. Это была новая форма представлений, заметной частью которых стал танец садовниц, не имеющий прямого отношения к сюжету. Постепенно эти танцы и песни стали сопровождать и другие джатры.

¹ Vatsyayan K. Traditional Indian Theatre: Multiple Streams. New Delhi: National Book Trust, 2007. P. 138.

² Ахмед С. Дж. Тысяча лет: драматическое и театральное искусство Бангладеш. Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1995. С. 20 (на бенгальском яз.).

³ Бхаттачарья А. История бенгальской драматической литературы. Т. 1. Калькутта: А. Мукхерджи Энд Ко. Прайвет Лимитед, 2002. С. 98 (на бенгальском яз.).

⁴ Наль и Дамаянти – герои индуистской мифологии. Наль – царь, Дамаянти – его жена. «Сказание о Нале» входит в состав «Махабхараты». В 1844 году В. А. Жуковский на основе немецких переводов познакомил русского читателя с эпизодом индийского эпоса в повести «Наль и Дамаянти». В 1904 году в Большом театре была поставлена опера А. Аренского «Наль и Даяманти», написанная на основе повести В. А. Жуковского.

В результате тотального влияния английского театра в британской Индии, джатре приходилось конкурировать за внимание зрителей. И в конце XIX в. происходит еще одна важная реформация: европейская концепция развития сюжета была включена в джатру, и в действии появился конфликт.

В конце XIX века в Британской Индии был популярен театр европейского типа, представления которого шли на специально приподнятой сцене. Джатра, чтобы конкурировать с иноземным зрелищем, вынуждена была активно развиваться. Как отмечает В. Мухопадхая: «Светский образ жизни в Калькутте и быстрый распад традиционной кастовой системы под воздействием колониального свободного предпринимательства способствовали тому, что традиционные религиозные джатры стали уступать место спектаклям на более общие темы, которые были бы привлекательны для всех групп зрителей. Появилось несколько профессиональных трупп исполнителей джатры, нашедших благодарную аудиторию среди зрителей Калькутты. Это, в свою очередь, определило народный вкус, и очень скоро светские джатры стали нормой и модой города»¹.

В популярный традиционный спектакль жанра джатра вошли элементы современного театра, однако, можно было наблюдать и обратный процесс, когда в современных спектаклях появлялись элементы джатры. Европейский тип театра, получивший статус общественного, испытывал влияние «музыкальности и драматического стиля игры народного театра и приспособлял их под свои нужды, чтобы привлечь более широкую аудиторию»². При этом интересен и тот факт, что Гириш Чандра Гхош³ в 1867 г. поставил бенгальскую пьесу «Шармиштха» Майкла Мадхусудана Датты⁴, написанную в западном стиле, с труппой джатры.

¹ Цит. по: Wetmore K. J., Jr., Liu S. & Mee E. B. *Modern Asian Theatre and performance 1900-2000*. London, New Delhi, New York & Sydney: Bloomsbury, 2014. P. 181.

² Цит. по: Ibid.

³ Гириш Чандра Гхош (1844–1911) – выдающийся драматург, продюсер, режиссер, актер, дизайнер и композитор бенгальского театра.

⁴ Майкл Мадхусудан Датт (1824–1873) – бенгальский поэт и драматург. Он считается пионером бенгальской драмы и первым великим поэтом современной бенгальской литературы.

В XIX веке руководитель профессиональной труппы джатры Маданмохан Чаттопадхьяй первым предпринял попытку реформирования традиционных представлений, что получило широкую общественную поддержку. Все это было сделано в процессе конкуренции с тотальным влиянием английского театра. М. Чаттопадхьяй придавал большое значение литературной ценности пьесы и качеству прозаического диалога. Наиболее примечательно, что именно в этот период европейские методы создания драмы проникли в пьесы джатры. Произошли изменения и в оформлении спектакля: были предприняты попытки обеспечить некоторую точность в костюме в зависимости от характера персонажа и исторического контекста. Увеличилось количество песен в представлении, но сократилась их длительность. В представлениях стали чаще использоваться популярные мелодии за счет уменьшения количества классических раг. Если в прошлом танец был одним из доминирующих способов выразительности спектакля и танцевали все действующие лица, то в результате реформ количество танцующих персонажей сократилось. Женские роли по-прежнему исполняли мужчины.

В это время возник прием джури («пара», «двойник»), позволявший исполнителям, не имевшим достаточных вокальных данных, играть в певческом сопровождении специального помощника. Добавление некоторых западных музыкальных инструментов, среди которых можно назвать скрипку, фисгармонию, кларнет и т.д., изменило звучание оркестра и способствовало большему успеху у публики.

В XIX веке в представлениях джатры появились такие персонажи, как санг (клоун) или бхар (придворный шут, дурак). В представлениях джатры и сегодня между двумя номерами можно увидеть выступление клоуна-санга. Под влиянием европейского театра родился новый обычай исполнения оркестром живой музыки перед началом представления¹.

¹Ахмед С. Дж. Тысяча лет: драматическое и театральное искусство Бангладеш. Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1995. С. 21–22 (на бенгальском яз.).

В самом конце XIX века в сценарии Ахибхушана Бхаттчарья «Сурат Уддхар» впервые зафиксировано появление такого персонажа, как бибек (совесть). Бибек в джатре выполнял ту же роль, что и абстрактные добродетели в европейских средневековых моралите. Однако начиная со второй половины XX века персонаж бибек уже не был абстрактным: он появлялся в образе певца-баула, нищего, рабочего, крестьянина, лодочника и т.д. Его появление помогало яснее проявить внутренние конфликты главных героев. Персонаж бибека, казалось бы, не связанный с сюжетом, появлялся на сцене без предупреждения из любого места в любое время и представлял альтернативную или философскую точку зрения на происходящую ситуацию, он мог что-то сказать конкретному персонажу, прокомментировать его поступки, произошедшие некоторое время назад, и их последствия, он наставлял главного героя на путь истины и добродетели и предупреждал злодея о фатальном исходе в случае ее нарушения, иногда он подробно рассказывал о чувствах разных персонажей. Все это происходило через пение, подобно хору греческой трагедии. Выполнив свои функции, бибек удалялся со сцены.

Однако чтобы сценарии джатры окончательно секуляризировались, необходима была еще одна реформа. В начале XX века, накануне Первой мировой войны в сюжетах джатры просматривались две ярко обозначенные тенденции, которые можно обозначить как религиозно-мифологическую и светскую. То есть одна часть пьес джатры состояла из религиозных и мифологических историй из жизни святых и монахов, а другая основывалась на повседневной жизни или народных сказках, и эти пьесы были наполнены сентиментальными любовными историями или фантастическими сюжетами.

В XIX веке в результате установления британской системы образования и начала националистического движения в Британской Индии появились и начали развиваться два параллельных потока театральной практики. С одной стороны, современный европейский театр на приподнятой сцене, а с другой – традиционный театр, который был превращен в инструмент осуществления социальных реформ и политического протеста. Переведенные пьесы У. Шекспира

и других авторов ставились на сцене европейского типа. С другой стороны, джатра, в задачу которой входило сохранение собственного статуса и популярности, вынуждена была реформироваться, и в начале XX в. она пережила очередное возрождение на фоне индийского движения за независимость: джатра стала средством политической сатиры и протеста. Как отмечает К. Ватсьян, «особая форма джатры, известная как Свадеш джатра¹, возникла, в частности, в Бенгалии. Движение Махатмы Ганди за отказ от сотрудничества и устранение проблемы неприкасаемых были любимыми темами этих джатр»².

Одним из важных событий этого периода было создание в 1905 г. Мукундой Дасом труппы, которая называлась «Партия Свадеш Джатра». М. Дас (1879–1935) родился в районе Барисал, который расположен на территории современного Бангладеш. Он был одновременно актером, певцом, режиссером и драматургом и внес существенные изменения в содержание джатры, в которой появились современные политические вопросы. Он говорил о колониальной эксплуатации, антиколониальной борьбе, патриотизме, он обращался также к актуальным вопросам общественной жизни: кастовая система, феодальное угнетение и т.д. Поднимая социально-экономические и политические темы в спектаклях джатры, он пробуждал общественное сознание и энтузиазм даже в отдаленных районах Бенгалии. Такая позиция и огромная популярность его спектаклей не могла не повлиять на судьбу этого человека: британский режим запретил три его пьесы, а сам он оказался в тюрьме.

Анализ пьес М. Даса выявляет один важный фактор: они в основном были написаны в контексте социальных движений XX в., и каждая из его пьес была направлена на разоблачение различных социальных пороков³. Главная цель пьесы «Общество» – выявление причин бесконечных невзгод в жизни женщин и их семей из-за растраты денег ради престижа, а также критика системы приданого в браке. Суть пьесы «Служба деревне» заключается в обсуждении земельной

¹ Свадеш – индийское национальное движение в поддержку отечественной промышленности и бойкота иностранных товаров в Британской Индии, зародилось в 1905 г. в период первого раздела Бенгалии.

² Vatsyayan K. Traditional Indian Theatre: Multiple Streams. New Delhi: National Book Trust, 2007. P. 139.

³ Бхаттачарья Г. Джатра/Традиционный театр: Рабиндранат и Мукунда Дас // Народные традиции Бенгалии: Традиционный театр. Дакка: Бангла Академи, 1999. С. 50 (на бенгальском яз.).

реформы и других путей развития страны: через реформу образования, обязав учиться фермеров, дав женщинам доступ к образованию, через бойкот иностранных товаров, через самообеспечение и индуистко-мусульманское единство. Суть пьесы «Брахмачарини»¹ в том, что если заблудившимся людям указать верный путь, то они тоже могут достичь освобождения от греха. Название пьесы «Рабочее место» указывает на то, что сельские районы страны надо воспринимать как рабочее место по созданию идеального общества во имя освобождения народа.

Хотя пьесы М. Даса – это социальные тексты, его отличительная черта состоит в том, что «он был первым, кто спел мелодию восстания против британского империализма в песне джатры»². Его песни были политическими, они были инструментом пропаганды мятежа против британского правления. Вера в то, что «жизнь – это свобода мысли и действия»³ – одна из особенностей Свадеши джатры М. Даса. Она заключалась в том, чтобы во время исполнения песни джатры сломить невежество и заблуждения людей с помощью страстных, возбуждающих дух речей. М. Дас, обладавший громким голосом, имел редкую способность сочинять пронзительные, вдохновляющие мелодии. Примечательны комментарии Г. Бхаттачарьи к пьесам и песням М. Даса в его же исполнении: «Драматические события, повествование и характер – это не первостепенная задача его пьес; основная цель – отразить патриотизм народа. Для этого он и использовал песни и речи, и благодаря ним пьесы становились трогательными и проникновенными»⁴.

Песни М. Даса в спектаклях джатры оказывали большое влияние на умы зрителей и способствовали их объединению. В одной из его знаменитых песен в пьесе «Разносчик» он обратился к местным жительницам: «Бенгальские женщины, оставьте стеклянные браслеты и никогда не носите их на руках.

¹ Браhmачарини – молодой брамин, под руководством наставника изучающий Веды и придерживающийся целомудрия.

² Рой М. Традиционный театр: джатраган // Народные традиции Бенгалии: Традиционный театр. Дакка: Бангла Академи, 1999. С. 83 (на бенгальском яз.).

³ Бхаттачарья Г. Джатра/Традиционный театр: Рабиндранат и Мукунда Дас // Народные традиции Бенгалии: Традиционный театр. Дакка: Бангла Академи, 1999. С. 46 (на бенгальском яз.).

⁴ Там же. С. 50.

Проснись, о мама, о сестра, не спи больше в неведении!» (сцена 3-я, 4-е действие)¹. Песни так взволновали собравшуюся публику, что женщины ломали стеклянные браслеты английского производства и сжигали их в тут же разведенном костре еще до финальной сцены спектакля.

М. Дас полностью отразил свои политические взгляды в знаменитой песне «Белый призрак», исполненной в спектакле «Поклонение матери». Песня была написана для бенгальских бабу², которые были далеки от патриотизма и любого долга перед страной. Песня привлекла внимание британских официальных лиц как склоняющая к неповиновению. «Бабу, о если бы ты понял после смерти, что белые призраки взобрались тебе на плечи и что тебе конец. Раньше рис собирали в золотой посуде, а теперь приходится довольствоваться стальной. <...> У тебя были склады, набитые рисом, теперь сними очки, бабу, и увидишь, что ими балуются белые крысы. Ваше целомудрие, честь и богатство были украдены обманом, и знаете ли вы, заместитель Бабу, что ваша голова теперь находится под фиранги³?»⁴ В тексте песни англичан сравнивают с белыми крысами, но это определение распространяется и на бенгальских бабу, которые были верны британскому империализму и являлись теми же белыми крысами. Иногда в песне словосочетание «белая крыса» заменялось на «белый призрак»⁵, хотя это и не вносило существенного противоречия в смысл песни. Песня сыграла значительную роль в распространении национальных идей среди местного населения и в пропаганде восстания против британского правления. После исполнения этой песни британское правительство заключило писателя в тюрьму и конфисковало его более поздние сочинения: «Тропа» и «Компаньон», включая пьесу «Поклонение матери».

¹ Pandit M. Swadeshi Jatra Performances in Bengal (1905–1911): Locating the Ground for Engendering a Nuanced National Identity in South Asia // *Social Studies*. 2013, Vol. 5(1). P. 131.

² Бабу – в Южной Азии уважительное обращение «господин», в Индии также почтительное обращение к мелким чиновникам. В период английской колонизации бабу считались элитным классом, бенгальской аристократией.

³ Фиранги – тип индийского длинноклинкового холодного оружия XVI–XVIII вв.

⁴ Pandit M. Swadeshi Jatra Performances in Bengal (1905–1911): Locating the Ground for Engendering a Nuanced National Identity in South Asia // *Social Studies*. 2013, Vol. 5(1). P. 132.

⁵ Ibid.

После 1947 г. в Восточном Пакистане при исполнении джатры, группа певиц хора стала выкрикивать лозунги: «Бангладеш Зиндабад!» - «Да здравствует Бангладеш!». Певицы вставали рядами в пространстве для выступлений, чтобы спеть патриотическую песню. Эта хоровая песня, ставшая характерной чертой представлений в жанре джатры, заменила более раннюю традицию индуистских религиозных песен, посвященных богине Дурге.

Хотя религиозно-мифологический традиционный характер джатры полностью не исчез, но включение в ее содержание социально-политических вопросов придало джатре гражданский характер. Теперь, в современном Бангладеш, джатра приобрела совершенно светский характер. Кроме того, включение конфликта в сюжет джатры придало этому жанру более европеизированный вид, которого в ней не было изначально. Вот почему, когда западные ученые говорят о традиционном театре Бангладеш, часто они упоминают только джатру, потому что, согласно европейской концепции драмы, основанной на конфликте, джатра является единственным традиционным жанром Бангладеш, соответствующим их научным представлениям.

В современной традиции Бангладеш представление в жанре джатра происходит на основе драматического текста, включающего в себя конфликт. Пьесы разбиты на акты или сцены, написаны в основном прозой и содержат несколько стихотворных или песенных вставок. С точки зрения содержания пьесы в жанре джатра делятся на три типа: социальные, исторические и мифологические.

Социальные пьесы тематически связаны с проблемами современного общества. В них присутствуют персонажи, адекватные зрителям, и происходят актуальные события. Конфликт возникает из-за идеалов, принципов или ценностей современной семейной и общественной жизни. К этому жанру можно отнести такие пьесы, как «Одна копейка», «Мать, земля, люди», «Не стирай синдур» и «Жена Шонаданги».

Большой популярностью пользовалась социальная пьеса «Одна копейка», написанная Бхайравнатхом Гангопадхьяем в 1960-х гг. Доминирующая тема этой

пьесы – классовая борьба, которая будет продолжаться до тех пор, пока эксплуатируемые классы общества не смогут изменить свое положение, посредством революции, разорвав узы эксплуатации. Здесь конфликт происходит между представителями эксплуататорского класса, недобросовестными промышленниками, торговцами на черном рынке и представителями эксплуатируемого класса, трудящимися, бедными маргиналами по своему социальному статусу. В то же время в спектакле представлен и любовный конфликт.

В исторических пьесах реальные исторические личности могут находиться рядом с вымышленными персонажами. Авторы используют данный прием, чтобы донести до зрителя идеи героизма, патриотизма, национального самосознания и гармонии между религиозными общинами (особенно между индусами и мусульманами). В качестве примеров этого жанра можно назвать такие пьесы, как «Наваб Сирадж-уд-Даула», «Иса Хан», «Бог-предатель», «Освободительная Армия» и «Флаг победы».

Хотя Сачиндранатх Сенгупта (1892–1961) написал драму «Наваб Сирадж-уд-Даула» (1938) для театральной сцены, она стала наиболее популярной исторической пьесой на джатра-сцене Бангладеш. В ней рассказывается о дворцовом заговоре во время правления (апрель 1756 г. – июнь 1757 г.) последнего независимого молодого губернатора (наваба) Бенгалии Сирадж-уд-Даула. В результате предательства главнокомандующего и министров Сирадж терпит поражение в битве с англичанами при Палаши 23 июня 1757 г., что привело к 190-летнему британскому правлению в Индии. Основным конфликтом этой пьесы происходит между последним защитником Бенгалии Сираджем и группой заговорщиков под руководством представителя Британской Ост-Индской компании Роберта Клайва, который использовал все средства, чтобы превратить Бенгалию в британскую колонию, поставив у власти марионеточного правителя.

Несмотря на появление остросоциальных и политических текстов, в джатре по-прежнему сохраняется религиозно-мифологическая тематика. Источниками сюжетов для таких текстов остаются мифы и религиозные предания. В этих

пьесах персонажи и события символизируют божественную славу и должны повлиять на религиозное сознание зрителя. Из мифологических пьес можно назвать «Чандрахас», «Монах Нимай», «Убийство Раваны» и «Вашан джатра».

Пьеса «Чандрахас», написанная в 1940 г. Фанибхушаном Мукерджи Видьябинодом (1894–1989), является одной из самых популярных мифологических пьес того периода. Сюжет взят из «Махабхараты», в пьесе рассказывается о борьбе за власть между королем Дадхимукхом и министром Дхриштхабуддхи. Принц Чандра воспитывался в чужом доме, когда его отец, король Дадхимукха, в результате заговора министра лишается царства и оказывается сосланным в лес. Но за свое предательство министр жестоко наказан смертью своего сына. Это событие пробуждает сознание министра, и он отдает Чандрахасу царство его отца. Королю Дадхимукху он разрешает вернуться из ссылки. Грозная богиня смерти Кали в ответ на молитвы принца Чандрахаса возвращает жизнь сыну министра. Данный сюжет демонстрирует, что религиозно-мифологические джатры сохранили верность целостному мировоззрению. Сюжетные перипетии не имеют четко выраженного конфликта, события пьесы лишь подчеркивают идею гармонии Вселенной. После того как министр встал на путь исправления, все возвращается на круги своя, и даже смерть в данном случае можно отменить с помощью божественного вмешательства.

Помимо уже упомянутых трех типов джатры, существуют еще два: биографические пьесы и пьесы с вымышленными сюжетами. Из всех пяти видов текстов в жанре джатра популярнее всего социальные.

В произведениях джатры персонажи обычно распределяются на группы: положительных и отрицательных. При этом в зависимости от типа текста различается степень их «положительности» и «отрицательности». Так, архетип праведной или «хорошей» женщины всегда абсолютно предан своему мужчине-«опекуну». Её опекун, главный герой, также добродетельный или «хороший» человек. Конечно, в данной системе персонажей возможны вариации. Однако важно, что в произведениях джатры всегда торжествует справедливость: иногда

герой убивает антагониста, в других случаях злодей переходит на сторону добра, раскаиваясь в своих поступках. Особенностью системы персонажей джатры является бибек – аллегорическая фигура, прерывающая сюжет.

В современной Бангладеш джатра исполняется на пустой квадратной или прямоугольной площадке. Оркестр, включающий как западные, так и восточные инструменты, располагается на отдельных платформах по двум противоположным сторонам центральной площадки, которые немного ниже основной площадки. Зрители обычно сидят со всех четырех сторон пространства для выступлений или же с трех сторон, оставляя свободной сторону с рампой, ведущей в гримерную.

Одной из главных особенностей спектаклей джатры является минимализм сценических элементов. Спектакль разыгрывается в «пустом пространстве», по терминологии П. Брука, на сцене нет никаких декораций. Если персонажам во время представления необходимо сидеть, то используются только стулья, которые при необходимости накрываются богато украшенной тканью, превращаясь в троны. Постоянный трон расположен у рампы, так как придворные сцены в исторических спектаклях повторяются, и в этом случае рабочий сцены приносит и убирает стул в тех сценах, где это необходимо.

В современных спектаклях джатры мужских и женских персонажей играют соответственно актеры и актрисы. Стиль исполнения джатры динамичный и очень энергичный. Актеры должны активно жестикулировать и громко произносить свои диалоги, чтобы их действия были видны, а речь слышна на последнем ряду зрителей.

Основная часть представления джатры состоит из трех элементов: *диалогическое представление в прозе*, *диалогическое представление в форме песен* и *песенно-танцевальные номера*. Когда эмоциональность диалога становится очень напряженной, актеры начинают петь — это *диалогическое представление в форме песен*. Здесь исполнители не используют никаких танцевальных движений, но двигаются в соответствии с ритмом песни. Танцовщицы исполняют отдельные песенно-танцевальные номера перед началом

основной части выступления и в промежутках между двумя актами. В некоторых случаях, исполняется интерлюдия-фарс в исполнении *санга*, т. е. комического персонажа.

В современных условиях, особенно для спектакля на основе социального текста, на выбор костюма большое влияние оказывают обычаи современной общественной жизни. Определяющими факторами являются район проживания персонажей и их образование, экономическое положение, религиозная принадлежность, социальный статус, гендерная идентичность, семейное положение и т. д. В спектаклях, основанных на исторических текстах, короли, королевы, генералы и придворные персонажи обычно носят очень стилизованные, красочные и декоративные костюмы, известные как «королевское платье». Однако правило, согласно которому костюм определяется религиозно-социальной принадлежностью персонажа, действует и здесь. В спектаклях на основе мифологических текстов персонажи, изображающие богов и богинь, одеты так же, как индуистская королевская семья. Персонажи, изображающие европейцев мужского пола, носят бриджи, рубашки с длинными рукавами и широкими украшенными воротниками, накидки и сапоги.

Сценические методы и стили джатры не только оказались важны для теоретического анализа, но и внесли значительный вклад в формирование экспериментальной театральной эстетики в современном городском театре. В январе 2022 г. кафедра театральных и исполнительских исследований Университета Дакки поставила пьесу Рабиндраната Тагора «Жертвоприношение» (1890), написанную в стилистике пьес У.Шекспира, используя сценический метод и стиль джатры. Это представление демонстрирует значимость и национальную театральную идентичность, контрастирующую с колониальным театром и, по мысли Р.Тагора, подходящую для бенгальской (тогда индийской) аудитории. В 2014 г. та же кафедра поставила шекспировского «Гамлета». Сцена «пьесы внутри пьесы» (акт третий, сцена вторая), поставленная с использованием сценического метода и стилей традиционного бенгальского жанра джатры в западной пьесе, может служить примером межкультурной репрезентации, в рамках которой

адаптированное использование джатры в «Гамлете» подчеркивало изображение тяжелой участи Гамлета для бенгальской аудитории и «создало подходящую среду для самой влиятельной трагедии Шекспира»¹ (См. Приложение 3).

Итак, генезис жанра джатра можно представить в следующей цепочке: жанр натгит (XV в.) трансформировался в Кришна джатру (XVI в.) из религиозной «Гитаговинды», в XVIII в. жанр Кришна джатры отверг религиозные взгляды, сформировав светскую «новую джатру». Принципиально важной стала реформация джатры, произошедшая в XIX в., когда был внедрен восходящий к западному типу театра процесс создания спектакля, основанного на конфликте. Эта реформа была необходима в условиях вызова, который бросил традиционному жанру набирающий популярность западный публичный театр. Наконец, в XX веке М. Дас и его профессиональная труппа «Партия Свадеша Джатра» превратили этот жанр в инструмент политического протеста.

Изучение факторов, способствовавших превращению жанра джатра в светскую форму традиционного театра на основе конфликта, необходимо, поскольку дает понимание оригинальности и своеобразия этого искусства. Одновременно данный анализ демонстрирует процесс трансформации джатры из религиозно-мифологического представления в художественно яркий и светский в плане идеологии жанр народного театра Бангладеш. Жизнестойчивость и возможности этого жанра заключаются в способности откликаться на любые преобразования, которые делают его живой и насыщенной традиционной формой исполнительского искусства, продолжающей занимать важное место в современной культуре Бангладеш.

Таким образом, традиционный театр Бангладеш можно определить как особое перформативное явление, где «процессуальность», как способ создания спектакля через взаимное участие актеров и публики, является определяющим фактором в анализе исполнительского мастерства. С другой стороны,

¹ Chatak H. M. Portrayal of Hamlet's plight in adapted glimpse // Dhaka Tribune, 05.07.2014. URL: <https://archive.dhakatribune.com/uncategorized/2014/07/05/portrayal-of-hamlets-plaint-in-adapted-glimpse-2> (Дата обращения: 21.02.2023)

традиционный театр Бангладеш необходимо рассматривать именно как театр, поскольку, одни участники совершают действие, а другие – за ним наблюдают.

Важная роль в традиционных повествовательных представлениях принадлежит гайену, который использует все возможные театральные приемы: пение, танец, речитатив, иногда перевоплощаясь в персонажей своей истории. Согласно теории Э. Барба и Н. Саварезе, исполнительский процесс гайена можно представить, как тайный процесс исполнения, который наглядно изображает, что повествовательная история гайена является одновременно физической и активной работой ума, а традиционные приемы исполнения оказываются чрезвычайно современными.

Возникшая в средневековой Бенгалии как бесконфликтное представление, основанное на песнях и танцах, современная форма джатры выделяется как диалогическая форма, основанная на конфликте и сформированная под прямым влиянием западного театра. С одной стороны, следует отметить, что под этим влиянием форма утратила свою оригинальность, но, с другой стороны, что наиболее важно для настоящего исследования, джатра представляет собой пример современной формы синтеза Востока и Запада. На примере джатры можно показать одну из основных характеристик традиционного театра Бангладеш - гибкость и рефлексивность: способность традиционных представлений довольно легко воспринимать и реагировать на другие идеи, культуры, художественные формы или стили, как Востока, так и Запада.

ВТОРАЯ ГЛАВА.

СТАНОВЛЕНИЕ ТЕАТРА ЕВРОПЕЙСКОГО ТИПА В БЕНГАЛИИ

2.1. Социокультурные установки колониального театра

Историко-культурная ситуация Бенгалии определяется ее историческим положением: долгое время она являлась частью Индии, на которую решающее влияние оказала колониальная политика Британской империи. В 1753 году, непосредственно перед началом колонизации, в Калькутте был основан первый английский театр «The Playhouse», служивший для развлечения экспатриантов – британских служащих. Однако расцвет бенгальского театра в европейском стиле во второй половине XIX века значительно уменьшил роль английского театра.

Появление театра модерна связано как с эволюцией литературы в целом, так и театра в частности. Модернизм возник в результате научно-технологической и культурной революции, которая, в свою очередь стала результатом деятельности таких ученых и мыслителей XIX века, как Ч.Дарвин, З.Фрейд, К.Маркс и Ф.Ницше. Именно в это время европейский театр перешел от идей романтизма к идеям реализма, отражающих повседневную жизнь человека, и в особенности среднего и низшего классов общества.

Такие исследователи, как Дон Рубин и Кэтрин Брисбен разделили театральную практику в Бенгалии [в широком смысле - в Индии или в Азиатско-Тихоокеанском регионе] на модерн (новый театр, принесенный английскими колонизаторами) и пре-модерн (или традиционные представления). Подобное разделение хронологически оправдано, поскольку новый театр, принесенный англичанами, появился относительно недавно, в то время как «пре-современные», в терминологии вышеназванных исследователей, имеют достаточно древнюю «родословную». Бенгальский традиционный театр основывается на музыкальных и двигательных навыках актера, в основе же европейского театра лежат устные диалоги, которые не пропеваются и не сопровождаются символическим танцем, а разыгрываются через сценическое действие. Модернистский театр в Бенгалии –

это исключительно городское явление, прямой потомок европейского английского театра.

Влияние английского театра на появление нового театра в Калькутте в XIX веке проявилось в следующих особенностях, которые помогли отделить этот театр от традиционных представлений и квалифицировать его как модернистский. По замечанию одного из выдающихся индийских драматургов Гириша Карнада, первой особенностью было появление авансцены, прибывшей из Европы, что радикально изменило отношения актера и публики. Подобная конструкция сцены отделяла публику от актеров, что мешало ее активной реакции, а кулисы и опускающиеся занавесы акцентировали внимание на иллюзии и других сценических трюках. Вторая особенность – продажа билетов – полностью изменила «отношение зрителей к самому театру». Театральное представление стало «расфасованным товаром, продаваемым в бесконечных тиражах»¹. Прежде традиционные театральные коллективы зависели от покровительства храмов, князей и высших должностных лиц, а публика смотрела спектакли бесплатно.

Еще одной важной особенностью европейского театра является его светское содержание, резко отличавшееся от религиозных тем традиционных представлений. Светское влияние было заметно не только в модернистском бенгальском театре, но и в традиционном, например, в представлениях джатры, которые к концу XIX века стали описывать события из жизни людей.

До установления политического и экономического контроля над Бенгалией (и Индией в целом) после битвы при Плесси в 1757 году², английская Ост-Индская компания организовывала театральные представления в Калькутте (впервые в 1753 году) для развлечения находившихся в Индии английских сотрудников: офицеров, купцов, ученых и клерков Ост-Индской компании. До 1947 года театральная жизнь бенгальской городской элиты была сосредоточена вокруг Калькутты — политической, экономической и культурной столицы

¹ Цит. по: Gunawardana A. J. *Asia's Modern Theatres: Encounters with Tradition* // *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*. Vol. 5, Asia/pacific. London, New York: Routledge–Taylor & Francis e-Library, 2005. P. 26.

² Битва при Плесси – битва британской Ост-Индской компании под предводительством Роберта Клайва против наваба Бенгалии Сираджа-уд-Даулы и его французских союзников 23 июня 1757 года. Победа досталась британской Ост-Индской компании, после чего началась 190-летняя эпоха британского правления.

Британской Индии девятнадцатого века. Светский и коммерческий колониальный театр появился в XIX в. в результате влияния гастролирующих британских театральных трупп, исполнявших пьесы на английском языке, викторианской архитектуры театра и европейской драмы, в особенности У. Шекспира. Возникновение театра стало для Калькутты историческим событием. Актеры гастролирующих трупп также помогали в постановке пьес живущим в Индии британским сотрудникам компании и ввели курсы по английскому сценическому искусству в индийских образовательных учреждениях.

До второй половины XVIII века, то есть до момента колонизации, в Бенгалии не было другого театра, кроме традиционного театрального жанра джатра и других традиционных представлений.

В 1753 году английские жители калькуттского района Лал Базар основали театр для собственного развлечения и назвали его «Театральный дом» (The Play-House). Этот театр был создан при поддержке известного лондонского актера XVIII века, прославившегося исполнением пьес У. Шекспира, Дэвида Гаррика (1717 - 1779). Однако в 1756 году после нападения на Калькутту наваба Сираджа-уд-Доулы, захватившего город, театр закрылся. «Новый театральный дом» (The New Play-House) был открыт примерно через 20 лет, в 1775 году. Этому театру покровительствовал генерал-губернатор Уоррен Гастингс (1732-1818)¹. Для этого театра Дэвид Гаррик прислал из Лондона большое количество нарисованных декораций. Этот театр просуществовал тридцать три года и закрылся в 1808 году из-за экономических проблем. За время своего существования в нем были поставлены такие пьесы, как «Спасенная Венеция» Томаса Отуэя (1625 – 1685), «Путь мира» Уильяма Конгрива (1670–1729), «Школа злословия» Ричарда Бринсли Шеридана (1751–1816), «Хитроумный план щеголей» Джорджа Фаркера (1677–1707), «Гамлет» и «Ричард III» У.Шекспира, а также пьесы других европейских драматургов на английском языке. Входная плата на эти спектакли

¹ Уоррен Гастингс – первый английский генерал-губернатор Индии. Ему и Роберту Клайву приписывают закладку фундамента Британской империи в Индии.

была очень высока. Первоначально женские роли исполнялись только актерами-мужчинами.

1 мая 1789 года миссис Эмма Бристоу в своей резиденции в Чоуринги открыла театр («Театр Чоуринги») для развлечения городской элиты из своего достаточно широкого круга друзей, где она ставила музыкальные комедии. Газета «Калькутта» от 7 мая 1789 года писала о домашнем театре миссис Эммы Бристоу: «Это было не просто помещение в доме, временно обставленное для одного представления, но отдельное здание, <...> украшенное так, как обычно украшают места проведения выставок – короче говоря, идеальный театр, отличающийся от общественного только своими размерами»¹. Эмма Бристоу была настолько популярна, что, когда она покинула Индию в 1790 году, говорили, будто «ее отъезд омрачил веселье Калькутты»². «Театр Чоуринги» существовал во времена генерал-губернаторства лорда Чарльза Корнуоллиса (1738-1805)³. В ее театре были поставлены «Бедный солдат» Джона О'Киффа, «Юлий Цезарь» У. Шекспира, опера «Висячий замок» И. Бикерстаффа. В конце XVIII века был снят запрет на выступления женщин в театре, поэтому на сцене театра Эммы Бристоу выступали несколько актрис из лондонских театров. Таким образом, Эмма Бристоу ввела моду на женщин-актрис в Калькутте.

Среди театров, зародивших в публике интерес к представлениям и повлиявших на городскую элиту, важную роль сыграли второй «Театр Чоуринги», и «Театр Сан-Суси», открывшийся в 1839 году. Постановки пьес У.Шекспира в этих театрах привили вкус бенгальской интеллигенции, уже подпавшей под влияние западной литературы и науки, к современным театральным представлениям.

При этом индийским «туземцам» вход в английские театры, созданные выходцами с Запада для развлечения английских служащих, был полностью запрещен. Театр был настолько эксклюзивным явлением, что даже билетеры и

¹ Цит. по: Mukherjee S. K. The Story of Calcutta Theatres 1753–1980. Calcutta: K P Bagchi & Company, 1982. P. 3.

² Busteed H. E. Echoes From Old Calcutta: Being Chiefly Reminiscences of the Days of Warren Hastings, Francis and Impey. London, Calcutta & Simla: W. Thacker & Co., Thacker, Spink & Co. P. 214.

³ Лорд Чарльз Корнуоллис известен как британский генерал-губернатор Индии, занимавший свой пост в 1786–1793 гг.

привратники были англичанами. Первым «туземцем», которому было разрешено войти в английский театр, был Дварканат Тагор (1794–1846), дед Рабиндраната Тагора, просвещенный аристократ, связанный с бенгальским ренессансом и один из членов-основателей Частного абонементного театра, известного как второй «Театр Чоуринги»¹. В строительство этого театра внесли свой вклад известный знаток санскрита Гораций Хейман Уилсон (1786–1864), педагог Д. Л. Ричардсон (1801–1865) и Дварканат Тагор. Дварканат Тагор был единственным бенгальцем, связанным с «Театром Чоуринги». Позже он выкупил право собственности на этот театр, но им по-прежнему управляли англичане. Театр был открыт 25 ноября 1813 года трагедией «Призрак замка» М.Г.Льюиса. Он получил покровительство Уоррена Хастинга и его жены, которые своим присутствием украсили комедийное представление Оливера Голдсмита «Ночь ошибок, или Унижение паче гордости» 13 мая 1814 года. Все актеры и постановочная группа этого театра были англичанами, даже несколько актрис приехали из Лондона. В театре ставились английские классические пьесы Шекспира, Шеридана и Голдсмита, а также современные популярные английские пьесы.

31 мая 1839 года «Театр Чоуринги» сгорел дотла. Через три месяца после этого события, 21 августа 1839 года, известная английская актриса мисс Лич, ранее работавшая в «Театре Чоуринги», открыла «Театр Сан-Суси». С этим театром уже были связаны несколько приближенных к английским кругам представителей бенгальской элиты: Дварканат Тагор, Матти Лалл Сил, Радхамадхоб Банерджи, Раманат Тагор и другие.

В 1841 году было построено новое здание театра. Его официальное открытие произошло 8 марта 1841 года спектаклем «Жена» Шеридана Ноулесса при содействии и непосредственном присутствии генерал-губернатора Окленда. Роль Марины в этом спектакле исполнила сама Эстер Лич.

Благодаря усилиям Эстер Лич из Англии было приглашено несколько известных артистов, среди которых мистер Джеймс, миссис Барри, миссис Дикль, мисс Коули. В 1843 году к ним присоединился еще один лондонский актер,

¹ В качестве награды за верность британцам Дварканату Тагору был присвоен титул «принц».

Джеймс Виннинг, игравший в театрах Ковент-Гарден и Друри-Лейн¹. 2 ноября 1843 года Виннинг появился в роли Шейлока в пьесе Шекспира «Венецианский купец» с миссис Дикль в роли Порции и миссис Лич в роли Джессики. Однако в разгар спектакля ее одежда загорелась, и она получила сильные ожоги, от которых и скончалась 18 ноября 1843 года в возрасте 34 лет. Эстер Лич по праву считалась самой красивой, наиболее талантливой и популярной актрисой английского театра Калькутты того времени. После ее смерти Джеймс Виннинг и миссис Дикль уехали в Англию. Вслед за уходом ведущих актеров в «Театре Сан-Суси» начались тяжелые времена, и он вынужден был закрыться в 1849 году из-за экономических проблем. Последнее выступление состоялось 21 мая 1849 года.

Однако среди постановок «Театра Сан-Суси» необходимо отметить знаменитую постановку «Отелло» 1848 года, в которой главную роль исполнял молодой бенгальский актер, «туземный джентльмен» Байшнав Чаран Адхья². Спектакль был поставлен Джеймсом Бэрри, в роли Дездемоны выступила миссис Андерсон, дочь Эстер Лич. В театре ставились исключительно английские пьесы, а Б.Ч. Адхья был там единственным бенгальским актером. Таким образом, в истории индийского театра этот спектакль стал знаменательным событием, так как «туземец» впервые сыграл главную роль в классической английской пьесе с чисто английским актерским составом. Киронмой Раха в своей книге «Бенгальский театр» отмечает, что после спектакля «Отелло» в газете «Звезда Калькутты» появилось письмо одного из зрителей, в котором бенгальский актер нелестно упоминается как «настоящий некрашенный негр»³. Несмотря на подобные расистские высказывания, дебют Б.Ч.Адхьи стал триумфальным для бенгальской общины. Историк театра Сушил Мукерджи описал случай с бенгальским юношей, исполнявшим английскую пьесу в английском театре перед английской публикой в середине девятнадцатого века как «... безусловно

¹ Mukherjee S. K. The Story of Calcutta Theatres 1753–1980. Calcutta: K P Bagchi & Company, 1982. P. 6.

² К. Раха и С. К. Мукхерджи, как и некоторые другие историки театра, записывают его имя как «Одди».

³ Raha K. Bengali Theatre. New Delhi: National Book Trust, 1978. P. 10.

запоминающееся событие»¹. Как отмечала газета «Звезда Калькутты», цитируемая в книге К. Раха, «его дебют взбудоражил весь мир Калькутты»².

Итак, театры Чоуринги и Сан-Суси приобрели известность своими постановками пьес У.Шекспира: «Генрих IV», «Ричард III», «Виндзорские проказницы», «Венецианский купец» и «Отелло». Тем временем было основано еще несколько театров, в том числе «Театр Уиллер-Плейс» (1797–1798 гг.), «Театр Атенеум» (1812–1814 гг.), внутри военного городка «Театр Дум-Дум» (1817–24 гг.) и «Театр Байтакона» (1824 г.). Во второй половине XIX века были основаны такие театры, как «Королевский театр миссис Льюис», «Театр миссис Инглиш», находившийся в Оперном доме, «Королевский театр в Форт-Уильяме», «Театр Линдси», «Театр Гаррисон» и т. д. Все эти театры предназначались исключительно для развлечения англичан, и актеры, играющие в спектаклях, приезжали из Лондона. Так, миссис Честер приехала из лондонского «Королевского театра», миссис Аткинсон - из театра «Друри-Лейн», а мистер Джеймс, миссис Барри, миссис Дикль, мисс Коули и Джеймс Вайнинг - из театров «Ковент-Гарден» и «Друри-Лейн». Во второй половине XIX в. появление бенгальских пьес на бенгальском языке по европейскому образцу уменьшило прежнее значение английских театров.

С другой стороны, декламация и исполнение пьес Шекспира стали составной частью английского образования и популярным элементом всех культурных программ. Основание Индуистского колледжа в 1816 г. и преподавание Шекспира выдающимися педагогами, такими как Генри Дерозио и Д. Л. Ричардсон, создало прекрасные возможности для обучения студентов, «интеллигенции современной Бенгалии», «не только критическому восприятию Шекспира, но и декламации и исполнению сцен из его пьес»³. Мастерами декламации Шекспира были признаны студенты Индуистского и Санскритского колледжей. В результате этот способ исполнения шекспировских пьес широко

¹ Цит. по: Wetmore K. J. Jr., Liu S., & Mee E. B. *Modern Asian Theatre and Performance 1900 – 2000*. London, New Delhi, New York & Sydney: Bloomsbury, 2014. P. 178.

² Raha K. *Bengali Theatre*. New Delhi: National Book Trust, 1978. P. 10.

³ Bhattacharyya S. K. *Shakespeare and Bengali Theatre // Indian Literature*. 1964, Vol. 7, No. 1. P. 29.

распространился во всех академических учреждениях. Сцена в суде из «Венецианского купца» исполнялась в 1837 году бенгальскими студентами под руководством доктора Уилсона в доме губернатора. Спектакль посетило более шестисот человек, среди которых были как индийцы, так и англичане, оставшиеся очень довольными представлением. Студенты академий «Метрополитан» и «Дэвид Хэйр» ставили пьесы Шекспира в 1852 и 1853 годах. Студенты академии «Ориентал» ставили такие пьесы Шекспира, как «Отелло» в 1853 году, «Венецианский купец» в 1854 году и «Генрих IV» в 1855 году в театре «Ориентал».

Продвижение произведений Шекспира в колонизированной Калькутте эффективно воспроизводило «столичную культуру как часть цивилизаторской миссии британского владычества»¹ и поддерживало «миф об английской культурной утонченности и превосходстве – миф, который имел решающее значение для политических интересов правителей в Индии»².

Основной целью распространения английского театра была колонизация индийской культуры, в связи с чем о диалоге между традиционным театром и английским не могло быть и речи. Театр, развивавшийся в Калькутте XIX века английскими господами и бенгальскими аристократами бабу, стал не только развлечением, но и определяющим фактором экономических, политических и социальных реалий того времени, и, прежде всего, превратился в арену для борьбы влиятельных сил. В своей книге «Театр корней: смена направления на современной индийской сцене» американский театральный режиссер и исследователь Э. Б. Ми точно определяет цель культурной гегемонии британского колониализма как использование культурных институтов в качестве инструментов для создания контроля и господства посредством подчинения. По ее словам, культурный империализм британского колониализма «был разработан не только для формирования художественной деятельности, но и для того, чтобы навязать индийцам способ понимания и действия в мире и утвердить

¹ Singh J. G. Colonial Narratives/Cultural Dialogues: 'Discoveries' of India in the Language of Colonialism. London: Routledge, 1996. P. 122.

² Singh J. Different Shakespeares: The Bard in Colonial/Postcolonial India // Theatre Journal. 1989, Vol. 41, No. 4. P. 446.

колониальное культурное превосходство»¹. Английский театр распространялся главным образом для экспансии в индийскую культуру. Таким образом, модернистский театр XIX века на бенгальском языке и колониальный театр являются синонимами для территории Бенгалии того времени.

Согласно политической истории, бенгальский театр, созданный по европейскому образцу по инициативе английских джентльменов в Калькутте в XIX веке, является колониальным, тогда как в свете западного эпистемологического разделения эпох это модернистский бенгальский театр.

Итак, под влиянием европейского (английского) колониализма в Индии возник и развивался театр, подражавший драматургии, стилю и технике постановки пьес, отношениям между актерами и зрителями, принятыми в английском театре. Подобный театр, возникший и развивавшийся в Калькутте в результате политического и культурного взаимодействия между колонизаторами и колонизируемыми, который исследователями называется современным, необходимо определить как колониальный.

2.2. Основоположник бенгальского театра Герасим Лебедев

Удивительно, но первый бенгальский театр, действующий по законам английской драмы, в Калькутте основал не бенгалец, а русский музыкант, лингвист, театрал-любитель, странствующий авантюрист, переводчик и ученый Герасим Степанович Лебедев (1749–1817), приехавший в Индию в составе английского оркестра в конце восемнадцатого века. В 1795 году, когда единственный существовавший в Бенгалии театр был исключительно английским, он создал вольный перевод двух европейских пьес на бенгальском языке и попытался включить «бенгальские мотивы», то есть элементы традиционной театральной культуры, в свои представления, что в то время было очень смелым новаторством. В течение примерно 100 лет после спектаклей Г.Лебедева

¹ Mee E. B. The Theatre of Roots: Redirecting the Modern Indian Stage. London, New York & Calcutta: Seagull Books, 2008. P. 1.

«прогрессивные» интеллектуалы Бенгалии утратили ощущение собственной культурной принадлежности и придерживались только английской театральной модели. На фоне этой театральной практики представления Лебедева и он сам имели «первопроходческое, почти уникальное значение»¹.

«Бенгальский театр» Г. С. Лебедева даже в наше время чрезвычайно важен для всего театрального сообщества в Бангладеш и Западной Бенгалии, и его вклад в дело становления национального театра можно назвать «колоссальным», хотя просуществовал он недолго. Несмотря на то, что театр Г. Лебедева дал всего два представления, эта, по сути, авантюрная затея оказалась важной главой в истории современного бенгальского театра. Это была попытка создать представление, в котором сочетались две культуры и синтезировались традиционная и западная техники, что могло бы привести к прорыву в новом бенгальском театре сразу после его основания.

Сын священника Г. С. Лебедев родился в Ярославле, небольшом купеческом городе с богатой театральной и музыкальной культурой. Именно здесь осиротевший купеческий сын Федор Волков основал первый профессиональный русский театр в 1750 г., через год после рождения Лебедева. Являвшийся торговым городом Ярославль посещали зарубежные купцы, что позволяло местным жителям контактировать с иностранцами. В 1777 году Лебедев поступил на службу к послу России в Неаполе, графу А. К. Разумовскому, страстному любителю музыки, лично знакомому с Гайдном, Моцартом и Бетховеном. Из-за войны между Австрией и Пруссией делегация была вынуждена задержаться в Вене на год, что дало Лебедеву прекрасную возможность продолжить свое музыкальное развитие. Таким образом, круг А. К. Разумовского и утонченная атмосфера Вены внесли свой вклад в образование Лебедева. В 1782 году он отправился в Париж, выучил французский язык, выступал при дворе и путешествовал по Европе. 12 февраля 1785 года он высадился в Мадрасе (Индия) с путешествующим английским военным

¹ Chakrabarti G. 'Pure and Mixed' in East India: Gerasim Lebedev's Intercultural Enthusiasms // Cracow Indological Studies. 2015, V. XVII. P. 116.

оркестром и начал музыкальную карьеру, регулярно выступая на концертах. Несмотря на то, что он был первым русским, выучившим тамильский язык, он из личного интереса и «нарастающего внимания»¹ к индийской литературе и культуре хотел также выучить санскрит. Однако учить язык у местных специалистов было трудно, поскольку квалифицированные преподаватели в Мадрасе не знали английского и не хотели обучать языку представителей низких каст или иностранцев, так как это было запрещено религией. Поэтому для дальнейшего обучения он в 1787 году переезжает в Калькутту, большой город, где Лебедеву открываются большие возможности.

Изучение языков в Калькутте помогло Лебедеву начать свою театральную авантюру. В 1789 году он познакомился с брахманом по имени Голокнатх Дас, который «хорошо разбирался в грамматике бенгальского языка и смешанных диалектов и вполне сносно понимал священный шамскритский [sic] язык»². Позднее Г. Дас стал для Лебедева другом и наставником в изучении языков, а также в театральном деле. Г. С. Лебедев писал в служебной записке, что, поскольку Г. Дас «желал брать уроки музыки»³ у него, он давал тому уроки музыки на английском в обмен на уроки индийских языков. В конце концов, Лебедев решил изучать бенгальский, поскольку санскритом овладеть не смог. Вместо перевода по словарю Г. Дас посоветовал ему писать диалоги на бенгальском языке. Г. Лебедев начал упражняться в этом и перевел два отрывка из европейских пьес, вследствие чего ему пришла мысль поставить эти пьесы. Г. Дас вызвался найти ему местных актеров и актрис, а сам Г. Лебедев начал поиски театрального здания. Поскольку арендовать «Новый театр» не получилось, он решил сам построить подходящее здание, и, как ни странно, получил разрешение

¹ Подъем интереса европейцев к «открытию» классической санскритской драмы был одним из эпизодов процесса «реставрации Индии» или «реставрации театра». Этот процесс начался в 1789 году с английского перевода пьесы Калидасы «Шакунтала» сэром Уильямом Джонсом. Его продолжили такие ученые и переводчики как Х. Х. Уилсон, Сильвен Леви, Эрнест Хоровиц и А. Б. Кит.

² Lebedeff H. Grammar of the Pure and Mixed East Indian Dialects. Calcutta: Firma KLM Private Limited, 1963. P. 3.

³ Лебедев Г. С. Меморандум (памятная записка) // Герасим Степанович Лебедев. Ярославль: 000 «Академия 76», 2012. С. 412.

Лебедев написал этот автобиографический текст в Калькутте до февраля 1797 года. Сокращенная версия текста использована в предисловии к его книге «Грамматика чистых и смешанных восточноиндийских диалектов», опубликованной в Лондоне в 1801 году.

от генерал-губернатора сэра Джона Шора, обещавшего Лебедеву поддержку, но «втайне ожидавшего, что он провалится»¹.

«Бенгальский театр» Г. С. Лебедева был открыт в Калькутте в 1795 году. Он перевел и адаптировал для исполнения на бенгальском комедии «Притворство» Ричарда Пола Джодрелла и «Любовь — лучший врач»². По признанию самого Г. Лебедева, он выбрал комедию, потому что «индийцы предпочитают кривляние и шутовство любому серьезному чувству, как бы чисто оно ни было выражено»³. Эта историческая постановка впервые исполнялась полностью местной труппой, состоявшей из трех актрис и десяти актеров. Лебедев нанял бенгальских артистов и обучил их правильному способу исполнения диалогов и манере игры. 27 ноября 1795 года Г. С. Лебедев вместе со своим наставником Г. Дасом представили один акт пьесы «Кальпоник Сангбадал» (бенгальский перевод «Притворства») на сцене с просцениумом. 26 марта 1796 года состоялся повторный показ (на этот раз из трех актов). Как пишет Лебедев, спектакли исполнялись в «переполненном театре»⁴.

Хотя английские жители Калькутты смеялись над стараниями Лебедева, называя их «донкихотскими планами»⁵, ничто не могло остановить его при воплощении смелой мечты — «Бенгальского театра». Он начал подготовку к строительству 1 июня 1795 года, и на постройку театра на 300 мест с партером и двумя ярусами ушло три месяца. Ему пришлось самому делать всё необходимое и вложить свои сбережения в кирпич, деревянные столбы, балки и узорчатые стенные панели театра. В письме священнику российского посольства в Лондоне в 1797, о. Андрею Самборскому он упоминает, что в оформлении театра сочетаются бенгальская и русская культура. Лебедев пишет Самборскому, что «на отделенном для представления явлений полу, подобно моему земляку ярославцу Федору Совкову [Волкову], в Калкуте, будто в Москве, намолевал ширмы в

¹ Senelick L. Russian Enterprise, Bengali Theatre, and the Machinations of the East India Company // *New Theatre Quarterly*. February 2012, V. 28, Issue 01. P. 23.

² Перевод не сохранился. Предполагают, что, возможно, это была пьеса Мольера «Любовь-целительница».

³ Lebedeff H. *Grammar of the Pure and Mixed East Indian Dialects*. Calcutta: Firma KLM Private Limited, 1963. P. 5.

⁴ Ibid. P. 6.

⁵ Лебедев Г. С. Меморандум (памятная записка) // Герасим Степанович Лебедев. Ярославль: 000 «Академия 76», 2012. С. 412.

бенгальском вкусе»¹. В афише представления, опубликованной в «Калькутта Газетт» 5 ноября 1795 года, также упомянут стиль дизайна сцены: «Новый театр, <...> украшенный в бенгальском стиле»².

В редакторской колонке еженедельника «Самачар Чандрика» в 1827 году постановки Лебедева называются «[бенгальским] театром по английской модели»³. Драматург и историк-театровед А. Рангачарья в своей книге «Индийский театр» описывает его спектакли как «пьесы без песен и танцев, не имеющие ничего общего с бенгальской традицией», но не забывает упомянуть, что «в постановку было включено несколько традиционных элементов»⁴. А. Рангачарья непоследователен в своих комментариях. На 150-й странице той же книги он подчеркивает, что целью попытки Лебедева создать театр было достижение баланса между традицией и современностью, и провозглашает рождение современного театра.

Действие пьесы Ричарда Пола Джодрелла изначально происходило в испанских городах (Мадриде и Севилье). Г. С. Лебедев полностью переписал текст и перенес действие в Калькутту и Лакхнау в Британской Индии соответственно. Кроме того, он изменил имена персонажей на индийские. В перерывах между сценами адаптированной пьесы исполнялись песни на отрывки из «Видья Сундар джатры» Бхаратчандра Роя, переведенной Лебедевым на русский язык, и другие его стихи. Поскольку в театральных работах Лебедева участвовали некоторые талантливые артисты жанра джатра и он сам тоже был музыкантом, ему было нетрудно включить в представление песни. Традиция исполнения песен в середине представления джатры существует до сих пор. Кроме того, он ввел в пьесу популярного комического персонажа из джатры (Санг). Исполнение драмы начиналось с элемента санскритского театра — «нанди», благоприятного двустушия или благословения, исполняемого под

¹ Мамуд Х. Герасим Степанович Лебедев / Пер. с бенгальского Е. К. Бросалиной, Е. А. Костиной, и А. Л. Сладкова под общей редакцией и с примечаниями Е. К. Бросалиной. Ярославль: 000 «Академия 76», 2012. С. 143.

² Nair P. T. Lebedeff's Life in Calcutta // Grammar of the Pure and Mixed East Indian Dialects. Calcutta: Firma KLM Private Limited, 1963. P. VII.

³ Wetmore K. J. Jr., Liu S. & Mee E. B. Modern Asian Theatre and Performance 1900 – 2000. London, New Delhi, New York & Sydney: Bloomsbury, 2014. P. 178.

⁴ Рангачарья А. Индийский театр. Нью-Дели: Нэшнл Бук Траст, 1975. С. 146. (на бенгальском яз.).

музыку перед началом санскритской пьесы. Пьеса сопровождалась «хиндустанской» (индийской) музыкой, исполняемой на местных и западных музыкальных инструментах. Вокальная и инструментальная музыка, созданная «союзом Востока и Запада»¹, называлась «Индийской серенадой».

Замысел Г. С. Лебедева был не в том, чтобы создать театр переводных санскритских драм или следовать схеме традиционного бенгальского театра джатра, очень популярного в то время, он стремился создать представление на основе синтеза традиционной и современной театральных культур и сочетать в «Бенгальском театре» европейскую и бенгальскую традиции.

Таким образом, некоторые из «традиционных черт», как пишет А. Рангачарья, вошли в постановки Лебедева, что привело к созданию синтетической формы театра. Новостной журнал «Самачар Дарпан» назвал театр Лебедева «новой джатрой» и «чудесной джатрой»². По инициативе Г. С. Лебедева его смелая мечта, новый современный бенгальский театр, воплотилась в реальность с помощью сложного сочетания местного и западного театрального искусства. Поскольку спектакли имели большой успех, он подал заявление на лицензию и «выпросил <...> позволение представлять комеди[ю] на бенгальском и английском языках»³.

Г. С. Лебедев мог бы создать новое театральное течение, сочетая бенгальскую театральную культуру с западным театром, если бы английские компании не были настроены враждебно. Ост-Индская компания слишком ревностно относилась к Индии. Представители компании, считавшие страну «своего рода нетронутым раем», думали, что «в нее [Индию] не должна проникнуть никакая европейская культура, [кроме английской]»⁴. Хаят Мамуд также пишет, что действия Г. С. Лебедева в Калькутте казались англичанам подозрительными. В письме о. Андрею Самборскому от 1797 года, которое мы

¹ Хок М. Лебедев: переоценка // Сборник эссе о театре Бангладеш. Калькутта: Де'з Пабблишинг, 2002. С. 19. (на бенгальском яз.).

² Saha S. Theatre and National Identity in Colonial India: Formation of a Community through Cultural Practice. Singapore: Springer Nature Singapore Pte Ltd., 2018. P. 73.

³ Lebedeff H. Grammar of the Pure and Mixed East Indian Dialects. Calcutta: Firma KLM Private Limited, 1963. P. 6.

⁴ Lawson P. The East India Company: A History. London: Longman, 1993. P. 129.

упомянули ранее, Г. С. Лебедев описывает контекст и причины закрытия принадлежавшего ему театра. 1 июня 1796 года Г. С. Лебедев нанял в качестве оформителя театра, а затем партнера, Джозефа Бэттла, который (по его собственным словам) работал художником-декоратором в «Новом театре». Позже между ними возник конфликт, и Бэттл попытался сжечь театр, выкатив на сцену бочку горящего дегтя. Г. С. Лебедев ввязался в судебный спор с Бэттлом, а кроме того, сам оказался под судом по нескольким долговым тяжбам. Его арестовали за долги, но освободили от обвинений и отпустили в тот же день. Из-за судебного преследования Г. С. Лебедев лишился всех средств, и его театральная деятельность была парализована. В конце концов эта критическая ситуация заставила его прекратить затею с театром в мае 1797 года. Он продал театральное имущество с аукциона за бесценок. Вынужденное закрытие «Бенгальского театра» Г. С. Лебедева привело к остановке в развитии нового бенгальского театра, основанного на синтезе западной и традиционной восточной культуры на бенгальской сцене.

В то время, чтобы утолить ностальгию живущих в Индии англичан, пьесы и оперы ставились на английском языке. Богатые англичане Калькутты владели акциями театров, а индийцы не могли ни посещать представления, ни участвовать в них. Лебедев же, напротив, первым поставил драму на бенгальском языке с бенгальскими актерами в театре, который тоже назывался бенгальским. Кроме того, «Бенгальский театр» Лебедева стал первым общественным театром в Калькутте, поставившим современный спектакль, который могла смотреть бенгальская публика. Представления «Бенгальского театра» Лебедева часто считают примером первой театральной постановки на одном из индийских языков. Несмотря на то, что современный бенгальский театр не смог сразу подхватить его инициативу, его работа имела большое значение. В его пьесе играли три актрисы, хотя женщины в то время играли только в английском театре Эммы Бристоу. Считается, что его театр повлиял на традиционные представления в стиле джатра. Несмотря на то, что театр Лебедева закрылся внезапно, он остался

в памяти образованных бенгальцев и внушил им мысль, что они могут создать свой собственный театр.

Р. К. ДасГупта считает, что Г. С. Лебедев «слишком рано проявил инициативу в истории бенгальского Возрождения»¹, поскольку в то время (до появления нового бенгальского театра) не было современных пьес, написанных на бенгальском языке. Первая книга на бенгальском, написанная носителем языка, была напечатана в 1801 году. Новая западная система образования, введенная в Бенгалии законом от 1813 года, в результате которой началось бенгальское Возрождение, вступила в силу только в 1817 году после постройки «Хинду колледжа» в Калькутте. Влияние этой системы образования на литературный процесс стало очевидным только в середине века. До 1856 года была поставлена только одна бенгальская пьеса, помимо «Притворства» в переводе Г. С. Лебедева. Это был спектакль по мотивам поэмы Бхаратчандры Роя «Видья Сундар», вышедший на сцену в 1835 году. В 1852 году были впервые опубликованы две оригинальные пьесы на бенгальском языке, написанные по канонам европейской драмы («Бхадра и Арджун» Тарачанда Шикдара и «Трагедия Киртибилаша» Джогешчандры Гупты). Однако эти пьесы так и не были поставлены. Интересно, что первая поставленная пьеса («Притворство») не была напечатана, а первая изданная пьеса не была поставлена. По словам Х. Мамуда, после публикации пьесы «Кальпаник Сангбадал» в 1963 году под редакцией доктора Маданмохана Госвами бенгальская интеллигенция получила возможность ознакомиться с краткой и полной версиями перевода «Притворства»². На то, чтобы написать современную бенгальскую пьесу, которая была бы поставлена на сцене, у бенгальцев ушло много времени. Этот исторический момент состоялся в доме Джойрама Басака в Чаракданге при исполнении спектакля «Все об иерархии» Рамнараяна Таркаратны (1828-1886) в марте 1857 года (по некоторым источникам, 1856). Пьеса была опубликована в 1854. Это была первая оригинальная пьеса на бенгальском, представленная на сцене.

¹ DasGupta R. K. G. S. Lebedev: The Founder of the Bengali Theatre // Indian Literature. 1963, V. 6, No. 1. P. 47.

² Мамуд Х. Герасим Степанович Лебедев / Пер. с бенгальского Е. К. Бросалиной, Е. А. Костиной, и А. Л. Сладкова под общей редакцией и с примечаниями Е. К. Бросалиной. Ярославль: 000 «Академия 76», 2012. С. 315.

Значение театра Г. С. Лебедева можно понять в более отдаленной перспективе. Несмотря на то, что его театр опередил свое время, «его попытки не были бесплодными»¹. Далее будет показано, что часть бенгальских прогрессивных интеллектуалов XIX века стала «жадными потребителями социокультурной англофилии»², которые для выражения своего новоприобретенного статуса посещали или слепо имитировали западный театр. Их ментальность не была ограничена просмотром англо-европейской литературы (У. Шекспира и других писателей), но «простиралась и в область популярной культуры, кухни, способов социализации, интеллектуальных приоритетов, политической и культурной организации, спорта, отдыха и даже социальных и религиозных реформ»³. Подобное пресмыкание перед английской культурой продолжалось до середины двадцатого века, почти до момента получения Индией независимости. Дипеш Чакрабарти, индийский историк и преподаватель истории в Университете Чикаго, который также внес свой вклад в постколониальную теорию, в предисловии к своей книге «Провинциализация Европы: постколониальная мысль и историческая разница» приводит замечания о всепроникающем влиянии «западничества» в Калькутте середины двадцатого века, где он рос. Представляется, что процесс этого влияния был последствием социокультурного диалога и когнитивно-интеллектуального выбора, навязанных почти двухвековым британским правлением. По словам Д. Чакрабарти, «наследие Европы — или британского колониального правления, ибо именно так Европа входила в нашу жизнь — было повсюду»⁴.

Тем не менее, это не полная картина. На фоне слепой имитации потребителей западной культуры в конце XIX века начала создаваться новая театральная практика, синтез между английским и бенгальским, западным и восточным, современностью и традицией. Форма синтеза театральной практики

¹ DasGupta R. K. G. S. Lebedev: The Founder of the Bengali Theatre // Indian Literature. 1963, V. 6, No. 1. P. 47.

² Chakrabarti G. The *Bhadralok* as Truth-Seeker: Towards a Social History of the Bengali Detective. Cracow Indological Studies. 2012, V. XIV. P. 256.

³ Ibid.

⁴ Chakrabarty D. Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2008. P. IX.

привела к «нациообразующему» культурному движению, основанному на традиционном местном театре.

В данном контексте значение театра Г.С.Лебедева оказывается особенно важным. Представления, организованные первым русским индологом, просуществовали недолго, но представляли собой интеллектуальный межкультурный эксперимент, синтез западной и восточной театральных и культурных традиций. Эти эксперименты конца XVIII века повлияли на важные культурные процессы XX века на всем индийском субконтиненте. Влияние театра Г. Лебедева было не прямым, а косвенным, не физическим, а идеалистическим, не во время существования его театра, а когда это стало необходимым. Таким образом, вклад Г.С.Лебедева в современный индийский театр, возможно, стоит описать словами Л. Сенелика как «наглядный пример Просвещения»¹.

2.3. Этапы культурной колонизации

Чтобы проследить возникновение и развитие бенгальского модернистского театра, необходимо рассмотреть результаты процесса культурной колонизации Английской Ост-Индской компанией и Британским владычеством в неразделенной Бенгалии. В то же время важно исследовать, как политика самоидентификации, которая становилась все более заметной в рамках этих культурных практик, сосредоточенных в Калькутте в XIX в., поддерживала процесс колонизации. В этот период формирование нового класса, трансформация общества и становление новой политики стали неизбежными, что естественным образом отражалось в колониальном театре того времени.

При этом исследование бенгальского театра XIX века делает абсолютно ясной огромную дистанцию между модернистским театром и традиционными представлениями, давая сложную картину того, что считается английским или западным, а что воспринимается как азиатское или восточное.

¹ Senelick L. Russian Enterprise, Bengali Theatre, and the Machinations of the East India Company // *New Theatre Quarterly*. February 2012, V. 28, Issue 01. P. 28.

В условиях насаждения английской культуры появляется особый довольно могущественный элитный класс бенгальских «джентльменов», получивший название «бхадралок». В Бенгалии XIX века этих новых джентльменов, ассоциировавших себя с английскими «сахибами» (так бенгальцы называли английских джентльменов), называли «бабу».

Период возникновения и развития под влиянием колониального правления элитного социального класса «бхадралок» считается с 1757 по 1947 гг. Как важный экономический элемент «бхадралок» особенно быстро стал развиваться после битвы при Плесси в процессе колониальной агрессии Ост-Индской компании, а к середине XIX века он стал важным общественным институтом.

Суманта Банерджи определяет элитный класс XIX века в своей книге «Салон и улицы: элита и популярная культура в Калькутте девятнадцатого века»¹, в которой описывается театральная культура высшего класса в Калькутте. По его словам, в самом начале класс «бхадралок» или «бабу» бенгальского общества Калькутты формировался в основном из баньянов² и деванов³, помогавших Ост-Индской компании вести дела и решать административные вопросы с местным населением. Кроме того, в класс «бхадралок» входили и «заминдары» (землевладельцы), получавшие ренту с земель, которыми они владели. Согласно Закону о постоянном поселении 1793 года они назначались лордом Корнуоллисом в качестве государственных представителей и обязаны были выплачивать определенную сумму колонизаторам. В этот слой общества также входили получившие образование в английской колониальной образовательной системе представители нового профессионального среднего класса, возникшего в конце XIX века.

Итак, выполнявшие административные функции, владевшие землей или получившие образование в английской колониальной системе бенгальцы сформировали особый класс, который в XIX веке стал известен под общим

¹ Banerjee S. *The Parlour and the Streets: Elite and Popular Culture in Nineteenth Century Calcutta*. Calcutta: Seagull Books, 1989.

² Баньян - брокер, финансист.

³ Деван – государственный чиновник высокого ранга.

названием «бхадралок», а представители этого класса носили титул «бабу». Другими словами, этот класс «бабу» сформировался среди бенгальцев, которые стали компаньонами английским джентльменам. Дварканат Тагор, Вайшнав Чаран Адхья, Набин Чандра Бос, старший брат писателя Р.Тагора Джйотириранат Тагор, Пратап Чандра Синха — все они обладали титулом «бабу» и принадлежали к классу «бхадралок».

Низший класс общества Калькутты составляли переселенцы из ближайших деревень, искавшие работу в столице. То есть низший класс состоял из недавно приехавших в город людей, все еще тесно связанных с деревней или совсем недавно разорвавших эти связи.

Колонизация повлекла за собой следующие процессы, повлиявшие на дальнейшее развитие театра. С одной стороны, в конце XIX века уже сформировавшийся новый городской средний класс стал с презрением относиться к популярным традиционным постановкам народного театра, потеряв с ними связь. С. Баннерджи отмечает, что «образование только на английском языке и нормах может отделить их [средний класс] в социальном плане от их скромного происхождения и ассоциаций»¹. С другой стороны, западное искусство казалось эталоном просвещенности, все восхищались им, и некоторые состоятельные бенгальцы становились спонсорами западных спектаклей, чтобы обозначить свой новоприобретенный статус. «Городская культура все больше ассоциировалась с высшим классом и английским образованием, в то время как сельская культура — с низшими классами»², - комментируют ситуацию К.Д.Уэтмор, С.Лю и Э.Б.Ми. У этих «диалогических драматических представлений», которые ставились на сцене, и куда нужно было покупать билеты, не было никакой связи с праздниками урожая, ежегодными фестивалями или религиозными практиками зрителей.

Постоянное разделение между элитной культурой, которая поддерживалась английскими колонизаторами, и народной культурой, постепенно приходившей в

¹ Banerjee S. *The Parlour and the Streets: Elite and Popular Culture in Nineteenth Century Calcutta*. Calcutta: Seagull Books, 1989. P. 72.

² Wetmore K. J. Jr., Liu S. & Mee E. B. *Modern Asian Theatre and Performance 1900–2000*. London, New Delhi, New York & Sydney: Bloomsbury, 2014. P. 180.

упадок, стало основной формой культурной гегемонии колонизаторов внутри бенгальского общества в девятнадцатом веке. Согласно их воззрениям, городская английская культура является высшей по сравнению с низшей деревенской культурой. С. Банерджи рассматривает контексты и причины данной гегемонии, показывая, как появилось разделение между «высокой английской городской» и «низкой индийской деревенской» культурой.

Заминдары, входившие в новый слой бенгальского общества бхадралок, хотели создать уникальную культурную форму для выражения своего новоприобретенного экономического статуса и полученного английского образования. Английская гегемония, отчуждавшая их от культурного самовыражения «низших» классов, и они сами, отделявшие себя от «городской народной культуры», ассоциировавшейся с деревенской жизнью, заводили их в тупиковое культурное положение. Городская культура стала культурой высших классов и членов общества, получивших английское образование, а деревенская культура, напротив, превратилась в культуру низших классов. Таким образом, представление о том, что «деревенский» значит «простой», а «городской» значит «изысканный» укрепилось. Результатом гегемонии стала оторванность от культурных традиций того времени.

Итак, в XIX веке бенгальский класс «бабу», следуя за британским «культурным мифом» и практикуя его как более высокий, утонченный, более совершенный и благожелательный ко всем, по сути, поддерживал процесс культурного господства колониалистов, что и было целью культурной колонизации.

По мнению Р. Бхаруча, «Ранняя история бенгальского театра раскрывает культурное подчинение колонизированного народа»¹. Класс «бабу» выбрал театр как подходящее средство для выражения своего благородства и власти. В XIX веке зарождение и развитие этого театра происходило в основном за счет поддержки английского «культурного мифа» и, как следствие, исключения множества традиционных театральных жанров, таких как катхакатха, джатра,

¹ Bharucha R. Rehearsals of Revolution: The Political Theatre of Bengal. Honolulu: University of Hawaii Press, 1983. P. 9.

панчали, пала и т. д. Другими словами, одним из способов культурного процесса превращения бенгальского «бабу» в английского «сахиба» был бенгальский театр XIX века. Этот городской современный бенгальский театр того времени был, по сути, изолированным способом культурного выражения незначительного числа представителей класса «бабу» города Калькутты, и по сравнению с культурой крестьянского общества «это выражение можно назвать лягушачьим прыжком или прыжком класса «бабу»»¹.

Театр европейского типа в Бенгалии «возник практически из чувства гордости»² бенгальских аристократов, которые, подобно английским «сахибам», стремились создать собственные развлечения, посещая приемы, клубы и мюзиклы. К 1840 годам среди бенгальской аристократии резко вырос спрос на театр. В то время создание бенгальского театра могло бы стать средством, с помощью которого «туземцы» заявили бы о своем культурном наследии. Однако по иронии судьбы, как отмечает Р. Бхаруча, «прежде, чем развить местную традицию, бенгальский театр рабски имитировал традицию авансцены английского театра девятнадцатого века»³.

Наиболее фанатично подражали англичанам аристократы и заминдары, в чьих особняках силами образованных людей разыгрывались любительские спектакли. В организации первого театра в своем доме в 1831 году ведущее участие принял бабу Прасанна Кумар Тагор, и в народе театр назывался в его честь «Театр Прасанны Кумара Тагора», хотя его официальное название было «Индуистский театр»⁴. В этой «несомненно, первой бенгальской попытке»⁵ создания театра спектакли по иронии судьбы исполнялись на английском языке. Благодаря английскому образованию и английским театрам пьесы Шекспира оказали такое сильное влияние на театр Калькутты, что бабу Прасанна Кумар Тагор открыл свой «Индуистский театр» 28 декабря 1831 г., поставив 5 акт

¹ Мойшан Ш. Бенгальские театр в гостинной Сахиб-Бабу: колониализм и модернизм // Тарка Бангла, 14.04.2021. URL: <https://tarkabangla.com/content/20> (Дата обращения: 02.01.2023) (на бенгальском яз.).

² Bharucha R. Rehearsals of Revolution: The Political Theatre of Bengal. Honolulu: University of Hawaii Press, 1983. P. 9.

³ Ibid.

⁴ Banerjee B. N. Bengali Stage 1795–1873. Calcutta: Ranjan Publishing House, 1943. P. 8.

⁵ Gupta H. N. D. The Indian Stage. Calcutta: Metropolitan Printing & Publishing House, 1934. P. 280.

шекспировского «Юлия Цезаря» и 1 акт санскритской пьесы Бхавабхути «Последние деяния Рамы», переведенной на английский профессором Г. Х. Уилсоном. Вторым спектаклем был английский фарс под названием «Ничего лишнего»¹, поставленный 29 марта 1832 года, после чего театр прекратил свое существование или, во всяком случае, о нем больше ничего не было слышно. Недолгое время существования театра было обусловлено, вероятно, тем, что он не ставил пьесы на бенгальском языке, что искусственно ограничивало его возможности среди бенгальской публики.

Как уже отмечалось выше, английский театр XIX века в Калькутте копировал лондонские постановки. Очарованные техникой английского театра — сценическими трансформациями, световыми эффектами и магическими исчезновениями, которые процветали на сцене «Друри-Лейн»² и «Ковент-Гарден»³, — аристократы и «заминдары» начали устраивать сложные постановки бенгальских пьес. Эти спектакли ставились на временных сценических площадках в их особняках с соблюдением европейской авансцены и «четвертой стены», а также с односторонним размещением зрителей.

1833 году бабу Набин Чандра (Кришна) Бос основал в своем особняке, находящемся в районе Шамбазар в Калькутте, «Театр Шамбазара». Решив не повторять ошибок своего предшественника, Набин Чандра Бос ставил в своем театре только спектакли на бенгальском языке.

«Видья Сундар» был одним из первых частных спектаклей, поставленных в доме бабу Набина Чандры Бос в 1835 году. Подробности исполнения «Видья Сундар» описаны в таких исследованиях, как Р. Бхаручи «Репетиции революции: Политический театр Бенгалии», Хемендра Натх Дас Гупта «Индийская сцена», Браджендра Натх Банерджи «Бенгальская сцена 1795–1873», а также С. Банерджи «Салон и улицы: элита и популярная культура в Калькутте девятнадцатого века».

¹ В исследованиях не указан автор этой пьесы.

² Название «Друри-Лейн» часто используется для обозначения старейшего лондонского «Королевского театра Друри-Лейн», построенного в 1662 г. и находящегося в восточной части Вестминстерского Сити в Лондон. На Друри-лейн также находится «Театр Джиллиан Линн».

³ Королевский оперный театр, известный как «Ковент-Гарден», расположенный в Ковент-Гардене, Вестминстер, Лондон, и открытый в 1732 г. Джоном Ричем.

По свидетельствам всех этих источников, бенгальская аристократия была в восторге от этой постановки. Представление обошлось в 13000 фунтов стерлингов. Большая часть производственного бюджета была потрачена на различные виды передовой театральной техники, импортированной из Англии для спектакля, главным образом это были декорации и световое оборудование. Хемендра Натх Дас Гупта отмечает в своей книге «Индийская сцена»: «Чтобы показать публике гром и молнию, у Набина Бабу были аппараты и механические приспособления, закупленные в Англии за большие деньги»¹.

Различные сцены спектакля разыгрывались по всему дому бабу Набина, даже сад и гостиная дома стали сценой действия. В результате дом стал точной копией реалистического окружения сцены, описанной в пьесе. Пришедшие на спектакль бабу были очарованы искусством представления пьесы в европейском стиле, особенно сценическим представлением пьесы, а не сюжетом или сценарием пьесы «Видья Сундар»². Эта модель точного воспроизведения европейского английского театра, но с реалистичными декорациями полностью покорила бенгальских бабу как зрителей.

Историческое значение постановки «Видья Сундар» в бенгальском театре заключается в том, что некоторые влиятельные бабу были настолько впечатлены зрелищем, что позже, став меценатами, начали покровительствовать любительским постановкам современных бенгальских пьес.

Постановка «Видья Сундар» заставила сильнее биться сердца бенгальских бабу, ведь на их глазах создавалась новая бенгальская культура. Однако по иронии судьбы бенгальские аристократы «пытались утвердить свой престиж, подражая своим «хозяевам». Таким образом, бенгальский театр изначально не мог вырваться из ловушки «культурного подчинения» колониалистам. Доказательства этого можно найти и в более поздних спектаклях, которые также были щедрой имитацией английских спектаклей в Калькутте.

¹ Gupta H. N. D. The Indian Stage. Calcutta: Metropolitan Printing & Publishing House, 1934. P. 286.

² Bharucha R. Rehearsals of Revolution: The Political Theatre of Bengal. Honolulu: University of Hawaii Press, 1983. P. 9.

Образование эксклюзивного театра, имитирующего европейский английский театр, для класса бхадралок в Калькутте и превращение этого театра в элитное развлечение, недоступное для широкой публики, вызвало конфликт с надеждами недавно образованного в то время среднего класса. В контексте этих событий с 1850-х годов, когда стали подниматься вопросы, связанные с культурной монополией класса бабу, новый средний класс начал организовывать коммерческие театральные представления, доступные для публики.

Первый публичный бенгальский «Национальный театр» был основан в 1872 году в частной резиденции Мадхусудана Саньяла по адресу Аппер Читпор Роуд, 33. Один из его основателей Гириш Чандра Гош (1844-1911) не хотел плохо обставленный, не имеющий собственного здания театр громко называть «Национальным». Тем не менее, театр открылся 7 декабря 1872 года пьесой Динбандху Митры «Зеркало цвета индиго», в которой безжалостно разоблачались притеснения британских плантаторов в отношении бенгальских земледельцев, выращивавших растения индиго, и восставших против эксплуататорских условий труда¹. Спектакль прошел при газовом освещении².

В 1873 году между членами «Национального театра» начались разногласия, которые в конечном итоге привели к разделению его на две фракции. Гириш Чандра Гош с Дхармадасом Суром и Махендралалом Басу остались в «Национальном театре». Другая группа, состоящая из Нагендры Натха Банерджи, Амриталала Басу и Ардхенду Мустафи, основала «Индуистский национальный театр» в здании театра «Оперный дом».

В том же году эти два театра объединились в «Большой национальный театр» и начали строить общее театральное здание, где сейчас находится «Театр Минерва». Однако неподалеку уже построил собственное здание «Бенгальский театр», 9 и 16 августа 1873 представивший пьесу «Сармистха» Майкла

¹ Этот бунт бенгальских земледельцев в 1859 г. известен как «восстание индиго».

² Mukherjee S. K. The Story of the Calcutta Theatres 1753–1980. Calcutta & New Delhi: K P Bagchi and Company, 1982. P. 32–39.

Мадхусудана Датта. Таким образом, первым собственное театральное здание обрел «Бенгальский театр», а за ним последовал «Большой национальный театр»¹.

Церемония закладки фундамента предполагаемого здания «Большого национального театра» состоялась 29 сентября 1873 года. А уже 31 декабря того же года в деревянном здании «Большого национального театра», состоялась премьера бенгальской мифологической пьесы «Камьяканан», которую ее автор Амриталал Басу назвал сказкой². Соавтором пьесы был Нагендра Натх Банерджи³. Английский художник мистер Дэвид Гаррик, работавший тогда в Калькутте и по иронии судьбы носивший то же имя, что и знаменитый английский актер XVIII века, создал для этого спектакля рисованные декорации: интерьер комнаты, интерьер дворца, сад и лес.

Забавно, что этот прославленный на всю страну театр был создан в подражание «Театру Льюиса», центру развлечений английских офицеров, расположенному в «белой» части Калькутты. Один из основателей «Большого национального театра», драматург Амриталал Басу вспоминал в своих мемуарах, как Дхармадас Сур, который «никогда нигде не учился инженерному делу, решил построить здание театра. Д. Сур отправился в «Театр Льюиса», чтобы получить практический опыт, купил билеты, чтобы посидеть в его «яме», и с такого расстояния прикинул, сколько драпировки ему понадобится для их театра. Д. Сур подтверждает это в своих мемуарах: «Мы никогда не прибегали ни к помощи англичан, ни каких-либо инженеров, за исключением нескольких декораций, нарисованных неким мистером Гарриком»⁴.

Стоит отметить, что «Театр Льюиса» в Калькутте был копией одноименного лондонского театра, архитектура которого должна была подражать эллинистическому Ликею, «где, по преданию, Аристотель учил своих учеников»⁵.

¹ Mukherjee S. K. The Story of the Calcutta Theatres 1753–1980. Calcutta & New Delhi: K P Bagchi and Company, 1982. P. 40.

² Chatterjee S. The Nation Staged: Nationalist Discourse in Late Nineteenth-Century Bengali Theatre // Modern Indian Theatre: A Reader. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 98.; Mukherjee S. K. The Story of the Calcutta Theatres 1753–1980. Calcutta & New Delhi: K P Bagchi and Company, 1982. P. 41.

³ Ibid.

⁴ Цит. по: Chatterjee S. The Nation Staged: Nationalist Discourse in Late Nineteenth-Century Bengali Theatre // Modern Indian Theatre: A Reader. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 98.

⁵ Ibid.

Основатели «Большого национального театра» в Калькутте назвали его «национальным», но при этом подражали театру, который, в свою очередь, носил подражательный характер.

Западная театральная архитектура сцены в «Национальном театре» была полной противоположностью традиционной площадке местного театрального представления, когда зрители сидели вокруг нее или как минимум с трех сторон. Бабу противостояли этой традиции и отвергали ее, предпочитая фронтальный просмотр на западной сцене с просцениумом.

«Большой национальный театр» с самого момента своего создания ставил бенгальские пьесы, касавшиеся в основном социальных вопросов и мифологических или мифологизированных исторических сюжетов. Несложно понять, что архитектура театра не соответствовала содержанию пьес и имела очень мало отношения к национальным сюжетам. Несмотря на эти противоречия, театр все равно назывался «национальным»!

В результате, находясь в противоречии со способом просмотра традиционных бенгальских пьес, существовавших уже тысячелетие, европейская архитектура не смогла установить связи между театром «Лицеум», построенным британцами, и «Большим национальным театром», построенным бенгальцами, для местной аудитории. Поэтому европейский стиль архитектуры, а в более широком смысле концепция театра, на которую оказал влияние европейский английский театр в Бенгалии, не может ассоциироваться с бенгальской традиционной конструкцией театрального пространства.

В данном контексте, следуя размышлениям Судипто Чаттерджи¹, можно задаться вопросом о том, почему калькуттские бабу, построившие «Большой национальный театр», считали обязательным имитировать культурные традиции западного среднего класса при создании собственного «национального» театра, и как эти два онтогенетически противоположных культурных кода связаны друг с другом? Разве не культурная гегемония привела к тому, что западный английский

¹ Chatterjee S. *The Nation Staged: Nationalist Discourse in Late Nineteenth-Century Bengali Theatre // Modern Indian Theatre: A Reader*. New Delhi: Oxford University Press, 2009.

театр воспринимался как «высший» и «изысканный» по сравнению с бенгальским? Как может театр, построенный в подражание другому театру, который также имел подражательный характер, быть «национальным» театром, способным развивать традиционную местную культуру или образовывать «консолидацию».

Приведенный выше анализ помогает понять историю, динамику и особенности возникновения бенгальского современного театра в XIX веке в результате колонизации. Первый этап этого процесса характеризуется активной западной культурной колонизацией, произошедшей в результате культурной гегемонии англичан, сопровождавшейся возникновением бенгальского класса бхадралок и выделением среди них, в результате кризиса их идентичности, власти и аристократии.

Класс бхадралок в своем классовом существовании сочетал два противоречивых элемента: с одной стороны, они признавали превосходство колониальных правителей, выражая им лояльность, с другой стороны — утверждали себя в качестве культурного авангарда среди колонизированных народов своей собственной страны. В результате бабу превозносили западный английский театр как превосходный и утонченный, и в то же время полностью отвергали местный (театр коренных народов) традиционный театр как низший и неинтересный. Такое поведение давало огромную поддержку гегемонии колониалистов, что и называется культурной колонизацией.

Второй этап создания культурной автономии, которая фактически поощряла практику культурного рабства, представляет собой попытки некоторых бенгальских бабу создать собственные театральные представления на основе английского театрального искусства. Создание «Большого национального театра», архитектура которого стала копией театрального здания совершенно другой культуры, стало результатом этого процесса и символом самоидентификации бабу. Таким образом, бенгальская театральная практика XIX века, созданная как подражание английскому театру, постепенно породила нравственный кризис. Вслед за исследователем колониального театра С.

Чаттерджи, можно задаться вопросом о том, может ли театр, подражающий другому театру, который в свою очередь также является подражанием, «одновременно подражать (или даже обожать) ‘другого’ и утверждать (или даже чувствовать) ‘себя’»¹?

Таким образом, попытки некоторых «бабу» из класса бхадралок выразить или восславить себя, подражая театральному искусству колонизаторского английского правящего класса и восхваляя его, можно охарактеризовать как ложную попытку создания культурной идентичности. Ссылаясь на эссе «Комедия между уродливым и возвышенным» культуролога и философа Славой Жижека², в культурных отношениях между поработанными бенгальскими бабу и доминирующим британским правящим классом, первых можно сравнить с тем, что исследователь называет «уродливым», а вторых – с «возвышенным», в то время как сама ситуация в Калькутте XIX века напоминает, по словам философа, «комедию».

Обманчиво-иллюзорный облик бенгальского театра XIX века, созданный калькутскими бабу, можно обрисовать, следуя идеям книги социального философа Франца Фанона «Черная кожа, белые маски». По его мнению, чтобы приобрести символы статуса, колонизированные чернокожие люди, носящие белокожие «маски» колониальных хозяев, пытаются присвоить всё, включая культуру, образование и владение языком колонизатора, и подражать этому. Идею книги «Черная кожа, белые маски» Ф. Фанон выразил простыми словами: «Черный человек хочет быть белым», потому что «ему требуется одобрение белых»³.

Тенденцию к подражанию английскому театру со стороны бабу класса бхадралок, особого класса среди колонизированных людей, можно понять как культурное отражение процесса становления своего рода властителей, подобных хозяевам-колонизаторам. Это подражание английскому театру XIX века, таким

¹ Chatterjee S. The Nation Staged: Nationalist Discourse in Late Nineteenth-Century Bengali Theatre // *Modern Indian Theatre: A Reader*. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 99.

² Žižek S. Comedy between the Ugly and the Sublime // *Hegel on Philosophy in History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. P. 213–229.

³ Fanon F. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press, 1986. P. 11, 51.

образом, является выражением стремления бабу уподобиться колониальному хозяину. Итак, городской бенгальский театр XIX века можно представить как «белые маски» английских колониальных правителей на темнокожих лицах бабу. Поэтому подражательный бенгальский театр XIX века, созданный руками бабу в Калькутте, можно назвать театром «темной кожи, белых масок».

Основанная на идее разума западная концепция современности подвергалась сомнению и критике со стороны различных исследователей, так как предполагаемый универсализм современности неспособен признать особый опыт таких групп, как, например, рабочие, колонизированные, женщины, дети и т. д. Французский социолог Ален Турен в своей книге «Критика модерна»¹ предлагает воссоздать современность, основанную на борьбе «субъекта» за независимость и свободу. Эта идея включает в себя как индивидуальную, так и групповую волю контролировать свою собственную жизнь. Таким образом, для А.Турина предпочтительная современность признает необходимость памяти и принадлежности, что становится частью соответствия разуму и освобождения субъекта. Говоря простыми словами, А. Турен стремится понять концепцию [западного] модерна с точки зрения акта человеческого бытия как личности; и современный индивид постоянно борется за то, чтобы освободиться от различных уз, становясь субъектом. Индийский ученый и профессор философии в колледже Мехико Саураб Дубе, специализирующийся на критическом исследовании вопросов колониализма и современности, также критикует западную идею современности в своей книге «Субъекты модерна: время-пространство, дисциплины, границы». С. Дубе утверждает, что вопросы современности сегодня все больше выходят за рамки априорной абстракции западных концепций модерна и возникают вместо этого «как вопросы конкретного прошлого и атрибуты конкретных историй»².

Если пересмотреть три этапа бенгальской театральной практики, основанной бабу, в свете концепции современности А.Турина и С.Дюбе,

¹ Touraine A. Critique of modernity. Oxford: Blackwell, 1995.

² Dube S. Subjects of Modernity: Time-space, Disciplines, Margins. Manchester: Manchester University Press, 2017. P. 3.

становится ясно, что в контексте конкретных исторических событий и их характеристик, ни один бабу не проявил свободу и независимость мышления, следовательно, театр бабу в Калькутте XIX века не смог создать собственную отчетливую идентичность. Не реализовав свое право на отличие в равенстве, они не смогли утвердить свою уникальность и заявить о своей независимости, сломав представления об отношениях центра (Лондона) и периферии (Калькутты) в области культуры, и особенно театрального искусства. Вслед за идеей, изложенной Хоми К. Бабой¹ в книге «Местоположение культуры», можно говорить о том, что бабу не были достаточно самостоятельными и дальновидными, чтобы стать субъектом собственной культурной истории и создать местную историю театрального искусства². Напротив, как уже отмечалось, бенгальский театр бабу был всего лишь копией, подчинявшейся английскому театру. Следовательно, «современность», которую практиковали бабу в бенгальском театре XIX века в Калькутте, можно определить как ее ложную версию.

Театр бабу в Калькутте - полная имитация английского театра - доказывает, что «[английский] колониализм и [бенгальская] современность по существу неразделимы»³. Потому что эта современность зародилась в центре колониализма как образец мягкого эксплуататорского воздействия театральной эстетики и культуры и распространилась на периферию [в бенгальском регионе] как ложная версия. Те, кто хотел быть английским «сахибом», стали бенгальскими «бабу» и преуспели лишь в подражании английскому театру как культурной модели центра Британской империи на периферии. Все эти театральные практики никоим образом не являлись их самореализацией, скорее, можно сказать, что, подражая западным спектаклям, они стремились стать «господами» из «рабов», и их искусственно созданный новый театр оказался выражением их вновь обретенного статуса и благородства. В результате можно прийти к выводу, что современный

¹ Хоми К. Баба (Homi K. Bhabha) – американский исследователь постколониализма индийского происхождения.

² Bhabha H. K. The Location of Culture. London, New York: Routledge Classics, 2004. P. XX.

³ Мойшан Ш. Бенгальские театр в гостинной Сахиб-Бабу: колониализм и модернизм // Тарка Бангла, 14.04.2021. URL: <https://tarkabangla.com/content/20> (Дата обращения: 02.01.2023) (на бенгальском яз.).

бенгальский театр, созданный в XIX веке в бенгальском регионе некоторыми бабу класса бхадралок, является лишь другим наименованием колониального театра, ведь он возник из стремления подражать английским «сахибам» и в действительности обусловлен необходимостью достичь высоких стандартов английского театра.

Бабу не смогли представить себя в качестве «субъекта» в специфическом культурном контексте Калькутты XIX века. Созданный ими театр не смог выйти за рамки единственного видения современности, чтобы выявить жизнеспособность других современных форм, в результате не было установлено связи между двумя мощными культурными традициями, сосуществующими в Калькутте XIX века. Была упущена возможность создать собственную оригинальную театральную культуру, равную по сложности и ценности зарубежным образцам, которая, объединившись с театральным искусством других стран, могла бы сформировать уникальный синтез, одновременно имеющий традиционные бенгальские [индийские] и западные черты.

Бабу класса бхадралок, составлявшие лишь малую часть всего колонизированного населения и названные Р. Бхаруча «отклонением просвещенного класса «туземцев»»¹, были единственными, кто последовал за культурой колонизаторов. Позднее бенгальские театральные деятели создали движения, восстанавливающие уникальность и индивидуальность бенгальской культуры. Профессор университета Висконсин-Мэдисон (США), занимающийся междисциплинарными театральными исследованиями, охватывающими и современный индийский театр, Апарна Дхарвадкер упоминает 1870 – 1930 гг. как «период консолидации» бенгальского театра в Калькутте. А. Дхарвадкер пишет, что в поисках иных современных форм «новые способы воспринимались как средство *восстановления* древнего значения театра как индийской [бенгальской] культурной формы»². Рабиндранат Тагор искал «трудный средний путь» для создания «нового» и «культурно приемлемого» театрального искусства для

¹ Bharucha R. Rehearsals of Revolution: The Political Theatre of Bengal. Honolulu: University of Hawaii Press, 1983. P. 9.

² Dharwadker A. Modern Indian Theatre / Routledge Handbook of Asian Theatre. London, New York: Routledge, 2016. P. 247.

бенгальской публики в начале XX века, а в 1940-х — Индийская народная театральная ассоциация (ИРТА) сыграла значительную роль в создании особой выразительности в бенгальских театральных постановках.

2.4. Рабиндранат Тагор: поиск среднего пути

Рабиндранат Тагор (1861-1941), поэт, драматург, автор песен, мыслитель, художник и лауреат Нобелевской премии, был одним из первых, кто задумался о создании особого языка бенгальского театра, который не имитировал бы европейское сценическое искусство, но при этом был бы современным и в то же время способным отразить своеобразие бенгальской культуры. Его пьесы представляют собой мощный сплав традиционного театра, глубокой индийской жизненной философии, почерпнутой из Упанишад, средневековой вишнуистской поэзии и философии бенгальских баулов¹, а также европейского театрального стиля.

По выражению исследователя Бенгальского Возрождения Т.Г.Скороходовой, Рабиндранат Тагор завершает плеяду ренессансных личностей эпохи. В Бенгальском Возрождении (Бенгальском Ренессансе) XIX – 1-й трети XX века отразились те процессы взаимодействия индийской и западной культур, которые происходили в колониальной Бенгалии. В феномене Бенгальского Возрождения Т.Г.Скороходова выделяет четыре компонента: «1) цель, — возрождение страны, возрождение общества; 2) предмет — идеалы, ценности и принципы своей цивилизации, забытые по разным причинам; 3) средства — рациональное изучение своего социокультурного и исторического наследия, освоение опыта Запада, их сравнение и тем самым обогащение собственного опыта; 4) сферы действия идеи возрождения — религия, философия, социальное реформаторство, образование и наука, политика, культура»².

¹ Баулы – представители «духовного Востока». Они известны как странствующие менестрели и мистики, исполняющие свои красивые, часто загадочные песни. «Человек сердца» – одна из главных тем философии баулов. Е.Гротовский по программе Театра истоков (1978-1982гг.) ознакомился с традициями баулов в Бенгалии.

² Скороходова Т.Г. Бенгальское Возрождение: историко-философский анализ: автореф. дис. ... доктора философских наук: 09.00.03. – СПб., 2009. С. 9.

Необходимо признать, что Бенгальское Возрождение было бы невозможно без западного влияния. При этом либералам важным представлялось социальное возрождение, консерваторам – духовное и культурное на основе религиозных ценностей. Но все это переплелось в сознании Р.Тагора, и он вел непрерывный диалог с Западом, был открыт его влиянию, но при этом заново осмысливал наследие своей родины. Именно благодаря своей открытости к восприятию опыта иной культуры и одновременно глубокому уважению индийской культурной традиции Р.Тагор создал «особый пласт культуры Новой Индии»¹.

На протяжении всей творческой жизни его интерес к искусству театра был чрезвычайно велик. Р. Тагор, пытаясь синтезировать контрастные театральные традиции, избрал трудный «средний путь» для создания «новой» и «культурно приемлемой» театральной практики для себя и своих соотечественников.

Творчество Р.Тагора можно разделить на три периода: 1) 1881 – 1900, когда еще сильна связь с английским театром, но уже видно влияние бенгальского традиционного театра на его пьесы; 2) 1901 – середина 1920-х гг. – исследование новых путей театрального творчества; 3) середина 1920 – конец 1930 гг. - завершающий этап творческого пути, зрелые произведения автора, обращение к танцевальным драмам, ставшими основой его драматургического мастерства. Анализируя творчество Р.Тагора, необходимо выделить присущие исключительно ему характеристики нового театрального стиля, культурно-приемлемого для колонизированных зрителей его страны.

Изначально при написании своих пьес драматург сознательно опирался на такие традиционные жанры бенгальских театральных представлений, как гитавина² и натгит. Театральное творчество Р.Тагора началось в 1881 году с лирической драмы «Гений Вальмики», основанной на древнеиндийском эпосе «Рамаяна». В пьесе был четкий сюжет, который перемежался песнями, речитативами и хоровыми эпизодами, что имело сильное сходство с европейской

¹ Скороходова Т. Г. Феномен Рабиндраната Тагора в контексте Бенгальского Ренессанса (к 150-летию со дня рождения) // Вопросы философии. М., 2011, № 5. С. 150.

² Гитавина – произошедшее из джатры музыкально-танцевальное представление с хорошо выстроенным сюжетом и разделением на акты и сцены подобно европейским пьесам.

оперой. В этом произведении драматург следовал популярной в то время в Калькутте гитавинае, объединив европейскую сценическую площадку и европейский же принцип представления театрального спектакля с индийской классической музыкой. Р. Тагор испытывал привязанность к бенгальским сельским музыкальным жанрам, особенно к баулу и киртану¹, в связи с чем Кришна Датта и Эндрю Робинсон² отмечают, что в пьесе «Гений Вальмики» драматург использовал широкий спектр драматических стилей, включая обновленные киртаны, а также адаптированные традиционные английские и ирландские народные мелодии в качестве застольных песен.

Р. Тагор прожил в Лондоне два года (1878-1880), и за это время он получил возможность тесно соприкоснуться с европейской музыкой, которая оказала «определенное влияние на всю его творческую деятельность»³. Это знакомство с западной музыкой помогло ему понять художественные возможности музыки в драматургии. Лирико-музыкальные пьесы, написанные сразу после его возвращения, - «Гений Вальмики», «Роковая охота» (1882), «Игра иллюзий» (1888) - являются наиболее ярким свидетельством конкретного отражения западной музыки на его творческом пути. Помимо бенгальских мелодий, в этих пьесах есть и песни в европейском стиле, среди которых выделяются 11 песен, где Тагор так или иначе отталкивается от известных английских оригиналов. В других сочинениях можно найти элементы, присущие европейскому песенному стилю. Многие из этих песен вошли в музыкальные пьесы «Гений Вальмики», «Роковая охота», «Игра иллюзий»

Кроме того, в пьесах Р. Тагора, написанных в 1892—1900 гг., отмечается влияние традиционного бенгальского жанра натгит. В этот период он написал следующие стихотворные пьесы по эпизодам Махабхараты (кроме «Сати» (1897),

¹ Киртан (или киртана) – жанр религиозного исполнительского искусства в форме песен, которые практикуются сектами последователей бога Вишну в Бенгалии. Киртан обычно состоит из куплета, исполняемого солистом, а затем повторяемого хором под аккомпанемент ударных инструментов. Эти песни часто описывают отношения между человеческой душой и Богом.

² Dutta K. & Robinson W. A. Rabindranath Tagore: The Myriad-Minded Man. New York: St. Martin's Press, 1996. P. 79-80.

³ Морозова Т.Е. Рабиндронгит. Музыка Рабиндраната Тагора. М.: Российский институт искусствознания, 1993. С. 55.

которая основана на истории маратхов): «Читрангада» (1892), «Проклятие прощания» (1894), «Гандхарир Абедон» (1897), «Сати», «Наракбас» (1897), «Карна-Кунти Сангбад» (1900) и «Суд» (1899). Эти пьесы представляют собой новый вид смешанной формы повествовательной поэзии и драмы, хотя они часто критикуются за недостаточную драматичность.

Эти пьесы можно рассматривать как революцию в исконном бенгальском жанре натгит на современной сцене в соответствии с западным стилем. В соответствии с характеристиками этого жанра драматург вводит в эти пьесы не более двух-трех персонажей. Например, два персонажа в «Прощальном проклятии», три главных героя в «Гандхарир Абедон», три персонажа в «Карна-Кунти Сангбад» и три персонажа с хоровой группой в «Наракбасе».

Семья Р.Тагора в своем особняке имела театр, носивший название «Джорасако»¹. В этом театре и ставились первые пьесы драматурга. Однако, несмотря на его стремление следовать национальным традициям, сценические постановки его пьес следовали западному театральному стилю и его современной сценической практике, были «модным театральным развлечением», подражавшим западным традициям даже в вопросах сценографии. Первые произведения Р.Тагора были поставлены в популярном тогда реалистическом английском стиле, который существовал во всех общественных театрах Калькутты. Спектакль 1881 года «Гений Вальмики» не стал исключением: в этой постановке даже «декорации были очень реалистичны»². Абаниндранат Тагор, брат писателя, дал детальное описание спектакля «Гений Вальмики», исполненного 24 декабря 1890 года. Иллюзия леса создавалась не только настоящими деревьями, посаженными на вымощенной глиной сцене, но и тем, что лесным нимфам (банадеви) приходилось танцевать под дождем: «На сцене действительно должен был идти настоящий дождь. Так вот, с балкона первого этажа трубы были направлены на сцену»³. Реализм в спектаклях европейского стиля был настолько распространен в то время, что Р.Тагор не возражал против того, что его пьесы ставятся подобным

¹ Театр был назван по месту, где проживала семья Р.Тагора.

² Гхош А. История бенгальской драмы. Калькутта: Де'з Пабблишинг, 2004. С. 314 (на бенгальском яз.).

³ Цит. по: Sen A. Rabindranath Tagore's Theatre: From page to Stage. London, New York: Routledge, 2022. P. 150.

образом. По воспоминаниям племянницы драматурга Индиры Деви Чаудхурани феи в спектакле «Игра иллюзии» (1888) держали жезлы с электрическими лампочками «в подражание европейским феям. Подражать всему европейскому было в моде»¹.

В конце 1880-х годов на творчество Р. Тагора большое влияние оказывает драматургия У. Шекспира. Во вступлении к пьесе «Малини» (1896) автор пишет: «Пьесы Шекспира всегда были для нас идеалом драмы. Их сложность из-за многочисленных сюжетных линий, длина, столкновения и конфликт занимали наше воображение с самого начала»². Драматург пишет две пьесы «Царь и царица» (1889) и «Жертвоприношение» (1890), структура которых похожа на романтические трагедии У. Шекспира. Последовательность событий в обеих пятиактных пьесах вводится постепенно и развивается на основании драматического конфликта. По словам большинства критиков Р. Тагора, эти пьесы относятся к числу лучших его творений, однако Р. Тагор не продолжил писать драмы в шекспировском стиле. Напротив, он «обратился за вдохновением к эстетике санскритского театра и народным (традиционным бенгальским) представлениям и написал в этом стиле множество пьес»³.

В начале XX века стремление найти «новый», «соответствующий культуре» театральный стиль, «растущее осознание эстетики и содержания»⁴ привели его к созданию особого театрального языка. Р. Тагор рассматривал модели и условности заимствованного европейского английского реалистического театра как нечто чуждое бенгальской культуре.

В эссе «Сцена», «движимый сознанием идентичности, которая в основном носила национальный характер»⁵, он критиковал коммерческую практику современного ему западного театра в Бенгалии и высказывал свои взгляды на

¹ Чоудхурани И. Д. Воспоминания о Рабиндранате. Калькутта: Вишвабхарати Грантхалай, 1367 г. (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1960–1961 гг.). С. 36 (на бенгальском яз.).

² Тагор Р. Малини // Собрание сочинений Р. Тагора. Т. 4. Калькутта: Вишвабхарати, 1352 г. (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1945–1946 гг.). С. 136 (на бенгальском яз.).

³ Wetmore K. J. Jr., Liu S., & Mee E. B. Modern Asian Theatre and Performance 1900 – 2000. London, New Delhi, New York & Sydney: Bloomsbury, 2014. P. 183.

⁴ Saha S. Theatre and National Identity in Colonial India: Formation of a Community through Cultural Practice. Singapore: Springer Nature Singapore Pte Ltd., 2018. P. 36.

⁵ Ibid.

театральное искусство того времени. Согласно размышлениям, опубликованным в эссе, «новая» и «соответствующая культуре» форма театра может возникнуть из сочетания элементов классической санскритской драмы, основанной на «Натьяшастре», и самой популярной форме традиционного театра джатре, с западным типом театра.

Основной аргумент Р. Тагора — то, что театр для своего развития не нуждается в помощи других искусств. Театр может процветать с помощью творческого воображения зрителей. Он не только критикует современную ему театральную ситуацию, но и вносит собственные предложения. Критикуя современный ему путь развития коммерческого бенгальского театра на манер английского, драматург отмечает: «Театр, который мы создали в подражание Западу, представляет собой нагруженную раздутую субстанцию, слишком сложную, чтобы ее можно было донести до дверей всех и каждого»¹. В своем эссе он выступает против слепой имитации западной театральной традиции, стремившейся отобразить реальность такой, какая она есть. Возражая против сценографических условностей западного реалистического театра, он пишет, что сценографические условности исходят из европейской потребности в «конкретной» правде. Р. Тагор начинает эссе с фразы: «В *‘Натьяшастре’* Бхараты есть описание сцены, но нет упоминания о сценах. Мне не кажется, что это отсутствие конкретных декораций могло быть большой потерей»². Он отстаивал сценографию воображения, то есть возможность оформления сцены без реалистичных декораций. Он заявлял, что театр создает «пространство совместности», предназначенное для обоюдного творчества между актерами и зрителями.

Если бенгальское эссе 1902 года не содержало противопоставлений, то в английском переводе 1913 года появляется критика идей Рихарда Вагнера о «*Гезамткунстверк* — объединенном произведении искусства». В отличие от теоретических руководств, предлагаемых Р. Вагнером по отношению к

¹ Tagore R. The Stage // Modern Indian Theatre: A Reader. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 434.

² Ibid. P. 431.

современному театру того времени, высказывания Р.Тагора служат руководством к пониманию позиции предлагаемого им театра. Немецкий композитор Р. Вагнер использовал термин *гезамткунстверк* в двух эссе 1849 года. *Гезамткунстверк* - это произведение, которое использует или стремится использовать все или многие формы искусства. Р.Тагор полагал, что драма может эволюционировать как самостоятельная форма искусства, не взаимодействуя с другими формами. Он считал, что в драме и театре главное место занимает поэзия.

Театральное искусство в понимании Р.Тагора отходит от европоцентристских понятий и перемещается в постколониальные координаты, драматург предусматривает и специальный словарь перформанса, состоящий из трех ключевых формулировок: 1) способ зрительского восприятия сродни джатре, 2) сценография, не основанная на подобию, 3) неподражательный способ действия, который невидимое делает видимым.

Необходимо рассмотреть каждый из этих пунктов подробнее.

Во-первых, говоря о способе зрительского восприятия, Р.Тагор обращается к джатре. Опираясь на характеристики этого жанра, Р. Тагор описал способ созерцания, к которому он стремился. По мнению драматурга, представление должно развиваться благодаря прямому взаимодействию между актерами и зрителями, между которыми «нет такой огромной бездны, отделяющей сцену от зрителей»¹, какая имеется в случае западного просцениума. «Четвертая стена» предполагает пассивное соучастие зрителей, что лишает театральное искусство динамики.

Кроме того, по мнению Р.Тагора, в представлениях джатры в процесс вовлечены как актеры, так и зрители. Благодаря их совместному активному участию в воображаемом действии «здесь и сейчас» создается выдуманная вселенная, которая и разыгрывается на сцене. Решительно отстаивая данную форму представления, Р.Тагор в поддержку этих взглядов заметил: «Вот почему мне нравятся представления джатры нашей страны... Работу по интерпретации пьесы и наслаждению ей выполняют и те, и другие в искреннем сотрудничестве,

¹ Tagore R. The Stage // Modern Indian Theatre: A Reader. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 433.

что передается от актера зрителю и от зрителя актеру на карнавале наслаждения»¹.

Во-вторых, говоря о сценографии, Р. Тагор отвергает натурализм европейского театра, поскольку он «требует, чтобы сад был представлен именно как сад»². Драматург считал, что драматический текст не обязательно буквально переносить на сцену. Драма может развиваться как самостоятельная форма искусства, поэтому она не нуждается в сценографии для представления. Он обращался как к традиционным представлениям джатры, так и к классическому санскритскому театру, в котором не упоминаются сценические декорации. Р. Тагор утверждал, что пространство представления как в джатре, так и в санскритском театре активно в воображении размышляющего человека и представляет собой бесконечное измерение. Это и должно быть целью, к которой стремится драматург.

В качестве примера Р. Тагор упоминает «Шакунталу» Калидасы, где драматург дал себе полную свободу вообразить колесницу, преследующую бегущего оленя. Он пишет: «Если бы создатель ‘Шакунталы’ думал о сценографии, он прекратил бы преследовать оленя в самом начале (пьесы)»³. Пустое пространство санскритского театра поощряет драматурга в независимом использовании воображения без учета проблем сценографии и смены декораций. Поэтому Тагор пропагандировал традицию классического санскритского театра и сам обращался к ней. В воображении поэта сцена не нуждается в пространстве или реквизите, так как эпизоды там сменяются волшебным образом, поэтому необходимости в особых сценических условиях и декорациях нет. Стоит отметить, что все это касается не только поэта, но и размышляющего исполнителя и зрителя, участвующих в спектакле. В предисловии к пьесе «Весенний круг»

¹ Tagore R. The Stage // Modern Indian Theatre: A Reader. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 433.

² Тагор Р. Сцена, Обо всем понемногу [Сборник статей] // Собрание сочинений Р. Тагора. Т. 5. Калькутта: Вишвабхарати, 1362 г. (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1955–1956 гг.). С. 453 (на бенгальском яз.).

³ Tagore R. The Stage // Modern Indian Theatre: A Reader. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 433.

драматург с гордостью заявляет о том, что «нет необходимости в нарисованном холсте — мне нужен холст ума»¹.

В-третьих, Р. Тагор был в поиске особого неподражательного способа действия актера на сцене. Европейское натуралистическое движение начала XX века представляло воображение как «конкретную истину» и неверно считало его точной имитацией реальных вещей. Натурализм представляет искусство актера просто как «притворство, имитацию, представление и выдавание себя за другого»². С другой стороны, не отвергая все эти концепции, Р. Тагор рассматривал актерское мастерство иначе: «Хотя актерское мастерство, в целом, больше тяготеет к подражанию, чем другие искусства, это также не акт подражания»³.

Британский ученый Эдвард Томпсон, увидев Р. Тагора в роли Старика в пьесе «Почта» (1912), писал, что как актер Р. Тагор «наложил заклинание на свою аудиторию, которое длилось, пока была жива память»⁴. Особенностью актерской игры Р. Тагора было то, что он на сцене всегда был собой, не превращаясь в персонажа, которого играл. Свидетельство этому можно найти в признании его племянника, писателя и мыслителя Сумендраната Тагора (1901-1974): «Рабиндранат оставался Рабиндранатом, высокосоознательное существо Рабиндраната не могло потеряться в персонаже, которого он играл»⁵. Известный бенгальский актер и режиссер Ахиндра Чоудхури (1895–1974) отметил глубокую сосредоточенность Р. Тагора на игре, «которая заставляет полностью забыть об окружающем»⁶. То есть присутствие Р. Тагора на сцене было столь мощным и концентрированным, что целиком поглощало зрительское внимание и заставляло забыть об окружающем. Как свидетельствует племянница Р. Тагора И. Д.

¹ Тагор Р. Весенний круг // Собрание сочинений Р. Тагора. Т. 12. Калькутта: Вишвабхарати, 1358 г. (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1951–1952 гг.). С. 99 (на бенгальском яз.).

² Kirby M. A Formalist Theatre. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987. P. 3.

³ Тагор Р. Внутри и снаружи, Написанное в пути [Сборник писем] // Собрание сочинений Р. Тагора. Т. 26. Калькутта: Вишвабхарати, 1365 г. (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1958–1959 гг.). С. 505 (на бенгальском яз.). Перевести название «Антар Бахир» на русский язык представляется сложным, так как дословный перевод «Внутри и снаружи» звучит несколько бессмысленно, в то время как для бенгальцев он имеет глубокий смысл.

⁴ Thompson E. Rabindranath Tagore: Poet and Dramatist. London: Oxford University Press, 1948. P. 213.

⁵ Цит. по: Гхош Ш. Измерение времени и пьесы Рабиндраната. Калькутта: Ратнабали, 1995. С. 124 (на бенгальском яз.).

⁶ Там же. С. 126.

Чаудхурани¹, Р. Тагор считал, что растворение в роли создает актеру трудности во время игры.

Р. Тагор искал неподражательный способ действия, при котором актер может свободно изображать чувства, а не действия и никогда не растворяться в роли во время представления. В то же время Р. Тагор хотел, чтобы его актерская игра «не соответствовала требованиям натурализма, но была способна выражать невыразимое»², не просто подражать «действию», но раскрывать внутренние Истину и Прекрасное, основным свойством которых является способность уловить возвышенную музыку, где «слеза перестает течь за пределами капель слез действительности, и звук смеха безмолвным эхом отдается внутри раскатистого смеха повседневной жизни»³. Р. Тагор хотел приоткрыть завесу «естественного» для поиска своего неподражательного способа действия и открыть внутренний мир Истины и Прекрасного, который прикрывается «фактом». Потому что чем больше вы склоняетесь к «естественному», тем больше будет скрыт внутренний аспект.

Тяга Р. Тагора к незримой истине внутреннего мира глубже, чем факты повседневной жизни. Таким образом, он предостерегал актеров от переигрывания. По его словам, внутреннее проявление абсолютно отличается от внешнего, ведь «то, что есть красота в сердце, во внешнем — просто эмоция»⁴. Понятно, что Р. Тагор осудил декламационный стиль актерской игры, присущий викторианской традиции шекспировского представления, особенно «подражательный натурализм» и преувеличение великого Генри Ирвинга в «Гамлете», разрушающее «внутреннюю красоту». Он пишет: «В театре часто можно увидеть, как актеры насильно используют свой голос и физические жесты, чтобы показать человеческие эмоции в колоссальном масштабе. Причина в том, что человек,

¹ Цит. по: Гхош Ш. Измерение времени и пьесы Рабиндраната. Калькутта: Ратнабали, 1995. С. 124–126. (на бенгальском яз.).

² Ahmed S. J. Tracing Shyāmā's Line of Flight: The Minoritarian Theatrescape of Rabindranath Tagore in Kolkata // The Politics and Reception of Rabindranath Tagore's Drama: The Bird on the Stage. New York, London: Routledge – Taylor & Francis Group, 2015. P. 194.

³ Тагор Р. Внутри и снаружи. Написанное в пути [Сборник писем] // Собрание сочинений Р. Тагора. Т. 26. Калькутта: Вишвабхарати, 1365 г. (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1958–1959 гг.). С. 505 (на бенгальском яз.).

⁴ Там же.

пытающийся имитировать истину вместо того, чтобы раскрыть ее, преувеличивает, как лжесвидетель, и не смеет прибегнуть к самообузданию»¹. Актер Р. Тагора свободен, подчинен только тексту, а не инертному сценическому фону, на который он не может оказывать никакого творческого воздействия.

Результат театральной деятельности Р. Тагора на среднем этапе выражается в пьесах «Осенний праздник» (1908), «Король темного чертога» (1910), «Искушение» (1909), «Почта» (1912), «Крепость консерватизма» (1922), «Освобожденный поток» (1922) и «Красные олеандры» (1926). Он разработал собственный драматургический стиль, характеризующийся символизмом, который он заимствовал из европейского театра. Эти пьесы на самом деле представляют собой «сознательный синтез» традиционного театра, особенно жанра натгит, и европейского театра. Таким образом, заимствованный Р. Тагором европейский символизм оказывается близким бенгальскому сознанию и синтезируется с бенгальской философией.

Путешествие на Яву и просмотр балийских традиционных представлений в 1927 году помогли Р. Тагору найти тот самый «средний» путь, который он искал для создания собственного театра на протяжении всего своего творчества. Балийские представления дали понимание того, что история может быть не только рассказана словами, но и исполнена через танец. В танцевальную форму облачены не только эмоции, но и повествование. Драматург отмечал, что они лишают привилегии или даже полностью стирают вербальный язык и вместо этого концентрируют свое внимание на придании структуры движению путем улучшения ритма. Поскольку поэзия представляет собой сочетание ритма и смысла, балийское исполнение стало осмысленным благодаря ритму и знакам. Он считал, что «словесное значение «дерева» будет создавать визуальное означаемое только для тех, кто овладел взаимным соответствием между переплетенными

¹ Тагор Р. Внутри и снаружи. Написанное в пути [Сборник писем] // Собрание сочинений Р. Тагора. Т. 26. Калькутта: Вишвабхарати, 1365 г. (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1958–1959 гг.). С. 505–506 (на бенгальском яз.).

понятиями ритма и смысла»¹. Это побудило его использовать ритм в качестве ключа для связи актера и драматического текста. Наиболее органичный способ использовать ритм в театре – включить его в ткань спектакля. Кроме того, танец хорошо согласуется с традициями Южной Азии. Следуя традиции санскритского театра, где текст пьесы носит название «дришья-кабья», то есть «визуальной поэзии», Р. Тагор объясняет это понятие как «поэзию, заключенную в актерской игре, которая порождает восторг глаз»². Также он напоминает, что танец – самая важная составляющая в ремесле актера.

Таким образом, тот уникальный театральный стиль, к которому стремился Р. Тагор, обрел свое воплощение в танцевальных драмах. Традиционная форма натгит, характеризующаяся обилием танцев и песен, органично нашла свое место в его танцевальных драмах «Читрангада» (1936), «Девушка из касты чандалов» (1938) и «Шьяма» (1939). Неотъемлемой частью этих танцевальных драм является хоровая группа, состоящая из певцов и музыкантов. Таким образом, творческая сущность спектаклей, созданных Р. Тагором, имеет очень четкую связь с местной формой натгита.

Несомненно, представления с танцем и сопровождающей его музыкой были известны писателю и раньше, однако именно опыт просмотра балийских представлений дал ему осознание уникальной возможности визуализации невидимого через «быстро движущийся, живой и динамичный»³ исполнительский язык, сформированный двумя элементами танца и музыки.

Таким образом, Р. Тагор создал «новый» и «соответствующий культуре» бенгальских зрителей театральный стиль путем адаптации классического санскритского театра и традиционных бенгальских представлений с драматургией европейского образца.

¹ Тагор Р. Письма путешественника с острова Ява, Путешественник // Собрание сочинений Р. Тагора. Т. 19. Калькутта: Вишвабхарати, 1363 г. (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1956–1957 гг.). С. 491 (на бенгальском яз.).

² Там же.

³ Тагор Р. Предисловии, Тапрати // Собрание сочинений Р. Тагора. Т. 21. Калькутта: Вишвабхарати, 1364 г. (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1957–1958 гг.). С. 116 (на бенгальском яз.).

Стоит отметить при этом, что Р. Тагор не навязывал в своих пьесах местные традиции, культуру и философию Бенгалии. Он адаптировал местную культуру страны и идеи европейского символизма по мере необходимости к своему театральному стилю. Это была эпоха, когда, с одной стороны, либералы использовали науку для достижения социального прогресса, а сторонники традиционных ценностей, с другой стороны, стремились искоренить все «западное». Понимая суть этого конфликта, а также недостатки культурной *гегемонии* или изоляции от культуры, он выбрал «трудный средний путь»¹, который примиряет оба подхода и лучше всего раскрывается в названии его знаменитого романа «Дом и мир».

В произведениях Р. Тагора поток лирики и эмоциональный ритм сливаются воедино, выделяя основную идею, что отличает их от предшествующих бенгальских пьес. Р. Тагор старался описать в своих пьесах чувства, а не показать драматическое действие, основанное на причине и следствии, вытекающих из конфликта. Его интересовало глубокое исследование «человека сердца», что отражает основную идею философии баулов Бенгалии. Поиски уникального исполнительского стиля привели его к тому, что актер и зритель вместе создают искусство в тесном сотрудничестве, а сценография не является обязательной. Его целью был неподражательный способ действия, а его танцевальные драмы, в которых органично соединились ритм, движения и жесты, наконец, помогли раскрытию внутренней Истины и Прекрасного.

В отличие от западного понимания синтеза, предложенного Р. Вагнером, говорившем о синтезе различных искусств в одном сценическом произведении, Р. Тагор считал, что театр имеет самостоятельный путь развития. Его пьесы являются образцом синтеза, так как драматург воспринял диалогическую форму западного театра, одновременно применив к нему традиционную и классическую индийскую театральность. Его путь к синтезу или культурно приемлемый «средний путь» на самом деле восходит к индийской философии веданты и

¹ Ahmed S. J. Bangladesh (Modern Theatre in Pakistan, Bangladesh, Nepal and Sri Lanka) // Routledge Handbook of Asian Theatre. London & New York: Routledge, 2016. P. 273.

двайты-адвайты, которые, беря отовсюду, становятся единым целым. Он не отбрасывал современный западный театр, но «вел с ним переговоры», стремился проложить новый путь к театру, в котором западная и восточная театральности находились бы в равных положениях.

Как отмечает Т.Г. Скороходова, феномен Р.Тагора может быть понят в контексте Бенгальского Ренессанса как «синтез индийского и западного, универсального и национального, религиозного и секулярного, традиционного и новационного начал в Индии, вовлекаемой в модернизационные процессы»¹. Преодолевая либеральные и консервативные крайности, Р.Тагор, несмотря на неприятие и непонимание современников, по-своему завершает искания эпохи.

В постколониальный период бенгальского театра, в современном театре Бангладеш, «новая» и «соответствующая культуре» форма театра Тагора — трудный «средний путь» — по-прежнему остается актуальной.

2.5. Ассоциация народных театров Индии (ИРТА): возрождение национальных традиций

Ассоциация народных театров Индии (ИРТА) представляет собой первое общеиндийское национальное театральное движение и первую согласованную попытку создания подобной организации со стороны деятелей индийского театра. Непосредственно перед обретением Индией независимости в 1947 году, на фоне Второй мировой войны, движения «Вон из Индии!» (1942 г.) и голода в Бенгалии² (1943 г.) в бенгальском театре возникла новая революционная волна под названием «Народный театр», организованная ИРТА и представлявшая собой синтез восточного (бенгальского, индийского) и западного («модернистского») театального стиля.

¹ Скороходова Т. Г. Феномен Рабиндраната Тагора в контексте Бенгальского Ренессанса (к 150-летию со дня рождения) // Вопросы философии. М., 2011, № 5. С. 155.

² Голод в Бенгалии 1943 года был результатом неудачного распределения продовольственного снабжения в военное время, что привело к трагическим результатам.

ИРТА была основана в 1942 году индийской Ассоциацией прогрессивных писателей (РВА), созданной в 1936 году, как всеиндийская активистская организация писателей и артистов. Первый конгресс ассоциации состоялся в Бомбее (современный Мумбаи) 25 мая 1943 г. Название ИРТА было заимствовано у лауреата Нобелевской премии французского драматурга, романиста, эссеиста, историка искусства и мистика Ромена Роллана, автора книги «Народный театр». К 1945 году движение распространилось по всей Индии. Оно включало в себя три подразделения: драма, кино, песни и танцы. Несмотря на то, что первый конгресс состоялся в 1943 году, некоторые подразделения ИРТА начали свою деятельность гораздо раньше: в Бангалоре - в 1941; в Бенгалии – в 1942, в Бомбее - в 1942. При этом бенгальское подразделение было наиболее активным.

Современный исследователь М. Бхаттачарья¹ считает, что это движение разработало экспериментальную форму театрального искусства вне натуралистических контекстов коммерческого театра. Н. Бхатиа выразился точнее: «Организаторы ИРТА постоянно экспериментировали со слиянием театральных форм, традиционных и западных, фокусируясь, прежде всего, на теории социального реализма и в то же время создавая интерпретационные отношения с публикой»². Замечания М. Бхаттачарья и Н. Бхатиа означают, что, помимо одного из социальных, политических и экономических феноменов 1940-х, это движение имеет особое значение в контексте глобальной и индийской культурной перспективы, особенно в театре, поскольку оно представляет собой синтез бенгальской (индийской, восточной) и английской (западной) театральной культуры.

Судхи Прадхан, один из организаторов ИРТА, дает точный анализ культурной ситуации в Индии, описывая социальную, политическую и экономическую ситуацию того времени в стране и за рубежом.

В первом бюллетене, опубликованном на первой конференции ассоциации, ИРТА критиковала писателей, художников и сам народ. В постоянно меняющемся

¹ Bhattacharya M. The IPTA in Bengal // Journal of Arts and Ideas. January–March 1983, No. 2. P. 8.

² Bhatia N. Acts of Authority/Acts of Resistance: Theatre and Politics in Colonial and Postcolonial India. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004. P. 93.

мире художникам и писателям прошлого века не удалось сохранить и поддержать развитие индийской культуры и описать значительные исторические факты и надежды простого народа. С другой стороны, сам народ не смог развить свое искусство и сделать его воодушевляющим средством борьбы за свободу. В бюллетене говорится: «Искусство потеряло контакт с опытом масс»¹. В документе также отмечается, что театральная драматургия сосредоточена на утрированном описании любовных страданий среднего класса.

Председатель первой конференции ИРТА профессор Хирен Мукхерджи в речи на открытии заседания заявил, что современный коммерческий театр был настолько жалким и бессмысленным, что не давал «даже луча надежды <...> для тех, кто стремится увидеть дыхание жизни и энергии в <...> драме»². Между театральным искусством и позицией масс существовал огромный разлом. Таким образом, организованное ИРТА движение «Народного театра» было первой значительной реакцией на обычный современный театр, не реагировавший на революционные изменения ситуации в мире и на надежды людей.

Итак, ИРТА решила оживить старые формы искусства, добавив в них новое актуальное содержание. Это значит, что ассоциация должна была запустить в Индии культурное движение по возвращению сценического и традиционного искусства к жизни. Согласно бюллетеню, ИРТА хотела, чтобы движение было укоренено «глубоко в культурном пробуждении индийских масс», а не стало навязанным сверху процессом. Организация стремилась оживить культурную традицию через «ее новую интерпретацию, адаптацию и интеграцию»³ с наиболее значимыми фактами жизни народа и его надеждами в нынешнюю эпоху.

Для возрождения национального самосознания основной задачей ИРТА было исследование возможности и создание театрального движения, которое бы выходило из традиционной культуры. Коммерческий театр тогдашней Калькутты был смоделирован и связан натуралистическими условностями европейской

¹ Marxist Cultural Movement in India: Chronicles and documents (1936-1947) / Ed. S. Pradhan. Calcutta: National Book Agency Pvt. Ltd., 1979. P. 125.

² Ibid. P 136.

³ Ibid. P 129.

сцены девятнадцатого века. ИРТА стремилась пойти против этой тенденции и хотела экспериментировать с драматическими формами, чтобы показать современную действительность. Они выбирали популярные представления, чтобы выступления коренных народов, игнорируемые британцами и индийцами, получившими образование в рамках английской системы, были официально признаны: джатра в Бенгалии, тамаша¹ в Махараштре, бурракатха² в Андхра-Прадеш. ИРТА использовала элементы традиционных представлений в своих театральных постановках, изучая традиционную театральную культуру, все еще распространенную в сельской местности, и стараясь установить связь между традицией и современностью.

Пытаясь оказать влияние на формирование национальной идентичности с помощью традиционной драмы, ИРТА черпала идеи из богатого и разнообразного собрания примитивных театральных форм, процветавших в сельских районах Индии. Ассоциация была полностью укоренена в собственно индийских культурных и социальных практиках. В то же время она не отказывалась от западных драматических традиций, а выборочно заимствовала их для продвижения своей антиколониальной программы. Она ставила свои задачи с учетом новых знаний, поступающих из Европы. Таким образом, ИРТА синтезировала традиционные и западные театральные техники, создавая инновационный экспериментальный театр.

Это движение привело к повышению сознательности в сельской местности, а также демократизации городского театра. Впервые «крестьяне появились на современной сцене и как актеры, и как главные герои»³. Самым популярным спектаклем ИРТА в Бенгалии был «Новый урожай» (1944), ставший знаковым для бенгальского театра. Пьеса была написана Биджоном Бхаттачарьей (1917-1978). Она рассказывала о голоде 1943 года в Бенгалии. Постановку осуществили сам автор пьесы и режиссер Сомбху Митра. Драма «Новый урожай» отражала

¹ Тамаша – популярный традиционный театр на языке маратхи в штате Махараштра.

² Бурракатха – популярная форма драматического пения баллад, часто исполняется в сельских районах штата Андхра-Прадеш.

³ Wetmore K. J. Jr., Liu S. & Mee E. B., *Modern Asian Theatre and Performance 1900–2000*. London, New Delhi, New York & Sydney: Bloomsbury, 2014. P. 184.

заявление из первого бюллетеня IPTA 1943 года о том, что «народный театр выводит на сцену народ»¹.

В пьесе «Новый урожай» трагедия голода раскрывалась через страдания семьи бенгальского крестьянина Прадхана Самадара. Кроме того, на сцене было представлено несколько крестьян — безымянных жертв голода в Бенгалии, символизировавших пять миллионов сельских жителей, погибающих от истощения и проходящих через различные кризисы. Покинув деревню, крестьяне отправились в Калькутту, имея определенные страхи и желания. Постепенно они понимали, что единственная возможность сопротивляться страданию сосредоточена в их совместной силе.

В пьесе «Новый урожай» исследуется мрачная реальность, заключающаяся в том, что голод был спровоцирован искусственно, а не вызван стихийным бедствием. Голод в Бенгалии был непосредственным результатом военной политики империалистов, которая привела к инфляции, повышению цен и недостатку риса и соли, вследствие чего возникла спекуляция, черный рынок и попытки накопления припасов. Во время Второй мировой войны Британия экспортировала практически все продовольствие для своей армии, воевавшей в Европе и Японии, в то время как крестьянам и рабочим в сельских районах Бенгалии продуктов не доставалось.

Экономически маргинализированные группы понесли непосредственный серьезный ущерб от войны и стратегии поведения колонизаторов. Прадхан Самаддар, его семья и другие персонажи пьесы «Новый урожай» олицетворяли феномен войны и реагировали на причины голода.

К моменту появления пьесы «Новый урожай», в Индии были известны реалистические и натуралистические пьесы, в композиции которых «все сцены причинно связаны и логически ведут к развязке»². Пьеса Б. Бхаттачарья «Новый урожай» была реалистической, но композиционно состояла из разрозненных эпизодов, что очень типично для традиционных бенгальских пьес. В ней было 15

¹ Marxist Cultural Movement in India: Chronicles and documents (1936-1947) / Ed. S. Pradhan. Calcutta: National Book Agency Pvt. Ltd., 1979. P 124.

² Brockett O. G. & Hildy F. J. History of Theatre. Essex: Pearson Education Limited, 2014. P. 363.

сцен, разделенных на 4 действия. При этом каждая сцена не имела причинно-следственных отношений с предыдущей или последующей сценой, но заканчивалась кульминацией. Такая структура позволяла быстро переходить от одного эпизода к другому. Сюжет двигался «от страданий крестьян в деревенских домах до логова скопидома, от благотворительной кухни к благотворительному складу, от свадебного пира к нищим, ищущим еду у свалки, от ребенка, умирающего от голода, к деревенской жене, к которой пристаёт городской спекулянт»¹. Показывая рядом контрастирующие образы богатства и бедности, Б. Бхаттачарья синтезировал принципы традиционного бенгальского сценария с западной эстетикой школы реализма.

24 октября 1944 года состоялась премьера этой пьесы на сцене в Срирангаме. Роли исполняли молодые члены бенгальского отделения IPTA. Большинство исполнителей не имели опыта игры в театре, однако, как пишет Р.Бхаруча, играли «с полной отдачей и горящим чувством справедливости»². В спектакле «Новый урожай» зрители увидели необычайно реалистичное представление и подчеркнутую простоту декораций и костюмов.

Спектакль не следовал типичному стилю «живописного реализма», принятого в то время в Калькутте для постановки реалистичных или натуралистических пьес. Б. Бхаттачарья, драматург и постановщик пьесы «Новый урожай», отмечал, что постановка пьесы «не имеет таких имитаций, как натурализм или реализм»³. Режиссеры спектакля Б. Бхаттачарья и С. Митра следовали идее Р. Тагора о поиске «среднего пути» «культурно приемлемых» театральных приемов для бенгальской публики. Вместо нарисованного задника «живописного реализма» режиссеры использовали в спектакле одну ширму из джута. Согласно отчету С. Митры, только «благотворительная больница» была написана на чем-то вроде хлопчатобумажной ткани красного цвета на заднем плане, чтобы обозначить место действия. И только небольшая ограда была

¹ Bhattacharya M. The IPTA in Bengal // Journal of Arts and Ideas. January–March 1983, No. 2. P. 9.

² Bharucha R. Rehearsals of Revolution: The Political Theatre of Bengal. Honolulu: University of Hawaii Press, 1983. P. 49.

³ Цит. по.: Бандьяпадхьяй Ш. Относительно «Новый урожай» / Новый урожай. Дакка: Сучаяни Паблшерс, 2011. С. 18 (на бенгальском яз.).

помещена перед задником, чтобы создать сцену в парке. По словам С. Митры, декорации были новаторскими, так как «ранее этого не делалось»¹. В результате вместо «живописного реализма» сценография натурализма или реализма приняла форму «суггестивного реализма» художников IPTA в спектакле «Новый урожай». Этот спектакль контрастировал с тенденцией коммерческого театра того времени и поддерживал мысль Р. Тагора о сценографии, выработанной из идей традиционного и классического театра. Драматург и ученый Малини Бхаттачарья назвала спектакль IPTA «Новый урожай» «новым брендом реализма»².

IPTA стала показывать современные пьесы под открытым небом, пытаясь породить новые культурные отношения. Спектакли описывали жизнь и борьбу крестьян, рабочих и других угнетенных, ставших главными героями представлений. Мощное присутствие этих эксплуатируемых групп никогда не было так широко представлено в бенгальском театре — «раньше их игнорировала индийская интеллигенция»³. В результате попытки изобразить положение коллектива, а не отдельной личности, театр перестал быть просто развлечением или средством художественного выражения и приобрел политический характер, превративший его в острый инструмент политической и классовой борьбы. С помощью этого театрального движения люди, чья позиция и культура до сих пор не была озвучена и не была представлена на современной сцене, получили голос, и театр стал народным форумом.

Кроме того, концепция «бродячего театра» облегчала доступ массового зрителя к постановкам IPTA. Бродячий театр — типичная этническая характеристика традиционных бенгальских театральных жанров вроде джатры. Бенгальская группа IPTA исполняла «Новый урожай» во многих районах страны в рамках фестиваля «Голос Бенгалии». При исполнении пьесы за пределами Калькутты вместо европейской сцены актеры выступали на импровизированных площадках, где зрители могли наблюдать за представлением, сидя или стоя

¹ Митра С. Контекст: театр. Калькутта: Санскрита Пустак Вандар, 1971. С. 128 (на бенгальском яз.).

² Bhattacharya M. The IPTA in Bengal // Journal of Arts and Ideas. January–March 1983, No. 2. P. 9.

³ Bharucha R. Rehearsals of Revolution: The Political Theatre of Bengal. Honolulu: University of Hawaii Press, 1983. P. 39.

вокруг них. В этом случае реалистическая концепция пьесы формировалась без наличия натуралистичных декораций на сцене. Актеры говорили на местных деревенских диалектах, показывали местные традиции и использовали местный реквизит, пытались выразить суть деревни в своем представлении и, конечно, «сочетали его с песнями жанра джатра»¹.

Мы видим, что переплетение традиционной формы представления и европейского театра в пьесах социального реализма имело важные последствия для бенгальского театра.

Артисты из IPTA предприняли правильные шаги при создании «Нового урожая», что сделало его новаторским спектаклем в плане синтеза культур, дизайна сцены, актерского мастерства, содержания и техники. Цель IPTA установить культурную связь позже была видна в пьесе Б. Бхаттачарьи «Дочь, наполняющая жизнь». Этот символический спектакль был поставлен в 1947 году. В спектакле были использованы народные сказки и песни.

Артисты IPTA умело приспособляли западные театральные техники для своих нужд. Например, бенгальское подразделение IPTA сократило количество танцев и песен, из которых состояло традиционное представление джатра, чтобы уменьшить продолжительность спектакля до трех часов. Зрители, которым на следующее утро нужно было идти на работу, не могли позволить себе смотреть многочасовое традиционное представление. Это новшество оказалось для них очень полезным.

Нападки IPTA на колониальные структуры не означали, что движение было оторвано от европейских театральных традиций. Во многом движение адаптировало европейские пьесы и исполняло их в соответствии с потребностями аудитории. Например, IPTA поставила пьесу Генрика Ибсена «Враг народа», которая шла в театре с 1949 по 1952 гг. Артисты IPTA понимали, что европейский театр — историческая реальность для индийской сцены. Поэтому важная роль IPTA в попытке создания национальной идентичности через традиционную драму

¹ Bhatia N. Acts of Authority/Acts of Resistance: Theatre and Politics in Colonial and Postcolonial India. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004. P 78.

заклучалась в том, что движение не отказалось от западных драматических практик, а выборочно приспособило их.

Таким образом, движение «Народный театр», организованное IPTA, постоянно экспериментировало с синтезом традиционных и западных техник. Для передачи смысла пьесы IPTA полагалась на зрительское воображение. При исполнении «Нового урожая» на сцене западного образца IPTA пыталась воплотить в жизнь идеи оформления, которые предлагал Р. Тагор. Когда представления исполнялись под открытым небом, актеры имели возможность установить со зрителями прямые отношения, допускающие комментарии и свободную интерпретацию. IPTA не отказалась от западных пьес, а приспособила их к традициям народа, пространству для выступлений и временным рамкам спектакля.

В отличие от западного коммерческого театра, движение «Народный театр», созданное IPTA, стремилось к созданию представления, где люди не были бы пассивными «безликими» зрителями в темном уютном зале. Представители движения стремились писать пьесы и создавать представления, которые определяли бы «лицо» зрителей и подчеркивали их культуру. Их опыт использовало «Новое театральное движение», возникшее в Калькутте в середине пятидесятих годов после получения Индией независимости. Новая волна движения приветствовала свободу для экспериментов и «полную переориентацию драматического искусства»¹. В тот момент движению удалось сохранить характер противостояния авторитарному режиму и ощущение профессиональной свободы. М. Бхаттачарья пишет, что этот момент был «антитезой»² популярному коммерческому театру в западном стиле, потерявшему связь с традициями и культурой народа.

Значение IPTA заключается в том, что ассоциация отстаивала важность отражения народной культуры, мифологии, литературы, истории, театральной традиции и т. д. Это выражалось в постоянном поиске «корней»,

¹ Bhattacharya M. The IPTA in Bengal // Journal of Arts and Ideas. January–March 1983, No. 2. P. 15.

² Ibid.

предпринимаемом индийскими драматургами и режиссерами. Этот процесс начался в середине пятидесятих годов, после получения Индией независимости, в рамках свободного или постколониального националистического театрального движения. В отличие от так называемого коммерческого реалистического западного современного театра, который был популярен до обретения независимости, это театральное движение было революционным и получило название «Театр корней».

Итак, наиболее значительным событием для развития индийской театральной культуры стало появление европейского театра, положившего начало совершенно новой форме художественного мышления. К сожалению, появление этого типа театра стало связано с отчуждением от исконно индийской культуры, так как главной целью распространения английского театра стала колонизация индийской культуры и распространение английского «культурного мифа» как более высокого, более утонченного и более совершенного. Между двумя традициями отсутствовала какая-либо связь, однако бенгальские аристократы – бабу начали использовать европейскую театральную практику для демонстрации своего новоприобретенного статуса и власти, что привело к еще большему разрыву между культурами и утрате традиционной бенгальской самобытности. Сотрудничество между двумя культурами не удалось, и создание современного бенгальского театра, основанного на их собственной культуре, потерпело сокрушительное поражение.

При этом синтез европейской и бенгальской культур можно наблюдать в творчестве Г.Лебедева, создавшего в конце XVIII века «Бенгальский театр» и поставившего европейскую пьесу, переведенную на бенгальский язык. Несмотря на то, что русский путешественник был первым, кто предпринял попытку синтеза двух традиций, его постановки остались изолированными событиями в истории бенгальского театра, хотя в них был заложен огромный потенциал.

Позднее попытки синтеза были предприняты Р.Тагором и Ассоциацией народных театров Индии (ИРТА). Рабиндранат Тагор, стремившийся сочетать классический санскритский театр и традиционные представления джатры с

западным театром, предложил «средний путь» развития бенгальского театрального искусства. Он создал театральную «процессуальность», сохранив непосредственную связь между зрителем и актером.

Несмотря на свою политическую направленность, ИРТА внесла важный вклад в развитие современного театра Бангладеш, громко заявив о необходимости использования традиционного театра в современных постановках.

Эти более поздние тенденции в бенгальском театре, то есть инициативы, предпринятые Р.Тагором и ИРТА, способствовали созданию современного бенгальского театра, в котором сейчас можно выделить два направления: первое, основанное на традиционных элементах, - «театр корней», и второе, сочетающее в себе восточную и западную театральные культуры и создающее новые пути – «театр путей/ направлений».

ТРЕТЬЯ ГЛАВА. МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИСКУРС В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ БАНГЛАДЕШ

3.1. «Театр корней» в Бангладеш: распутье, на котором меняется парадигма¹

Процесс синтеза традиционного театра Бангладеш и европейского театрального искусства развивался через диалектические отношения между имперским навязыванием нормативных культурных практик и формированием сознания национальной идентичности среднего класса, который искал эффективный способ объединения традиционной театральной эстетики с существующей техникой драматического представления на авансцене.

Как говорилось выше, будучи одним из бывших геокультурных образований большого Индийского субконтинента, Бангладеш усвоил практику европейского театра в качестве своего колониального наследия. В Дакке – современной столице Бангладеш, в прошлом - главном городе Восточной Бенгалии - театр был впервые открыт британскими колонизаторами 18 июля 1857 года, когда моряки разыграли два фарса, «Хаос снова грядет» и «Первородный», в арочном театре на авансцене, а колонизаторы-зрители «расслабились на час-другой от забот и тревог [своей] повседневной жизни»².

Как отмечает историк театра Сукумар Бисвас³, еще до постановки драмы о британском флоте в Дакке в 1856 – 1857 годах в городе Барисаль в Восточной Бенгалии была поставлена пьеса «Золотая цепь» Дургадаса Кара. Первым театральным зданием, построенном бенгальцами в Дакке, был «Театр Восточной

¹ Положения данного параграфа отражены в статье автора: Буйян А. Б. Мд Зиаул Хок. Синтез традиций в современном театре Бангладеш: «Театр корней» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. М.: ГИТИС, 2022, № 4. С. 84–104.

² Мамун М. Театр и драма Восточной Бенгалии в XIX веке. Дакка: Самаи, 2017. С. 85–86 (на бенгальском яз.).

³ Бисвас С. Театральная практика и театральные течения в Бангладеш (1947–1971). Дакка: Бангла Академи, 1998. С. 23–24 (на бенгальском яз.).

Бенгалии», где в 1861 году состоялась премьера спектакля «Зеркало в цвете индиго» Динбандху Митры.

В эпоху новых культурных импульсов в Бангладеш после обретения независимости появилась реальная возможность установления связей между двумя доминирующими театральными традициями. С начала 1980-х годов театральные деятели Бангладеш стремились, уйдя от евроцентризма театральной эстетики, обратиться к традиции, идущей из глубины веков, и обрести собственную идентичность. Деятели культуры добавили к своему поиску *намерение найти корни*, таким образом, бросив вызов колониальной практике театра европейского типа.

Соединяя силу традиционного театра с современной сценической практикой, они создали «новый», «параллельный» или «альтернативный» театр, в основе которого лежит повествовательный тип традиционных представлений, но при этом используются и другие типы. Тенденция к синтезу традиционного и европейского театра открыла новые горизонты в развитии театральной эстетики.

Первоначально у этой практики было две цели. Первая заключалась в поиске национальной специфики, а вторая — в попытке *рассказать о нации* языком театра. Это означало создание такого способа театральной репрезентации, который должен был быть местным по своей природе, понятным по языку и манере речи и, конечно же, представлять современную жизнь народа. Именно такой современный театр, обретший свою идентичность, мог бы представлять Бангладеш на международной сцене. Своими работами члены этого движения стремились к активному взаимодействию между современным западным театром и местными театральными традициями. Это значимое взаимодействие имело «сильное стремление восстановить местную историю и местные исполнительские традиции не только как средство культурной деколонизации, но и как вызов скрытым репрезентативным предубеждениям западного театра»¹, которое лучше всего можно описать как «Театр корней» Бангладеш.

¹ Gilbert H. General Introduction // Postcolonial Plays: An Anthology. London, New York: Routledge, 2008. P. 1.

Суреш Авастхи¹ (1918-2004), ученый, критик и генеральный секретарь Сангит Натак Академи (Национальная академия музыки, танца и драмы), впервые употребил термин «Театр корней» во время национального драматического фестиваля в Нью-Дели (1988) в рамках круглого стола «Театр корней». Основная идея С. Авастхи заключалась в том, что западная эстетика современного городского театра была навязана индийскому обществу в результате колонизации, а потому является чуждой ему, в то время как обретение независимости Индии предоставляет наилучшую возможность для преодоления этой отчужденности. Формулируя эстетическую основу «Театра корней», С. Авастхи хотел полностью отказаться от постановок на просцениуме, поскольку разнообразные неформальные пространства для выступлений могут сблизить исполнителей и зрителей. Вместо реализма он выступал за стилизацию и телесность, так как стилизация делает театр визуальным, а тело исполнителя является средством создания особого поэтического языка спектакля. Вместо фиксированного авторского текста он выступал за текучесть, гибкость, импровизацию.

«Театр корней», национально-культурное движение, бросившее вызов колониальной культуре путем восстановления эстетики традиционного представления, возникло и стало развиваться в Индии после обретения ею независимости в 1947 году «в результате знакомства (современного театра) с традицией»². Это было театральное движение, пронизанное национальным духом, которое развивалось путем синтеза эстетики западного театра и индийских театральных практик. В 1960-1970-е годы драматурги и режиссеры обращались к эстетике санскритского театра наряду с индийским классическим танцем, религиозными ритуалами, боевыми искусствами и традиционными театральными представлениями, «чтобы увидеть, какие драматургические структуры, актерские

¹ В журнале «The Drama Review» это обсуждение было опубликовано в виде статьи С. Авастхи и Р. Шехнера ««Театр корней»: Встреча с традицией». Awasthi S. & Schechner R. "Theatre of Roots": Encounter with Tradition // The Drama Review TDR (1988–). Winter, 1989, Vol. 33, No. 4. P. 48–69. Также в сборнике «Современный индийский театр: читатель» была опубликована статья С. Авастхи «В защиту «Театра корней». Awasthi S. In Defence of the 'Theatre of Roots' // Modern Indian Theatre: A Reader. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 295–311.

² Awasthi S. In Defence of the 'Theatre of Roots' // Modern Indian Theatre: A Reader. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 295.

стили и методы постановки можно использовать»¹ для нового языка представления. Основной целью этого движения было бросить вызов западной эстетике театра и сформировать нереалистичный *местный* стиль театральной постановки путем синтеза традиционного театра с современным, создавая новые интерпретации, воспитывая художественную восприимчивость и отражая современные идеи. Благодаря взаимодействию исполнителя и зрителя, визуальным практикам, драматургическим структурам и эстетическим целям западного реалистического театра это движение после обретения независимости стремилось установить новую эстетику современного индийского театра. Это новое соприкосновение современных практик с индийским классическим санскритским и традиционным театром можно определить как «национальный театр».

Эстетика европейского театра не могла выразить разнообразное и богатое культурное наследие Индии. Таким образом, обращение к местной культуре и традициям драматургов, режиссеров и театральных практиков принесло «особый голос и самобытность»² в современный индийский театр, что можно было бы назвать *великим культурным возвращением домой*. Стремление к самобытности является одной из главных задач постколониального периода разных наций. Б. Кроу и К. Банфилд назвали этот поиск *идентичности* «возвращением к корням»³. По словам С. Авастхи, движение «Театр корней», которое он объявил «значимой встречей с традицией» в контексте современной театральной практики Индии, было «частью великого культурного возрождения, возникшего в период после обретения независимости»⁴. Поиск корней и поиск идентичности вдохновили драматургов, режиссеров и театральных практиков вернуться к традициям. Б. Кроу и К. Банфилд согласились с тем, что это *великое культурное возвращение домой* было «насуточной потребностью покоренных народов, существенной частью

¹ Wetmore K. J. Jr., Liu S. & Mee E. B., *Modern Asian Theatre and Performance 1900 – 2000*. London, New Delhi, New York & Sydney: Bloomsbury, 2014. P. 195.

² Das S. C. *Reinventing Identity: Theatre of Roots and Ratan Thiyam* // *The NEHU Journal*. January – June 2016, Vol. XIV, No. 1. P. 106.

³ Crow B. & Banfield C. *An Introduction to Post-colonial Theatre*. New York: Cambridge University Press, 1996. P. 9.

⁴ Awasthi S. *In Defence of the 'Theatre of Roots'* // *Modern Indian Theatre: A Reader*. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 295.

процесса деколонизации — восстановить свою собственную историю, свои собственные социальные и культурные традиции, свои собственные повествования и дискурсы»¹.

Таким образом, в контексте индийского театра эпохи после обретения независимости движение «Театр корней» стало первой преднамеренной попыткой «объединить современный европейский театр с традиционными индийскими представлениями, сохраняя при этом их отличительные особенности»². Одновременно эта работа предназначалась в основном для городских зрителей. Однако на начальном этапе представители академической науки, ученые и практики критиковали такую встречу с реальным прошлым и с реальной традицией как новую традиционную театральную практику. А. Б. Дарвадкер, специалист по современному индийскому театру, колониальным и постколониальным исследованиям, раскритиковала это движение как «антимодернистское»³. Она осудила сторонников движения «Театр корней» за отказ от современного городского индийского театра с западным влиянием, назвав движение декадентским и непоследовательным. Исследователь театра Эрин Б. Ми полностью отвергает комментарии А. Б. Дхарвадкер и утверждает, что «эти новые театральные формы совсем не анти-современны; они скорее оспаривают культурные определения современности и современного театра, возникшие на Западе и согласно западным условиям»⁴.

С. Авастхи⁵ утверждал, что поиски «корней» в современном театре носили паназиатский характер. Драматурги и режиссеры Шри-Ланки, Индонезии, Южной Кореи и Японии стремились к ожидаемой культурной идентичности, «освобождению» от западного реалистического театра и поиску нового языка исполнительского искусства, что было сформулировано «через использование

¹ Crow B. & Banfield C. *An Introduction to Post-colonial Theatre*. New York: Cambridge University Press, 1996. P. 10.

² Singh A. *India (Modern Asian Theatre and Indigenous Performance)* // *Routledge Handbook of Asian Theatre*. London & New York: Routledge, 2016. P. 457.

³ Dharwadker A. B. *The Theatre of Independence: Drama, Theory, and Urban Performances in India since 1947*. Iowa City: University of Iowa Press, 2005. P. 198.

⁴ Mee E. B. *The Theatre of Roots: Redirecting the Modern Indian Stage*. London, New York & Calcutta: Seagull Books, 2008. P. 5.

⁵ Awasthi S. In Defence of the 'Theatre of Roots' // *Modern Indian Theatre: A Reader*. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 296.

богатого театрального наследия своих стран, в результате чего возник стиль, соответствующий местным ценностям и эстетике»¹.

Несмотря на то, что театр Бангладеш после обретения независимости не находился под прямым влиянием индийского движения «Театр корней» и не был с ним связан, он синтезировал эстетику традиционных жанров представления для создания «нового», «параллельного» или «альтернативного» современного театра, который, можно сказать, принадлежит к паназиатскому направлению.

Движение «Театр корней» в Бангладеш обрело законченную форму благодаря таким деятелям искусства, науки и культуры как драматург, теоретик и профессор кафедры драмы и драматургии университета Джахангирнагара Селим Аль Дин (1949-2008), режиссер, дизайнер, исследователь и профессор факультета театральных и исполнительских исследований Университета Дакки Сайед Джамиль Ахмед и режиссер Насируддин Юсуф, стоявшие у истоков «Дакка-театра». Труппа этого театра предпринимала успешные попытки восстановить театральную традицию через постановки на современной сцене, сыграв заметную роль в поиске и установлении культурных корней современного театра Бангладеш. Кроме того, элементы традиционного театра использовались в учебных работах преподавателей и студентов факультета театральных и исполнительских исследований Университета Дакки, кафедрой «Драмы и драматургии» Университета Джахангирнагара и другими театральными коллективами.

Коллектив «Дакка-театра» в 1981 году запустил движение «Грам»². Главной целью этой инициативы было «обнаружить утраченное наследие и недостающие звенья, часто упускаемые из виду историками и театральными коллективами в эволюции бенгальского театра»³. Кроме того, это театральное движение предпринимало активные попытки придерживаться «формы традиционного

¹ Awasthi S. & Schechner R. "Theatre of Roots": Encounter with Tradition // The Drama Review TDR (1988-). Winter, 1989, Vol. 33, No. 4. P. 48–49.

² Грам в переводе с бенгали означает «деревня», то есть театральное движение «Грам», можно интерпретировать как театр деревни. В нашей работе мы используем оригинальное название «Грам-театр».

³ Нилу К.У. Театр Дакки в путешествии завтрашнего дня // Театральная практика в столице Дакки. Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1992. С. 94 (на бенгальском яз.).

театра, которая все еще сохраняется вопреки всем препятствиям современности в культурной жизни сельского Бангладеш»¹. Исследователи театра и организаторы движения «Грам» С. Аль Дин и Н. Юсуф вместе с другими участниками организовывали сельские ярмарки (*мела*) в разных деревнях, чтобы можно было наблюдать за обычаями и поведением людей. Таким образом, появилась возможность за короткий период познакомиться с различными образцами традиционной культуры, в том числе театральной. В программе этого движения также упоминалась необходимость исследований, направленных на создание национальной формы театрального представления. Это движение «в сочетании с запоминающимися пьесами С. Аль Дина породило то, что лучше всего описывается как форма “Театра корней”»² - отмечает С. Дж. Ахмед. С. Аль Дин считал западную или евроцентрическую театральность (диалог, драматический конфликт и даже причинно-следственную связь для развития сюжета) ограничивающей воображение зрителей. Он также стремился преодолеть влияние классического санскрита и западной театральной эстетики на местную традицию. Он скорее тяготел к повествовательному стилю представления и хотел сделать более известным традиционный театр Бангладеш.

В середине восьмидесятых годов С. Аль Дин, Н. Юсуф, С. Дж. Ахмед и профессор Афсар Ахмед (1959–2021) в поисках специфического языка национального театра организовали творческую мастерскую по традиционной форме «Газир ган»³, которая рассматривалась ими как одна из возможных форм нового городского театра, однако попытка оказалась неудачной. Хотя использование традиционных элементов в современном театре, ориентированном на город, началось с 1980-х годов, предпринятые усилия увенчались успехом только в начале 90-х гг. Постановка С. Дж. Ахмедом пьесы С. Аль Дина

¹ Нилу К.У. Театр Дакки в путешествии завтрашнего дня // Театральная практика в столице Дакки. Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1992. С. 94 (на бенгальском яз.).

² Ahmed S. J. Designs of Living in the Contemporary Theatre of Bangladesh // Mapping South Asia through Contemporary Theatre: Essays on the Theatres of India, Pakistan, Bangladesh, Nepal and Sri Lanka. New York: Palgrave Macmillan, 2014. P. 140.

³ Газир ган – традиционное нарративное представление о персонаже Баро Хан Гази, известном в народе как легендарный святой повелитель тигров, особенно почитаемый в народе. Хотя Гази Пир был мусульманином, его последователями стали люди из других религиозных общин.

«Колесо», на основе повествовательных техник, в Антиохийском колледже (США)¹ в 1990 году и в «Дакка-театре» в 1991 году сделала режиссера одним из ведущих мастеров национальной театральной эстетики Бангладеш. В брошюре к спектаклю, поставленному в Дакка-театре, С. Аль Дин определил жанр своей пьесы как «катханатья»: «Я сочинил пьесу в соответствии с правилами речи, поэтому назвал ее катханатья»². Вся пьеса представляет собой большое повествование.

В процессе создания эстетики «Театра корней» поиск уникального традиционного культурного зерна осуществлялся двумя способами: во-первых, с помощью исследований и, во-вторых, с помощью инновационных практик, основанных на результатах, связанных с традиционными театральными представлениями. Исследование С. Аль Дина под названием «Средневековый бенгальский театр» рассматривает повествовательный или традиционный стиль доколониальных спектаклей в Бенгалии, главным образом на материале литературных источников. С. Дж. Ахмед, в свою очередь, в этнографическом исследовании «Ачинпахи³ бесконечность: театр коренных народов Бангладеш» описывает и анализирует практику живых выступлений. После обретения независимости Бангладеш С. Аль Дин, следуя технике и эстетике традиционного бенгальского сценария, использовал новую структуру текста в своих пьесах. Но успех постановки был достигнут в основном благодаря применению С. Дж. Ахмедом к повествовательным пьесам С. Аль Дина эстетики двайта-адвайты⁴, что сказалось на особом отношении к пространству, тексту, актерскому мастерству, персонажу и речи исполнителя.

Теория искусства двайта-адвайты была выведена С. Аль Дином из *Ачинтьяведабхеды* гаудия-вайшнавизма. Суть этой теории заключается в

¹ Преподаватель драмы Денни Партридж работал вместе с С. Дж. Ахмедом над драмой «Колесо» в первой ее американской постановке в Антиохийском колледже в октябре 1990 года (сценарий Стива Фридмана на основе перевода пьесы С. Дж. Ахмеда) и применил к актерской игре американские методы повествования. Позже «Колесо» поставил Экспериментальный театр Вассара США, премьера состоялась 3 октября 1991 года.

² Аль Дин С. Приложение // Собрание пьес Селима Аль Дина – 2. Дакка: Маула Брадарс, 2013. С. 590 (на бенгальском яз.).

³ Ачинпахи в литературе Бангладеш – неизвестная птица.

⁴ Двайта-адвайта означает «двойственность-в-недвойственности» – одна из школ философии вишнуистской веданты.

признании двойственности и недвойственности отношений между Богом и живым существом. Главная цель теории двайта-адвайты состоит в том, чтобы объединить все в одном и одно во всем. С. Аль Дин отмечает: «Вместо одного из различных видов искусства, существующих в наше время, эта концепция относится к принятию или созданию свободной формы. Это означает спонтанную смесь композиции, стиля и, прежде всего, различных элементов искусства, в которой отрицаются все двойственные формы; таким образом, эта система искусства является самой уникальной и недвойственной, она включает в себя различные формы и стили искусства»¹.

В спектакле актер проецирует «возвышенное состояние, которое одновременно представляет собой «я» (актер) и «не-я» (персонаж)»². В традиционных представлениях рассказчик одновременно изображает одного или нескольких персонажей. В то же время, излагая историю, он остается самим собой. Это означает, что актер и персонаж различны (двойственны), но в то же время неразделимы (недвойственны).

Таким образом, в рамках национального театрально-эстетического и культурного проекта поиска нарративного театра исследования и режиссура С. Дж. Ахмеда и драматургия С. Аль Дина создали национальный спектакль в контексте движения «Театр корней». Позже Н. Юсуф и «Дакка-театр» ускорили развитие этого направления, которое позже стало практиковаться университетом Дакки, университетом Джахангирнагара и другими театральными коллективами. Таким образом, театральная культура Бангладеш вступила в новую эру поиска национальной культурной самобытности.

Современные спектакли этой синтезированной традиции использовали местную театральную эстетику: сольные и хоровые песни, танцы, живую музыку и повествовательный стиль исполнения, диалоги. Традиционно в большинстве случаев представления начинались с банданы (песни призыва), приветствий

¹ Аль Дин С. Все о бенгальской теории искусства двайта-адвайта // Тхитетар Стадис. 1995. №. 3. С. 9 (на бенгальском яз.).

² Ahmed S. J. Designs of Living in the Contemporary Theatre of Bangladesh // Mapping South Asia through Contemporary Theatre: Essays on the Theatres of India, Pakistan, Bangladesh, Nepal and Sri Lanka. New York: Palgrave Macmillan, 2014. P. 139.

божествам, зрителям и гуру (наставнику) и заканчивались мангалгитом (песней благословения). Современный театр перенял этот обычай у традиционного театра.

Выступления «Театра корней» выходили за рамки европейского типа сцены (просцениума) и разыгрывались на площадке с использованием невысокой платформы или без нее, на ровном месте, но в закрытом помещении. Хотя проект в значительной степени заимствовал стилистику и манеру традиционного театра, он перенял западную эстетику сценографии и светового дизайна.

В отличие от западного театра, где актер и зритель разделены «четвертой стеной», адепты «Театра корней» стремились к объединению актеров и зрителей, расположив последних вокруг сцены, как в традиционном театре. Выступления в городском театре требовали от актера владения многими навыками: пением, танцем, актерским мастерством.

Таким образом, театр Бангладеш приобрел новую парадигму, синтезирующую традиционные элементы в современном театре. Идея «нового», «альтернативного» или «параллельного» театра Бангладеш состояла в том, чтобы создать «национальный язык театра, основанный на местной театральной традиции, который был бы способен отражать надежды, мечты и чаяния народа страны»¹. Театральные артисты Бангладеш использовали возможности традиционного театра в создании пьес свободной формы, основанной на художественном видении *двайта-адвайты*. Особо подчеркивалось, что современный живой театр, ориентированный на городского зрителя, должен отражать образ мыслей и жизни народа, поэтому особо отмечалась необходимость брать сюжеты из современной жизни или интерпретировать старые сюжеты через призму современности, кроме того, традиционные элементы представлений также подверглись изменениям.

Подобный подход можно обнаружить во многих известных театральных постановках. Так, уже упомянутый ранее спектакль «Колесо», поставленный С.Дж.Ахмедом совместно с коллективом «Дакка-театра» в 1991, стал одним из лучших спектаклей движения «Театр корней». Кроме того, к несомненным

¹ Ahmed S. J. *Acinpakhi Infinity: Indigenous Theatre of Bangladesh*. Dhaka: The University Press Limited, 2000. P. XV.

удачам этого направления необходимо отнести и спектакль Университета Дакки «Бехула пускает свой плот против течения» С. Дж. Ахмеда (2004, 2006 и 2010).

3.1.1. Спектакль «Колесо» – положительный опыт движения «Театр корней»¹

Пьеса «Колесо» была написана С. Аль Дином в 1990 году и опубликована в Бангладеш в 1991 году. Это произведение явилось реакцией на события, происходившие в стране во время диктатуры Х. М. Эршада 1982 – 1990 гг. 10 ноября 1987 году один из активистов Нур Хоссейн был застрелен во время шествия оппозиционных политических партий, вышедших на улицу, чтобы выразить несогласие с правящим режимом. Его убийство вызвало большую реакцию по всей стране. На груди и спине Нура Хоссейна белой краской были написаны лозунги: «Пусть будет свергнута диктатура – демократия будет освобождена». В период диктатуры Х. М. Эршада многие граждане Бангладеш погибли, и личности этих людей так и не были установлены. Именно эти события и стали философской основой сюжета драмы «Колесо».

В пьесе представлена аллегория жертв политического произвола, которые не могут обрести последнего пристанища, и оказываются никому не нужными в круговороте повседневности. Пьеса написана в стиле поэтической прозы как рассказ повествователя (катхак)² без традиционного для европейской драматургии деления на акты и сцены. Рассказчик описывает ситуации, в которых участвует несколько персонажей. История повествует о том, как в соответствии с правительственными инструкциями покойника пытаются доставить родственникам. При этом точно не известно ни имя умершего, которое в больничных документах значится как «Хосенали или Ханифали», ни название его деревни – Наянпур или Набайпур, известно только имя его отца – Аджафар.

¹ Положения данного параграфа отражены в статье автора: Буйян А. Б. Мд Зиаул Хок. Синтез традиций в современном театре Бангладеш: «Театр корней» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. М.: ГИТИС, 2022, № 4. С. 84–104.

² Катхак (повествователь) был использован в спектакле вместо традиционного термина «гайен».

Доктор арендует повозку, запряженную волами, чтобы доставить родственникам тело молодого человека по одному из предполагаемых адресов. В повозке также находится бригада из трех рабочих, среди которых пожилой погонщик по имени Бахер, юноша Шукурчан и сантал¹ Дхарамрадж, в обязанности которого входит кремация и захоронение, то есть, в повозке оказывается четыре человека и мертвое тело.

Эти люди, ставшие по воле случая, последними спутниками покойника со скорбью и сочувствием наблюдают, как тает заледеневший и посыпанный древесной стружкой труп и как с него капает вода. Во время небольшого отдыха в деревне Бетаги к путникам присоединяется облезлая тощая собака, которая сопровождает их до конца пути. В контексте всей пьесы эта собака – единственное существо женского пола становится символом материнства. Символическим оказывается и рой пчел, пролетающий над повозкой по пути ее следования. Мед пчел в бенгальском мировоззрении символизирует чистоту, правду, которую ищут люди, везущие тело незнакомого им человека.

По дороге путников одолевают сомнения: Бахер, недавно похоронивший дочь, понимает чувства родителей, потерявших сына, но одновременно при этом он думает о бессмысленности этого предприятия. Дхарамрадж напоминает ему о том, что они обязаны порученное им дело довести до конца. Бахер, несмотря на предубеждение, продолжает путь с телом незнакомого мертвого человека по неведомому адресу, который в финале пьесы обретает черты вечности. Он выполняет возложенный на него долг не из страха перед официальными органами, а из человеческого сострадания и осознания важности своей миссии перед родственниками этого неизвестного ему человека.

В деревне Наянпур, куда прибывает повозка, никто из жителей не признает в мертвце своего родственника, ведь живущий там Хосенали жив и вчера вернулся с работы. Утомительное путешествие продолжается в направлении другой деревни. «Колеса повозки оставляют скорбный след на земле»,² -

¹ Одна из основных этнических групп в Бангладеш.

² Аль Дин С. Колесо // Сборник пьес Селима Аль Дина – 2. Дакка: Маула Брадарс, 2013. С. 191 (на бенгальском яз.).

произносит рассказчик. Постепенно Бахер и его спутники начинают думать о «теле, отвергнутом жителями деревни», как о своем близком родственнике, им начинает казаться, что рядом не покойник, а живой человек. Молодой Шукурчан, видя мертвое тело человека примерно одного с ним возраста, осознает, что на его месте мог бы оказаться он сам. Бахер, хотя он и не связан с мертвецом кровными узами, постепенно начинает ощущать себя представителем человечества, осознавая ответственность за доставку тела до места назначения.

Появление катафалка в деревне Набинпур совпадает с проходящей там свадебной церемонией. Бракосочетание – это начало новой жизни, в то время как труп – это конец. На свадьбе нет места мертвым. Более того, это тело незнакомого человека, а значит, нет места сочувствию и состраданию.

Бахер и его спутники во время этого скорбного путешествия все глубже проникаются жалостью к незнакомцу, который за время пути стал им уже близок. Достигнув берега небольшой реки, они принимают решение самостоятельно похоронить тело, которое уже начало разлагаться. Погонщик Бахер, двое его спутников и пьяный Дхарамрадж из этнической группы сантал – вот и все представители рода людского, да еще облезлая бродячая собака – символ материнского начала. Все присутствующие на похоронах подавлены тем, что могила так и останется неизвестной, однако к этому добавляется чувство облегчения, потому что мертвое тело обрело, наконец, свой вечный покой. Закончив с возложенной на них миссией Бахер, Шукурчан и их пожилой товарищ отправляются по своим насущным делам срезать рис.

Пьесу «Колесо», рассматривающую экзистенциальную ситуацию, можно назвать документальным свидетельством изменения человеческого сознания и зарождения гуманизма. Она является напоминанием о политических убийствах, о трех миллионах мучеников освободительной войны в Бангладеш, о безымянных жертвах по всему миру, тела которых так и не были похоронены их родственниками. На этом фоне погонщик Бахер, Шукурчан, их пожилой спутник, пьяный Дхарамрадж воспринимаются как наиболее гуманные представители человечества, провожающие безымянное тело в последний путь. Присутствие

бездомной собаки, символизирующей материнство, отсылает к древнеиндийскому эпосу «Махабхарата», который начинается и заканчивается образом воплотившегося в животное божества. Тысячелетиями вертится колесо сансары, люди убивают друг друга, а земля принимает тела неизвестных.

Спектакль «Колесо» начинался с *банданы*. Знаменитая актриса и певица Шимул Юсуф, называемая в народе «цветком сцены», пела песню под аккомпанемент музыкантов в сопровождении других актеров. В начале песни звучало приветствие сантальскому божеству Дхараму Караму и суфийскому культурному герою по имени Маник Пир (легендарный святой) как свидетелям исполнения пьесы с просьбой благословить актеров и защитить представление от любых несчастий.

В спектакле «Колесо» было занято 17 актеров и три музыканта. В роли катхак выступила Ш. Юсуф, исполнившая также роль мертвого тела, которое в одном из эпизодов спектакля вступало в диалог с Бахером. Кроме того, она сыграла еще три второстепенные роли: возницу встреченной в пути повозки, механика повозок, женщину в деревне. Роль погонщика Бахера исполнил известный актер театра и кино Райсул Ислам Асад. Повозка, на которой передвигались герои пьесы, была показана аллегорически.

Представление разворачивалось в традиционной эстетике, где исполнители пели, танцевали и произносили свои реплики в повествовании и диалоге. Катхак рассказывала историю, и по мере ее развития, актеры, исполнявшие соответствующих персонажей, разыгрывали сюжет. Катхак описывала детали происходящего, проникая во внутренний мир героев. Главные герои вступали в диалог друг с другом и передавали мысли своего персонажа либо от первого, либо от третьего лица.

Спектакль заканчивался мангалгитом, исполняемой рассказчицей Ш. Юсуф. В философской песне говорилось, что не место жительства определяет личность человека. Единственное обозначение, которое можно дать человеку — это *человек*, и безымянный умерший, у которого утром не было родственников, к вечеру становится родным по духу работникам-мигрантам. Тело, которое не

представляло абсолютно никакой значимости для вынужденных перевозить его посторонних людей, в конце концов, становится для них дорогим, и они свершают общечеловеческий долг, предав его земле. Смерть определяет конечное пребывание человека в этом мире, и могила должна быть тщательно подготовлена. Проводы в последний путь во всех культурах мира имеют особое значение, и на этом пути покойника должны сопровождать близкие люди. Поэтому пусть «последний адрес» человека будет написан с заботой и любовью, и пусть хотя бы одна слезинка будет пролита над его могилой, человек должен умирать своей смертью, а не быть убитым, - поется в песне.

Спектакль «Колесо» был поставлен труппой «Дакка-театр» на сцене зрительного зала «Мохила Самити». Специально для этого спектакля зал был трансформирован: посетители оказались расположены спиной к сцене, а представление разыгрывалось на месте, где раньше сидели зрители, то есть на одном уровне с публикой, а не на приподнятой площадке. Подобный опыт был необычным как для зрителей, так и для актеров этого представления.

Режиссер спектакля С. Дж. Ахмед сам спроектировал пространство для выступления и световое оформление. Пол площадки, которая имела размеры 15,24 м в ширину и 10,668 м в глубину, был выстлан сеном, а задняя стена была сделана из сухих веток кокосовой пальмы. В центре стены вместо веток находился раздвижной занавес шириной 3,048 метра. По мере необходимости занавес раздвигался, и в его проеме показывались замершие фигуры людей, связанные с определенными моментами спектакля.

Сразу за стеной из сухих кокосовых веток находились кулисы, предназначенные для актеров. Представление проходило на пустом пространстве без декораций, как в традиционном театре, поэтому преобразование пространства происходило за счет света и простого реквизита. Постановка света соответствовала западной эстетике.

Таким образом, спектакль «Колесо» стал положительным опытом создания представления в стиле движения «Театра корней». В отличие от западной драматической формы, основанной на диалоге, этот спектакль был создан в

эстетике традиционного театра и открывал новые пути для развития городского театра (См. Приложение 4).

«Новый» «параллельный» или «альтернативный» современный театр, возникший в результате столкновения традиционной эстетики исполнительского искусства со сценическими новациями XX-XXI вв., обрел законченную форму в городском театре Бангладеш. Это театральное искусство, в основе которого лежит стилистика традиционного представления, заимствовало нарративность традиционного театра. Повествовательный способ исполнения оказался эффективным благодаря использованию прозы, поэзии и пению. Подобно катхаку традиционного театра Бангладеш, исполнитель может свободно переключаться от прозаического повествования к диалогу, от стихотворной формы к песне. В то же время, за редким исключением, это современное направление театрального представления включает в себя *бандану* и *мангалгит* как неотъемлемую часть представления традиционного театра. Однако в отличие от традиционного представления, проходящего на открытых площадках, спектакли нового городского театра, как правило, ставятся в закрытом помещении, но не на приподнятой сценической площадке европейского театра. Режиссеры и дизайнеры вместо подиумного сценического пространства приняли способ представления традиционного театра, ориентированный на асар, в котором зрители занимают места вокруг площадки для игры и полностью отрицают воображаемую *четвертую стену* между зрителями и исполнителями, препятствующую прямому общению актера с аудиторией. В подобном типе театра в некоторых случаях применяется западный метод постановки света.

Движение «Театра корней», к которому обратилась театральная интеллигенция после обретения независимости Бангладеш, стремилось открыть новые способы социальной коммуникации, выработать новый театральный опыт и новые способы постижения мира через синтез традиций разных народов Бангладеш и европейского театра.

В качестве тем для своих спектаклей преемники не ограничились только национальными или региональными проблемами, включив в репертуар

произведения с классической и современной проблематикой, в результате чего этот театр приобрел широту тематического охвата. Таким образом, можно говорить о синтезе различных элементов сценического искусства европейского и традиционного происхождения в современном театре Бангладеш.

3.1.2. Гендерные аспекты мифа «Бехула пускает свой плот против течения»¹

Спектакль Сайеда Джамиля Ахмеда «Бехула пускает свой плот против течения» впервые был поставлен в 2004 году на сцене «Нат-Мандал» в рамках постдипломного практического курса «Коренной театр Бангладеш» на кафедре театра² университета Дакки.

В самом начале XXI века спектакль «Бехула пускает свой плот против течения» оспаривал принятые и укоренившиеся в бенгальском обществе представления о гендерной идентичности женщины. По выражению режиссера спектакля С. Дж. Ахмеда, он задействовал «свежую динамику», чтобы пересмотреть эти представления о «женском Другом»³, представив новую интерпретацию 600-летнего мифа.

Один из видов представлений традиционного театра Бангладеш строится вокруг фигуры бенгальской богини змей Манасы. Все представления этого жанра основаны на корпусе средневековых поэм, называемых «Падма-пурана» или «Манаса-мангала» и описывающих установленные поклонения этой богине. Это стихотворные тексты, относящиеся к XV - XVIII векам и представляющие собой особый жанр – «Мангал-Кавья» (буквально — «благоприятные поэмы» или «Поэмы о благополучии»). Написанные в период средневековья в честь богини змей Манасы разными поэтами поэмы «Манаса-мангала» пользуются огромной

¹ Положения данного параграфа отражены в статье автора: Буйян А. Б. Мд Зиаул Хок. Гендерные аспекты средневекового мифа в спектакле С. Дж. Ахмеда «Бехула пускает свой плот против течения» // Сцена. М.: Союз театральных деятелей Российской Федерации (ВТО), 2023, № 1 (141). С. 95–104.

² Современное название «кафедра театра и исполнительских исследований».

³ Leela: “South Asian Women’s Theatre Festival 2010” / Ed. I. Chandrasekhar. New Delhi: National School of Drama – NSD, 2010. P. 35.

популярностью у современной бенгальской публики. Кроме того, актеры традиционного театра также исполняют множество неопубликованных произведений, существующих в устной форме.

Во второй, третьей и четвертой частях поэм содержится рассказ о добродетельной деве по имени Бехула, которая выходит замуж за Лакхиндара (сына Чанда Садагара, выступающего в этом сюжете в качестве злодея), и ее муж умирает от укуса змеи в брачных покоях. После смерти Лакхиндара положение Бехулы становится неопределенным: ей нет места ни в доме мужа, ни у родителей. В отчаянной попытке вернуть мужа к жизни Бехула отправляется в путешествие на плоту с его мертвым телом. В пути она сталкивается с различными формами назойливого мужского внимания, от братской любви до попытки изнасилования. В конце концов, она прибывает в обитель богов, где ей предлагают танцевать, чтобы порадовать Шиву, и она добивается милости богини змей Манасы. В результате муж Бехулы возвращается к жизни. Кроме того, Бехула оживляет шестерых старших братьев мужа, которых до этого убила Манаса, и спасает четырнадцать торговых кораблей, принадлежавших ее свекру Чанду Садагару и потопленных Манасой. В обмен на это Чанд Садагар соглашается прекратить свою вражду с богиней и принести ей жертву (хоть и левой, т. е. нечистой, рукой). К сожалению, поскольку Бехула плыла против течения одна с мертвым телом и без сопровождения мужчин в течение долгого времени, ей, как Сите¹ в «Рамаяне», приходится подтверждать свою добродетель (*sati*)² в ходе испытания. В конце концов, не найдя для себя достойного места в обществе, она восходит на небеса вместе с мужем, что символизирует ее смерть.

Рамгати Ньяятратна, на которую ссылается Амритлал Бала, объясняя величие женской идентичности Бехулы, определяет ее как «знамя чистоты и

¹ Согласно эпосу «Рамаяна», когда Рама отправился в изгнание, Сита в доказательство верности мужу отправилась вместе с ним, однако была похищена королем демонов Ланки Раваной, привлеченным ее красотой. Сосредоточив свое сердце на любви к мужу, Сита сохраняла целомудрие, на протяжении всего своего долгого заключения, пока Рама не напал на Ланку и не вернул Ситу. Впоследствии, когда возникли вопросы о целомудрии Ситы, ей пришлось заявить о своей чистоте и доказать это, пройдя испытание огнем. Сита вышла невредимой из этого испытания, однако Рама все равно из уважения к общественному мнению изгнал ее в лес.

² Сати в переводе с санскрита означает добродетельную женщину, обладающую высшей верностью своему мужу. Однако официально *sati* обозначает индийский обычай, согласно которому жена приносит себя в жертву на погребальном костре своего мужа.

верности мужу»¹, что отражает современное представление о гендерной идентичности Бехулы в бенгальском патриархальном сознании.

Джудит Батлер утверждает, что «гендер — это культурный конструкт»²; так «сконструированная» гендерная идентичность Бехулы становится ее культурной идентичностью в патриархальном идеалистическом обществе. Следовательно, раз Бехула символизирует высшую форму идеальной женщины бенгальского общества, патриархальная система делает из ее «сконструированной» культурной женской идентичности образец для других женщин. Таким образом, ее «знамя чистоты и верности мужу» играет активную роль в конструировании гендерной идентичности всех женщин, и патриархальное сознание ожидает, что любая женщина, несомненно, будет вести себя так, как Бехула.

Вышеупомянутый аргумент находит отражение и в книге Симоны де Бовуар «Второй пол», где она замечает: «Женщиной не рождаются, ею становятся»³. Она также считает гендерную идентичность женщины «сконструированной», утверждая, что женская гендерная идентичность всегда «становится» таковой «по культурному принуждению»⁴. Таким образом, общепринятые представления о Бехуле в бенгальской мифологии можно понять, исследуя глубину и значение «сконструированной» мифом женской идентичности этой героини. Одновременно становится очевидно, что «сконструированная» женская идентичность превращается в инструмент эксплуатации женщины и, следовательно, оказывается эффективной так называемая «политика пола»⁵ в идеалистическом патриархальном государстве.

Легенда о «чистоте и верности» Бехулы является главной причиной ее необычайной популярности, охватывающей больше половины тысячелетия. До

¹ Падмапуран Биджая Гупты / Ред. А. Бала. Раджшахи: Бенгальский исследовательский совет, факультет бенгальского языка, Университет Раджшахи, 1999. С. 44 (на бенгальском яз.).

² Батлер Дж. Гендерное беспокойство. Феминизм и подрыв идентичности. М.: V-A-C press, 2022. С. 51.

³ Бовуар С. де. Второй пол / Пер. с франц. М. Ирина, О. Елена и С. Анна. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2021. С. 336.

⁴ Батлер Дж. Гендерное беспокойство. Феминизм и подрыв идентичности. М.: V-A-C press, 2022. С. 55.

⁵ Впервые термин «политика пола» появляется в книге с одноименным названием американской писательницы-феминистки Кейт Миллет.

отмены исторической традиции *sati*¹ вдова-индуистка сдерживала слезы и причитания после смерти мужа и не стирала со лба знак замужней женщины, но приносила себя в жертву и восходила на погребальный костер мертвого супруга. Таким образом, «знамя чистоты и верности» в форме принесения женщины в жертву на костре покойного мужа описывалось и восхвалялось как демонстрация «любви и красоты» бенгальских женщин по отношению к мужчинам. В идеалистическом патриархальном обществе «любовь» бенгальской женщины предполагает «смирение и полный отказ от собственной личности»² ради мужа, а концепция красоты строится на «величии характера» женщин, т. е. женщины должны быть полностью альтруистичными, отказывающимися от себя, вечно щедрыми и дающими, чтобы стать «идеальной женой бенгальского дома»³.

В результате идеальные представления о бенгальской женщине конструируются с помощью этой концепции «любви и красоты» - самого большого комплимента женскому персонажу с точки зрения патриархата.

Почти во всех исследованиях, посвященных «Манаса-мангале», Бехула - «один из самых идеальных персонажей идеалистического общества»⁴. Она не только «подвергается сексуальной объективации как идеал красоты», но и сознательно рассматривается и «конструируется» как высшая форма чистоты, что делает Бехулу «изобретением мужчин и каноническим средством проекции патриархальной идеологии»⁵.

Критика гендерной идентичности Бехулы в книге Ашутоса Бхаттачарьи «История бенгальской мангалакавы», которая до сих пор считается наиболее достоверной работой о «Падма-пуране» или «Манаса-мангале», также привязана

¹ Раджа Рам Мохан Рой, индийский общественный реформатор и сторонник прав женщин, а также британский христианский миссионер Уильям Кэри, выступали против этой практики, и, в конце концов, британский генерал-губернатор Индии, лорд Уильям Бентинк, в 1829 году издал Положение о сати в Бенгалии или Положение номер XVII, согласно которому практика *sati* становилась незаконной во всех индийских юрисдикциях, а ее участники подвергались уголовному преследованию.

² Сен Д. Бенгальский язык и литература: до английского влияния. Калькутта: Гурудас Чаттопадхьяй Энд Сонс, 1928. С. 172 (на бенгальском яз.).

³ Падмапуран Биджая Гупты / Ред. А. Бала. Раджшахи: Бенгальский исследовательский совет, факультет бенгальского языка, Университет Раджшахи, 1999. С. 47 (на бенгальском яз.).

⁴ Бхаттачарья А. История бенгальской мангалакавы. Калькутта: А. Мукхерджи энд Ко. Пвт. Лтд., 2000. С. 338 (на бенгальском яз.).

⁵ Ahmed S. J. A Passage to [India] South Asia through Religion and Gender: The Case of Behular Bhasan in Bangladesh // Shilpakala Annual Journal. 2014, Vol. XXII. P. 27.

к ограничениям патриархата. Считается, что Бехулу одновременно можно сравнить с Ситой из «Рамаяны», которая стойко претерпевает невообразимые страдания, и с Савитри¹ из «Махабхараты», чья сила в борьбе со смертью неистощима. Обычно эта героиня описывается как женщина, чья способность переносить любые страдания бесконечна, она никогда не отказывается и не возражает против какого-либо действия. Таким образом, Бехула оказывается идеальным женским персонажем, который никогда не рассматривает свою жизнь с точки зрения жертвы эксплуатации. Она демонстрирует чистоту, побеждающую мир, отвергая все земные блага, когда она плывет «в цвете юности» на плоту из банановых стеблей с мертвым мужем. Таким образом, А.Бхаттачарья в своей книге конструирует патриархальную гендерную идентичность Бехулы, и впоследствии эта идентичность становится инструментом эксплуатации женщин в идеалистическом обществе. Тем не менее, несмотря на глубоко патриархальное понимание этого образа, А. Бхаттачарья не забывает обозначить, что в характере Бехулы заметно «чувство спящего бунта»², проявляющееся в протесте Бехулы против обвинений Санаки (матери Лакхиндара), когда та винит ее в смерти сына.

Желая исследовать точность гендерной идентичности женщины и оспорить патриархальный дискурс «Манаса-мангалы», режиссер Сайед Джамиль Ахмед начал работу над текстом пьесы «Бехула пускает свой плот против течения» в 2004 году совместно с тремя студентками-актрисами постдипломной программы (Фарида Ахтер, Тания Султана и Нахида Султана), которые впоследствии исполнили главные роли в спектакле того года.

«Чтобы голоса женщин не потерялись в представлении», было принято решение приобщить студенток-актрис к созданию текста пьесы, а для создания большего правдоподобия из текста было решено «убрать все упоминания

¹ Савитри - богиня в индуистской мифологии, дочь солнечного божества Савитар и жена бога-творца Брахмы. В Махабхарате (Великом эпосе династии Бхарата) рассказывается, что Савитри использовала силу своей преданности своему мужу Сатьявану, чтобы помешать богу мертвых Яме забрать его, когда ему было суждено умереть. Таким образом, она стала воплощением женской верности.

² Бхаттачарья А. История бенгальской мангалкавы. Калькутта: А. Мукхерджи энд Ко. Пвт. Лтд., 2000. С. 339 (на бенгальском яз.).

божественного вмешательства Манасы»¹. Таким образом, сюжет был целиком сосредоточен на путешествии Бехулы с мертвым телом мужа.

За месяц репетиций текст прошел дополнительную редакцию с участием Сайдура Рахмана Липона (ассистента режиссера и музыкального руководителя спектакля), Апурба Кумара Роя, Рокибула Хасана и других участников спектакля.

Семь эпизодов из путешествия Бехулы основаны на отрывках из текстов шести «Манаса-мангал», написанных Нараяном Деба, Биджаем Гуптой, Кетакадасом Кшеманандой, Бипрадасом Пипилаи, «Баишем Каби» и Тантрой Бибхути. Окончательный текст пьесы включил в себя также прозаическую часть, посвященную критике патриархального общества, написанную Биплабом Бала.

В книге «Политика пола» американская писательница-феминистка Кейт Миллетт приходит к выводу, что в отношениях между мужчиной и женщиной со времени их институционализации мужчины (хоть это и не ожидается) всегда подавляли женщин, и главенство над женщинами стало неотъемлемым правом мужчин. По ее словам, «сексуальное доминирование» мужчин над женщинами «возможно, составляет самую распространенную идеологию нашей культуры и порождает фундаментальную концепцию власти»². Мужчины и женщины находятся в иерархических отношениях: системе, в которой мужчины контролируют и подавляют женщин, а женщины подчиняются мужчинам. В рамках этой иерархии женщины не просто становятся сексуальными объектами, но подвергаются «внутренней колонизации»³ со стороны мужчин даже в обществе двадцать первого века, в результате чего женщины думают так, как мужчины им позволяют. Согласно К. Миллетт, основная причина этой эксклюзивной институциональной власти мужчин над женщинами — «то, что наше общество, как все другие исторические цивилизации, является патриархальным»⁴. Даже сейчас, в двадцать первом веке, патриархат как институт стал социальной константой, проникающей во все другие политические,

¹ Ahmed S. J. A Passage to [India] South Asia through Religion and Gender: The Case of Behular Bhasan in Bangladesh // Shilpakala Annual Journal. 2014, Vol. XXII. P. 32.

² Millett K. Sexual Politics. New York: Colombia University Press, 2016. P. 25.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

социальные или экономические формы, будь то каста или класс, феодализм или бюрократия; он присутствует во всех крупных религиях и встречается в различных моментах истории в разных местах. Патриархат вездесущ, он колонизировал женщин, а мужчины стали естественными колонизаторами. По теории Кейт Миллетт, мужчины колонизируют женщин через эксплуатацию и доминирование на 8 стадиях: идеологической, биологической, социологической, классовой, экономической и образовательной, стадии физической силы, антропологической (миф и религия) и психологической.

В спектакле «Бехула пускает свой плот против течения» режиссер С. Дж. Ахмед подчеркнул процесс эксплуатации женщин в патриархальном обществе, представив семь прототипов-мужчин, которых встречает Бехула с момента смерти мужа до момента, когда она признает, что ее муж был таким же, как все. Опыт встречи с семью мужскими персонажами не только отмечает семь поворотных моментов в жизни Бехулы, но и определяет основную форму патриархального общества. С. Дж. Ахмед демонстрирует критику и протест против современного положения женщин в Бангладеш, показывая ужасы сексуального угнетения в иерархической структуре отношений между мужчинами и женщинами.

Спектакль «Бехула пускает свой плот против течения» начинается с *банданы* (приветственной песни) в честь Сарасвати¹, Манасы, Фатимы (дочери пророка Мухаммеда), Бога, пророка Мухаммеда, всех пиров, четырех сторон света, Солнца, бога Дхармы², Адама, Евы, предков актеров, гуру, то есть наставнику, зрителей и всех людей.

Это был спектакль *супра-повествовательного типа*, в котором повествование и диалог сосуществовали в равной степени. Помимо традиционных исполнительских приемов для создания роли исполнители

¹ Сарасвати – индуистская богиня образования и искусств, особенно музыки. Она считается покровительницей искусства, музыки и литературы, а также изобретательницей санскритского языка.

² Дхарма Тхакур – индуистское народное божество, символизирующее солнце; также известно как Дхармараджа. Дхарма Тхакур изначально был неарийским богом. Дхарма Тхакур ассоциируется с сельским хозяйством и человеческим плодородием. Ему поклоняются в основном индуисты низшей касты, которые верят, что он может вылечить проказу и благословить их детьми. Величие Дхармы Тхакура представлено в классе произведений бенгальской литературы, известных как *Дхарма-мангал*.

использовали систему К. С. Станиславского, особенно в диалогических партиях. Композиция спектакля была следующей: после банданы гайен начинал основную часть выступления с повествовательного анализа ситуации в прозе и пел песню. Затем разыгрывался первый диалогический эпизод. После диалогического эпизода гайен снова давал анализ ситуации в прозе. Затем начиналось первое путешествие Бехулы. Возглавляемый гайеном хор, поддерживаемый музыкантами, рассказывал о путешествии героини по реке жизни. Во время пения гайен и исполнители хора исполняли танец. Подобная мизансцена повторялась в каждом эпизоде.

В следующих семи эпизодах раскрывается опыт встречи Бехулы с семью мужскими персонажами. В этих сценах богиня Манаса не вмешивается, как она делает в «Манаса-мангале», чтобы помочь Бехуле выбраться из беды.

В первой сцене спектакля Бехула оплакивает смерть своего мужа Лакхиндара, а ее свекор, Чанд Садагар - первый мужской персонаж пьесы - обвиняет ее в смерти сына. Чтобы сделать драматический конфликт более сжатым и противопоставить Бехулу патриархальному духу «Манаса-мангалы», Чанд Садагар произносит обвинительные реплики, которые в оригинале произносила Санака (жена Чанда Садагара и мать Лакхиндара)¹. Отец горюет по сыну, и ему нужна «ведьма», которую можно обвинить в его смерти. Он говорит Бехуле, что ее зубы в крови и на волосах видны пятна крови; называя ее «адской кошкой», он утверждает, что она погубила красивого сына купца Чанда, «проглотив» его на брачном ложе.

Эти несправедливые обвинения, в основе которых лежит патриархальная иерархия и суеверия, являются результатом страха потери статуса в социальном клане², что оказывается важнее отцовских чувств. В связи с тем, что родственные

¹ Ахмед С. Дж. Спектакль «Бехула пускает свой плот против течения»: противостояние патриархальной гегемонии и религиозной нетерпимости // Мананрекха. Декабрь 2021, Т. 5, № 9. С. 130 (на бенгальском яз.).

² Согласно мифу, Лакхиндар был последним сыном Чанда Садагара. Манаса убила предыдущих шестерых сыновей, так что после смерти Лакхиндара в его клане никого не осталось. Чанд – староста общества деревни, а также известный торговец. Если у него нет наследников, то в будущем некому будет позаботиться о бизнесе, некому будет контролировать деревню. То есть после убийства последнего сына ставится вопрос о сохранении родословной Чанда и о достоинстве клана. Чанд Садагар возлагает всю ответственность за сохранение клана на Бехулу, говоря ей после смерти сына: «Женщина с дурным предзнаменованием, ты потопила родословную торговца».

отношения сконцентрированы вокруг мужа, сразу после его смерти в доме свекра вдова становится «Другим». При этом Бехула сознательно не идет на погребальный костер, решая бросить вызов структуре патриархата и отправиться в путешествие, чтобы совершить невозможное и оживить мужа.

В данном эпизоде представления на первый план выходят два фактора, присущих патриархальному обществу: авторитет конкретного мужчины в родоплеменном обществе, то есть его заслуги перед социумом, и представление о женщине как о «Другом» в конструкте отношений между мужчиной и женщиной. На первом изгибе реки жизни Бехула встречает персонажа-мужчину, символизирующего патриархат и жажду власти.

Второй мужской персонаж, встречающийся Бехуле, — семидесятилетний рыбак по имени Года, страдающий от слоновой болезни и чрезмерного сексуального желания. Из-за своего увечья он не может обладать женщиной физически, но стремится овладеть Бехулой с помощью похотливых и грязных мечтаний с того момента, как он ее увидел. То есть он «внутренне колонизирует» женское тело с помощью своих недостойных желаний.

В этой сцене «мужское начало конструирует вертикальную патриархальную архитектуру власти, а женское начало представляет собой горизонтальную сферу, которая всегда подчинена отношениям власти, подавлению и эксплуатации»¹. Считая Бехулу всего лишь «материалом» для своих сексуальных желаний, Года становится своеобразным образцом патриархального поведения, невзирая на свой возраст, социальный класс и болезнь, просто благодаря своим гендерным характеристикам. Во втором эпизоде Бехула видит мужской персонаж, сосредоточенный на излишнем сексуальном желании, и сбегает от него, дав ложное обещание выйти за него замуж.

Третьим мужским персонажем пьесы становится родной брат Бехулы — Хари Садху, который приглашает героиню вернуться в отчий дом. Эта попытка «защитить» сестру, спрятав ее дома, также является патриархальной

¹ Мойшан Ш. «Бехула пускает свой плот против течения»: архетип бенгальской женщины // Мананрекха. Декабрь 2021, Т. 5, № 9. С. 165 (на бенгальском яз.).

эксплуатацией, так как существует культурно сконструированное представление о том, что женщина может находиться в безопасности только дома. При этом женщина не может быть идентифицирована отдельно от живого мужа – и эта культурно сконструированная идентичность, сосредоточенная вокруг мужчины, поддерживает в обществе патриархат.

Таким образом, третий мужской персонаж своей братской любовью хочет «связать» и «защитить» Бехулу, однако, она понимает, что вдове нет места в отчем доме, и заставляя себя отказаться от предложения брата.

Путешествуя по реке жизни, Бехула встречает необразованного, завистливого, жадного и двуличного святого в одежде отшельника, который хочет использовать ее ради собственного религиозного спасения. Бехуле удается спастись от мнимого святого, когда она просит его продемонстрировать свои силы и оживить Лакхиндара.

В этот момент жизни Бехула понимает, что религия является хорошей инвестицией в патриархальную систему эксплуатации, которая постоянно используется для подавления и угнетения женщин. Если цель религии — благополучие людей, то Бехула задается вопросом о конечной цели религии в трехсторонних отношениях между официальной религией, гуманизмом и доброжелательностью. Дело не в том, что духовное спасение людей совершается с помощью религии, а в том, что мужчины превратили религию в фундаментальный инструмент патриархальной структуры эксплуатации женщин.

В пятом эпизоде Бехула встречает бедного обаятельного мошенника, который потерял все свое богатство, детей и четырех жен из-за азартной игры. Бехула пытается помочь и дарит ему дорогое кольцо, однако вскоре узнает, что сделала это напрасно, потому что игромания неизлечима. Бехула видит перед собой образ патриархального дельца, чья личность строится на сочетании жульничества афериста и создании капитала, обманом полученного от других.

В эпизоде с хищным коршуном Бехула встречает шестого мужского персонажа — коршуна, бандита и насильника, и видит мужское начало общества, символизирующее насилие, в реальном и метафорическом образах. Бехула

обещает коршунам на обратном пути подарить драгоценности, но им нужно только ее тело. В этой сцене режиссер представляет коршунов, которые налетают на Бехулу и пытаются съесть мертвое тело Лакхиндара, в виде шайки бандитов.

Стихи из оригинала для этой сцены не изменены, но в финале Бехулу насилуют, чего не было в «Манаса-мангале». Бехула видит, как патриархальная жажда наслаждения женским телом превращает хищного коршуна-птицу в коршуна-мужчину и показывает хищную природу архетипа мужчины как насильника.

В седьмом эпизоде Бехула встречается с дядей Лакхиндара по материнской линии, Нараяном Дани. Нараян Дани рассказывает Бехуле, что когда-то Лакхиндар изнасиловал свою тетю по материнской линии, Кошалью (жену Нараяна Дани)¹. Исступленно желая мести за то, что Лакхиндар изнасиловал его жену, Нараян Дани пытается так же изнасиловать Бехулу, «чтобы Лакхиндар видел, как его дядя соединяется с его женой». Известие о прошлом преступлении мужа разбивает сердце Бехулы, поскольку она понимает, что ее муж Лакхиндар ничем не лучше остальных шестерых мужчин.

Бехула чувствует единение с судьбой изнасилованной Кошальи, внесценического персонажа пьесы. Подчинив свою жизнь неосуществимому желанию оживить своего мужа, теперь, узнав о его прошлом, Бехула чувствует тщетность и бессмысленность своего существования. На последнем изгибе реки жизни Бехула понимает, что в социальных реалиях патриархата женщин не существует.

Таким образом, столкнувшись с семью мужскими образами и узнав о прошлом своего мужа-насильника, Бехула начинает сомневаться в правильности своего намерения и признает абсолютную тщетность попытки оживить Лакхиндара².

¹ Эта сцена основана на эпизоде из версии «Манаса-мангалы» Тантры Бибхути, где упоминается обвинение Лакхиндара в изнасиловании (однако произносит его тетя Лакхиндара по материнской линии Кошалья в разговоре с матерью Лакхиндара Санакой перед свадьбой Лакхиндара и Бехулы). Момент, когда Нараян Дани рассказывает Бехуле правду является кульминацией пьесы.

² Это осознание Бехулы добавлено в пьесу режиссером. Бехула не сомневается в осмысленности своего путешествия и не считает оживление Лакхиндара напрасным трудом ни в одной версии «Манаса-мангалы».

Представление заканчивается исполнением *мангал-гит* (песни о благополучии), в которой актеры поют о том, что Бехула, их дорогая сестра и дочь, до сих пор плывет на плоту в дождевых тучах и в подземном мире. Они желают ей, чтобы ее мечты сбылись в конце пути. Также они благословляют семерых мужчин, которых она встретила на семи изгибах реки жизни, чтобы они могли искупить свои грехи. Актеры просят прощения у зрителей за свои ошибки и просят их спеть песню, где признается, что каждый из нас на самом деле не мужчина и не женщина, а человек (См. Приложение 5).

Таким образом, Бехула понимает, что в патриархате идентичность женщины целиком основана на положении мужа, и если он умирает, то она становится «Другим» в доме свекра, и даже в отчем доме ей нет места. Она видит, что в патриархальном обществе мужчины даже религию превратили в инструмент эксплуатации женщин. Культурная идентичность женщины «сконструирована» так, чтобы мужчины при желании могли легко ее обмануть и совершенно законно мстить женщине за преступления, ранее совершенные ее мужем.

Мужчины демонстрируют свое мужское начало через силу, жестокость, безразличие, эгоизм и собственничество и постоянно утверждают за счет женщин. Одним из многочисленных проявлений мужского начала является сексуальное желание. После встречи с семью разными типами мужчин Бехула понимает, что Года и Коршун — всего лишь «разделительная линия между пассивной и активной сексуальностью»¹. А Нараян Дани, дядя ее мужа по материнской линии, которого она должна почитать как отца, хочет изнасиловать Бехулу из чувства мести, потому что его патриархальная ментальность основана на мысли о том, что можно отомстить мужчине, изнасиловав его жену. Нараян Дани придерживается патриархальной мысли о том, что изнасилование — утверждение власти над женщиной.

Патриархат всегда позволял мужчинам использовать физическую и эмоциональную силу в отношении женщин, легитимизируя разные способы

¹ Мойшан Ш. «Бехула пускает свой плот против течения»: архетип бенгальской женщины // Мананрекха. Декабрь 2021, Т. 5, № 9. С. 166 (на бенгальском яз.).

насилия и угнетения. В кровавой войне за освобождение Бангладеш в 1971 году мужчины и женщины сражались плечом к плечу, и 300 тыс. женщин было изнасиловано пакистанскими солдатами. При этом даже за последние 50 с лишним лет женщины этой страны не получили свободы от гендерной дискриминации. Как отмечает Рокея Кабир, исполнительный директор неправительственной организации «Бангладеш Нари Прогати Сангха» (BNPS), «одним из основных препятствий, мешающих женщинам в Бангладеш получить равные с мужчинами права, несомненно, является патриархальное общество»¹. Женщинам любого возраста приходится жить в страхе перед насилием, потому что патриархальное воображение всегда рассматривает женщин как товар. Согласно отчету, опубликованному 19 января 2019 года в «Протхом Ало», по расчетам главного управления полиции, за последние пять лет зафиксировано 19000 случаев изнасилования, т. е. ежедневно происходило в среднем 11 изнасилований. В докладе неправительственной организации «Айн о Салиш Кендра» (ASK, организация, занимающаяся юридической помощью и защитой прав человека), говорится, что с января по сентябрь 2020 года произошло 975 случаев изнасилования, и в 48 случаях жертвы были убиты².

К. Миллетт упоминает 8 методов эксплуатации и доминирования, которые используют мужчины для колонизации женщин. Один из этих методов — физическое насилие. Приведенные в спектакле «Бехула пускает свой плот против течения» факты демонстрируют примеры физической эксплуатации женщины и помогают осознать, насколько тяжелы для нее последствия насилия. Таким образом, путешествие Бехулы из желания оживить мужа превращается в протест против патриархальной эксплуатации и субординации, поиск женской гендерной идентичности и определения своего законного места в обществе, что, как выясняется, оказывается давним стремлением всех женщин Бангладеш и делает Бехулу символом эмансипации.

¹ Кабир Р. Прогресс и его препятствия для женщин Бангладеш // Ежедневная газета Югантар, 02.02.2019. URL: <https://www.jugantor.com/todays-paper/jugantor-special/140335/বাংলাদেশে-নারীর-অগ্রগতি-ও-তার-প্রতিবন্ধকতা> (Дата обращения: 24.03.2023) (на бенгальском яз.).

² Ниши Н. Политика пола Кейт Миллет: как образованные и работающие женщины становятся патриархальными // Нари О Прагати. Январь–декабрь 2020, № 31–32. С. 15 (на бенгальском яз.).

Представление «Бехула пускает свой плот против течения» ставит под вопрос понятие культурной гендерной идентичности женщин в обществе и символизирует протест против патриархальной демонстрации силы и влияния мужчин, которые управляют женщинами и подчиняют их своей воле. Однако стоит признать, что богиня Манаса, в честь которой была написана «Манасамангала», полностью исчезла из представления. С другой стороны, чрезмерно упрощенное изображение семи типов мужчин не может отобразить все явления патриархата, сложным образом распределенного в обществе. При этом, несмотря на то, что образы мужчин в спектакле представлены в весьма упрощенных формах, для режиссера спектакля С. Дж. Ахмеда, автора прозаического текста и остальной мужской части группы, принимавшей участие в создании и исполнении спектакля, это является попыткой обращения к мужскому сознанию в рамках патриархальной морали.

Режиссер С. Дж. Ахмед, несомненно, хотел выразить протест против эксплуатации женщин в современной структуре общества с помощью образа Бехулы, однако он не стал делать из Бехулы радикальную феминистку, ненавидящую мужчин. Когда раскрывается прошлое Лакхиндара и обнаруживается, что он был насильником, Бехула развеивает соломенную фигуру мужа по воздуху, задавая себе вопрос, оправдано ли ее стремление оживить Лакхиндара. Сразу после этого начинается повествование гайена, во время которого Бехула воссоздает фигуру мужа и зажигает семь светильников возле его мертвого тела. Это небольшое, но очень важное действие символизирует мечты Бехулы о счастливой жизни в морали гендерной идентичности «женщины». Желание подчеркнуть «человеческую» идентичность, выраженное в *мангал-гит* и противопоставленное разделению мужчины и женщины на дискриминационную бинарность, проявляется в действиях Бехулы, воссоздающей физическую форму Лакхиндара. Опыт Бехулы как женщины приводит ее к самоосознанию, которое соединяет ее с другим существом (мужчиной, Лакхиндаром) и определяет мужчин и женщин как половины одного существа. В результате личность Бехулы

конструирует действительность культурной и биологической гендерных идентичностей женщины, не исключая, а включая в них мужчин.

3.2. Постановки европейской классики в Бангладеш: на пути к синтезу

Ориентация только на местное наследие при создании национального театра заставляет считать традиционный театр Бангладеш лучшей и наиважнейшей центральной точкой, вокруг которой строится все остальное. Подобная тенденция в театральной практике составляет проблему, связанную с отвержением «другого» в бинарной оппозиции «я» и «другой». Таким образом не происходит контакта с другой традиционной культурой. Театральные деятели Бангладеш творили, выходя за пределы, традиционных представлений. Можно говорить, что современный театр Бангладеш стремится быть в контакте со всеми мировыми идеями, налаживая связи со всеми континентами. Параллельно с системой, сосредоточенной на Театре корней, театральные деятели Бангладеш стремились установить контакт с культурами ближних и дальних соседей, имеющий большую вариативность для создания межкультурного «театра направлений». В этом процессе ничто не предопределено заранее и все взаимозаменяемо.

Западная драматургия в современном театре Бангладеш представлена в нескольких вариантах: пьесы, переведенные на бенгальский язык, пьесы, адаптированные в контексте современной культуры Бангладеш, а также произведения, синтезированные с традиционным театром на современной сцене. Последняя тенденция, представляющая собой сложный взаимообмен между западной и бенгальской системами театрального представления, становится новым стандартом мультикультурной формы современного театра.

Концепция подобного театра не представляет трудности для восприятия артистами Бангладеш, поскольку местный театр весьма разнообразен. Бенгальские театральные деятели всегда проявляли большой энтузиазм при постановке всемирно известных пьес разных жанров и форм, стараясь понять,

каким может быть современное театральное искусство Бангладеш. Исследуя разнообразие современного мирового театрального искусства, они стремятся к «выражению» своего «художественного сознания» и ищут такие методы его выражения, которые были бы понятны зрителю. Они считают, что целью искусства является поиск многообразия и что они — наследники великой мировой культуры. То есть, даже если театральное представление связано с национальной культурой, оно может быть интернациональным, а всемирно известное произведение может быть представлено средствами традиционного театра. Таким образом, театральные деятели Бангладеш прославляли «коллективное сознание» путем поиска внутренней «самореферентности», на которой также строились отношения с внешним миром.

В этом многообразном процессе особое положение занимает «Дакка театр», который всегда стремился к созданию национального театра на основе традиционных представлений, но который взял в постановку «Бурю» У.Шекспира, принимая инклюзивный процесс взаимоотношений с западным театральным искусством.

3.2.1. Спектакль «Буря» на мировой сцене¹

На театральной Олимпиаде, организованной в рамках летних Олимпийских игр в Лондоне в 2012 году, коллектив «Дакка-театра» представил пьесу «Буря» У. Шекспира, переведенную на бенгальский язык и адаптированную Рубайетом Ахмедом и поставленную Н. Юсуфом. Вместе с другими 37-ю шекспировскими пьесами, исполнявшимися на множестве языков и во множестве форм, бенгальская «Буря» была показана на сцене знаменитого театра «Глобус» 7 и 8 мая 2012 года в ходе претенциозного многоязычного фестиваля «“Глобус“ для всего мира» (“Globe” to Globe).

Режиссер Н. Юсуф попытался найти в традиционном театре Бангладеш «пути» для «искреннего межкультурного взаимодействия» (т. е. «уважительного

¹ Положения данного параграфа отражены в статье автора: Буйян А. Б. Мд Зиаул Хок. Спектакль «Буря»: традиционный театр Бангладеш на мировой сцене // Сцена. М.: Союз театральных деятелей Российской Федерации (ВТО), 2023, № 3 (143). С. 72–78.

баланса культур в столкновении с западной гегемонией и ее оспаривании»)¹ между «западным» театром Шекспира и постколониальным языком театра Бангладеш. Пытаясь добиться увлекательного стиля повествования в межкультурной постановке «Бури», Н. Юсуф творчески соединил Шекспира с традиционными формами искусства Бангладеш. Он опирался на жанр традиционного театра *панчали* и на технику *натпала*, особую форму танца этнического сообщества манипури в Бангладеш и Индии.

Кроме того, режиссер предложил свое толкование оригинального шекспировского текста, оспорил тематическое понимание пьесы в контексте постколониализма и в некоторых случаях изменил или адаптировал ее. Наконец, он вывел на сцену бангладешский стиль исполнения с активным использованием музыки и песен, сочетающийся с новыми интерпретациями и более современными идеями западного текста «Бури».

Будучи наиболее интресной тенденцией современного городского театра, использование элементов и стиля традиционных представлений свойственно творчеству «Дакка-театра» и других театральных трупп. Постепенно «Дакка-театр» стал флагманом альтернативного движения в Бангладеш. Отвергая западный тип театра, этот коллектив, включая драматургов и режиссеров, верил в то, что в театре необходимо отражать жизнь людей своей родной страны, и пытался найти адекватный способ театрального выражения. Для достижения этой цели труппа постоянно делала акцент на соединении традиционных исполнительских техник с современными идеями и технологиями.

Художественный язык Н. Юсуфа как режиссера уходит корнями в его собственную культуру. За сорок лет режиссерской деятельности он разработал собственный стиль, находящийся в рамках традиционной эстетики и испытывающий влияние западного театра. В своем режиссерском творчестве Н.Юсуф пытается выйти за рамки принятых форм. Таким образом, отсутствие «тревоги за внешнее влияние» в творчестве позволило ему свободно

¹ Yenning D. Cultural Imperialism and Intercultural Encounter in Merchant Ivory's "Shakespeare Wallah" // Asian Theatre Journal. Spring 2011, Vol. 28, No. 1. P. 150–151.

экспериментировать с драматургией Шекспира, то есть смешивать западные традиции с местным театром. В своей постановке «Бури» он хотел создать такой театральный язык, который бы достиг эффекта отдаления пьесы в равной степени, как от восточных, так и от западных зрителей, чтобы «Буря» стала «чем-то незнакомым» среди шекспировских постановок.

Работая над спектаклем, Н.Юсуф старался разработать новый театральный язык, целиком основанный на опыте традиционного театра, танца, музыки, поэзии Бангладеш, который в то же время был бы международным театральным языком, понятным представителям всех культур мира. В постколониальном контексте Бангладеш эти художественные решения превратили постановку «Бури» «в то, что выглядит одновременно как древний бенгальский миф и напряженная политическая драма»¹.

При работе над пьесой «Буря» Н.Юсуф полагался на теорию «*двайта-адвайты*», выдвинутую С.Аль Дином, о которой говорилось выше. Режиссерский подход Н. Юсуфа в сочетании с этой философией породил театральную идеологию «Дакка-театра», называемую «нарративным театром Бангладеш». В соответствии с этим философским методом в постановке «Бури» совершается попытка найти универсальную форму искусства, объединяющую такие отдельно существующие сценические формы, как танец, песня, диалог, повествование и актерская игра.

Р. Ахмед адаптировал оригинальный текст пьесы У.Шекспира «Буря» под традиционную для Бангладеш форму представления *панчали*, повествовательное представление, состоящее из эпизодов и включающее, помимо повествования, диалог, музыку и танцы, что отличается от диалогической пьесы «Буря».

Театральный историк Кристина Дымковски из Лондонского университета, изучающая историю постановок Шекспира в широком культурном контексте, называет «Бурю» «возможно, наиболее многогранной из пьес Шекспира»². В

¹ Frandon J. Global Shakespeare: Dhaka Theatre stages indigenous tinged Tempest in London // The Daily Star, 10.05.2012. URL: <https://www.thedailystar.net/news-detail-233441>. (Дата обращения: 25.03.2023).

² Dymkowski C. Power Play: Dhaka Theatre's Bangla Tempest // Shakespeare Beyond English: A Global Experiment. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. P. 141.

«Буре», написанной, когда Великобритания только вступала в колониальную эпоху, помимо отношений власти, Шекспира занимают общие темы, такие как любовь, предательство, месть и прощение. К. Дымковски в своей книге «Шекспир в постановках: “Буря”» анализирует культурное значение изменений в театральном представлении пьесы. По ее словам, за последние 400 лет в англоязычных регионах постановки этой пьесы прославляли или проклинали колониализм и либо утверждали, либо оспаривали гендерную идеологию. Спектакли, стремясь донести до зрителя магию театра, обычно исследовали состояние человека через чародея Просперо. Он изображался по-разному: как персонаж, упивающийся своими сверхъестественными способностями, но, в конце концов, с облегчением от них отказывающийся, проявляющий самоуверенность или несостоятельность в общении с другими, с трудом прощающий или, наоборот, с легкостью это делающий. Однако бенгальская «Буря» «Дакка-театра» представила более сложное понимание и осторожный подход к проблеме власти, «особенно с точки зрения вопросов национальной идентичности»¹.

Н. Юсуф постарался представить пьесу «Буря» как выражение тревоги и борьбы жертв колониализма. В адаптированной постановке «Бури» на бенгальском языке больше всего внимания привлекли захватившие сцену человеческие переживания. Акцент с поиска Просперо способов вернуть утраченное смещался на колониальные мотивы. В конце спектакля герцог в изгнании Просперо принимал решение прекратить свое правление над «туземцами» Калибаном и Ариэль (в данной постановке это женский дух) и предлагал им свободу и независимость. Ариэль празднует кульминационный момент своего освобождения песнями и танцами, смеясь от радости. Однако её освобождение — не последний эпизод. Н. Юсуф «тонко изменил шекспировский

¹ Dymkowski C. Power Play: Dhaka Theatre's Bangla Tempest // Shakespeare Beyond English: A Global Experiment. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. P. 141.

оригинал»¹, добавив в него современную мысль о разделении власти и толерантности. Просперо не просто освободил своего раба-туземца Калибана, но и вручил ему большую раковину, символизирующую власть над островом. Спектакль заканчивался коронацией Калибана.

Следуя местной театральной традиции, в начале спектакля режиссер выпускал на сцену всех актеров из центральной двери арьерсцены. Для каждого из участников представления на авансцене была заготовлена коробка, сделанная из гофрированного железа. На коробках, в которых находились реквизит, костюмы и музыкальные инструменты персонажей спектакля, были нарисованы лодки-сампаны с парусами, лошади, раковина, динозавры, изрыгающие огонь из пастей, восход и закат, цветы, птицы и многие другие традиционные символы Бангладеш в стиле «росписи рикш» - рисунков, которыми украшают один из основных видов городского транспорта Бангладеш.

Поскольку стихия моря важна для Бангладеш и действие пьесы происходит на острове, многие персонажи спектакля (в том числе Просперо, Миранда, Ариэль и Калибан) в качестве украшений носили ракушки. Актеры были одеты в неяркую традиционную одежду в стиле манипури или подобных этнических сообществ с яркими цветными пятнами, особенно зелеными, желтыми и красными. Следуя стилю традиционного бенгальского жанра *панчали*, актеры находились на сценической площадке в течение всего спектакля, сидя на полу, а когда приходило время определенного персонажа, то актер просто вставал и делал то, что необходимо. Подобный стиль исполнения создавал постоянную связь между зрителями и актерами, которая обычно теряется в привычном исполнении шекспировских пьес.

Два артиста манипури, Н. М. Сингха и Б. Ч. Сингха, в течение шести месяцев обучали актеров спектакля владению языком танцевального представления в стиле *натпала*, что помогло актерам создать особую пластическую выразительность. Центральную роль в постановке играли море и

¹ Frandon J. Global Shakespeare: Dhaka Theatre stages indigenous tinged Tempest in London // The Daily Star, 10.05.2012. URL: <https://www.thedailystar.net/news-detail-233441>. (Дата обращения: 25.03.2023).

песок, и обучение танцу манипури помогло актерам развить легкий танцевальный шаг, имитирующий движение по мягкому песку и создать оригинальные образы спектакля.

Важным элементом представлений в стиле манипури является особый танец *пунгчолам*, исполняемый барабанщиками, играющими на двустороннем ручном барабане *пунге*. Эти танцы также были включены в действие спектакля. Отбивая быстрый ритм на двусторонних барабанах, делая сальто, прыгая и кружась, два артиста-барабанщика, изображающие духов, символически отражали силу магии Просперо.

Музыкальное сопровождение «Бури» включало в себя традиционные бенгальские мелодии, особые формы индийской классической музыки *аланы*, песни Р. Тагора и популярные песни из фильмов прошлых лет и т.д. Прекрасное исполнение высоких *аланов* Ш. Юсуф, которая, кроме того, во многих сценах постоянно что-то напевала, дополнило образ игривой Ариэль. Постоянное звучание кимвалов, завораживающий звук *пунга* и пение хора успешно создавали ритмический рисунок спектакля и атмосферу воображаемого пространства.

Стоит отметить, что представление по бенгальской традиции шло на пустой сцене, это приближало его к театральной традиции времен Шекспира. Кажущееся на первый взгляд большим отличие между шекспировским театром и театральной традицией Бангладеш, на самом деле не так уж и велико и имеет ряд общих черт. Первой из которых можно назвать «пустое пространство» сценической площадки, на которой происходит сценическое действие. Ни в театре Шекспира, ни в традиционном театре Бангладеш не использовались декорации.

Конструкция сценической площадки театра Шекспира и традиционного театра Бангладеш также имеет довольно сильное сходство. Так, традиционные бенгальские представления *джатра* проходили на окруженной с трех сторон зрителями приподнятой площадке, что очень напоминает выдвинутую в зрительный зал сцену театра «Глобус», где зрители также находились с трех сторон от нее. Такая форма сцены, в отличие от привычной сценической коробки современного театра, не предполагала «четвертой стены» и позволяла держать

более прочный контакт со зрителем, поскольку актеры находились в постоянном взаимодействии с публикой.

Как известно, в шекспировском театре все роли исполнялись мужчинами: женские роли, как правило, играли молодые люди 14 – 22 лет. В традиционном театре Бангладеш до недавнего времени мужчины также представляли женских персонажей, и лишь начиная с середины XX века, появились женщины-актрисы, причем, только в выступлениях *джатры*.

В спектакле «Буря» режиссер Н. Юсуф, отталкиваясь от традиции народного театра, предоставил мужские роли женщинам. Так, духа Ариэль играла знаменитая актриса Ш. Юсуф, а Тринкуло – Самиун Джахан, чья энергичная и захватывающая игра создавала комический эффект и устанавливала мощный контакт с публикой.

Спектакль начинался с традиционной для бенгальских представлений молитвы, совершаемой всеми участниками представления, еще не обозначенными как персонажи. Один из них - позднее он исполнит роль Просперо - трубил в большую раковину, возвещая о начале представления, открываемого танцем в стиле манипури. Магия заколдованного острова и образ шторма передавались с помощью сочетания танцевальных движений манипури, поэтического и мелодического нарратива, повествовательных песен и в особенности с помощью быстрого ритма, отбиваемого на *пунге* двумя духами Просперо. Женская фигура с черными волосами, струящимися почти до пят, завернутая в длинное тонкое синее покрывало, вела пятерых танцоров с пятью маленькими кораблями, надетыми на перчатки, в грациозном танце, изображающем шторм. К. Дымковски отмечает, что «ее связь с морем сохраняется»¹, даже когда зритель понимает, что ее персонаж — Ариэль.

Сочетание одного из величайших символов западного театра — пьес Шекспира — с танцевальной традицией этнической группы манипури и техниками игры тысячелетнего бенгальского театра было таким уникальным и

¹ Dymkowski C. Power Play: Dhaka Theatre's Bangla Tempest // Shakespeare Beyond English: A Global Experiment. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. P. 146.

запоминающимся, что К. Дымковски описала эту сцену как «красивое объединение идентичностей»¹.

Прекрасным примером отображения человеческих переживаний в бенгальской постановке «Бури» была сцена свадьбы между Мирандой и Фердинандом, демонстрирующая соединение различных культурных традиций. В сцене звучала традиционная бенгальская повествовательная свадебная песня для жениха и невесты, а завершалась она церемонией *мала бадал*, обменом цветочными гирляндами между Мирандой и Фердинандом как символами любви и брака, что является важной частью традиционной бенгальской индуистской свадьбы, когда жених и невеста впервые смотрят друг на друга. Церемония завершалась радостными криками и трубными звуками раковины. Таким образом, сцена свадьбы Миранды и Фердинанда показывала, что шекспировское представление не просто одна история, а «множество историй с множеством направлений»² в постколониальной культуре с различными традициями.

Кульминация пьесы — сцена обретения свободы и независимости Ариэлем и Калибаном в исполнении великолепных актеров Ш. Юсуф и Ч. Чоудхури. Сцена освобождения Ариэль и Калибана и получение ими независимости являлась важным эпизодом в свете постколониального прочтения пьесы. Освобождение от власти чародея-колонизатора давало надежду.

Ключевым моментом освобождения Калибана являлась передача ему символа власти – раковины, прикоснувшись к которой горбун со скрюченными пальцами вдруг расправлял плечи, руки его обретали силу, а сам он вздыхал полной грудью. Казалось, что он не мог поверить в происходящее и громко смеялся, что отражалось в музыкальном сопровождении, придающим живость моменту. Просперо склонял голову, приветствуя нового короля.

¹ P. Dymkowski C. Power Play: Dhaka Theatre's Bangla Tempest // Shakespeare Beyond English: A Global Experiment. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. P. 143.

² Schoch R. A Short History of Shakespeare in Performance: From the Restoration to the Twenty-First Century. Cambridge, New York, Port Melbourne, New Delhi & Singapore: Cambridge University Press, 2021. P. 83.

На первый взгляд грозный дух Ариэль, исполняемый блистательной Ш. Юсуф, «кажется демоницей или ведьмой»¹. Когда Просперо даровал ей волю, смех удивления и счастья резко сменялся рыданиями, идущими из глубины души и переходящими в пластический этюд, в котором исполнительница воздевала руки к небу и гнулась, словно лук. Просперо при этом оставался в стороне, давая свободу для выражения чувств обретшему независимость духу.

В последней сцене Н. Юсуф изменил оригинальный текст пьесы, усиливая постколониальный мотив в своей интерпретации произведения. Осознавая истинное значение сцены, английский писатель и драматург Дж. Фрэндон назвал это изменение «тонким»², однако в действительности в варианте Н. Юсуфа полностью изменилась тема пьесы. Именно в сцене коронации Калибана, избавленного от всех изъянов и победоносно трубящего в раковину, наиболее полно реализовалась тема освобождения от колониального гнета.

Непосредственный свидетель культурного наследия британской и пакистанской колонизации, участвовавший в борьбе за независимость Бангладеш, Н. Юсуф точно передал чувства, возникающие у человека, обретающего свободу и независимость.

Образ Калибана в спектакле Н. Юсуфа представлял собой трансформацию шекспировского образа, специально созданную для изображения освобождения эксплуатируемых колонизаторами людей. Несмотря на горб и скрюченные пальцы, Калибан был человеческим существом, напомиавшим Просперо и обликом, и одеждой. Он не был чудовищем ни в облике, ни в поведении, то есть он не был «другим». В первой встрече «раба» Калибана и «хозяина» Просперо режиссер Н. Юсуф смещал акценты, показывая Калибана как обладающего достоинством и уверенного в себе. Он стремился к личной свободе и независимости и со свободной душой уверенно двигался по всему пространству

¹ Dymkowski C. Power Play: Dhaka Theatre's Bangla Tempest // Shakespeare Beyond English: A Global Experiment. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. P. 147.

² Frandon J. Global Shakespeare: Dhaka Theatre stages indigenous tinged Tempest in London // The Daily Star, 10.05.2012. URL: <https://www.thedailystar.net/news-detail-233441>. (Дата обращения: 25.03.2023).

сцены, тогда как Просперо испытывал вину и стоял, пригвожденный к месту, что «переворачивает их ожидаемый статус»¹.

В оригинальном тексте «Бури» Просперо хвастается Калибану:

... я на себя взял труд
Тебя учить. ... Я научил
Тебя словам, дал знание вещей²

что ставит вопрос о том, мог ли Калибан говорить до того, как на остров прибыл Просперо. В ответ на этот вопрос Н. Юсуф предложил новую интерпретацию, выражающую боль эксплуатируемых и колонизируемых людей, «чужих в своем отечестве», теряющих собственный язык и культуру, и осуждающую конструирование человеческой идентичности на основе цвета кожи. В ответ на похвальбу Просперо Калибан пел: «То, чему ты научил меня, было твоей традицией... Ты забрал мой язык, и ты же решал, чему из твоего языка меня научить. <...> Язык матери, речь матери, то, что мы зовем родным языком. Это и был язык, который ты отнял, разве ты не знаешь, что последствия у этого плохие. Тебе не нравится мой цвет кожи. Я черный, ты белый. Какого цвета то, что течет по нашим венам?.. У него один цвет — красный...». Этот текст был написан Р.Ахмедом специально для этого спектакля.

В новой интерпретации шекспировской «Бури» Н. Юсуфа представлена боль потери языка и культуры в результате колонизации. В противовес самодовольной речи Просперо новая интерпретация переписанной речи Калибана выводила на поверхность идею о предрассудках, связанных с цветом кожи. Выражая свой гнев от угнетения и боли потери языка и культуры, Калибан вспоминал о постепенном процессе исторической колонизации.

Режиссеру Н. Юсуфу удалось создать духовную глубину между Просперо и Ариэль. Несмотря на то, что при первой встрече Ариэль напоминала Просперо, что он обещал ей свободу, Просперо мучил ее воспоминанием о Сикораксе. Их

¹ Dymkowski C. Power Play: Dhaka Theatre's Bangla Tempest // Shakespeare Beyond English: A Global Experiment. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. P. 145.

² Шекспир В. Буря (перевод М.Донского) // Комедии. Трагедии. Ред. Т. Б. Романова. Пер. с англ. Б. Пастернака, Т. Щепкиной-Куперник, П. Мелковой, Э. Линецкой, М. Донского. Москва: СЛОВО/SLOVO, 2005. С. 247.

сложные отношения совершали неожиданный поворот в последней сцене представления, где Просперо говорил Ариэль перед тем, как ее освободить: «Я был твоим *бхактом* (последователем)». Слова *бхакта* (последователь) и *бхакти* (любовь, преданность) обычно используются по отношению к богу или высокому идеалу. Представление о *бхакти* связано с чувствами *бхакта* по отношению к божеству. Кроме этого, в религиозных ритуалах бенгальских индуистов обычно почитают женских божеств, и этим божествам придается большое значение. Таким образом, режиссер Н. Юсуф превратил сложные взаимоотношения власти между Просперо и Ариэль в религиозную связь, то есть преобразовал «господина» Просперо в последователя Ариэль, а Ариэль — в божество для Просперо (См. Приложение 6).

Режиссер Н. Юсуф выявляя «корни», не забывал о многообразии «путей» постановки. Для него шекспировская «Буря» была не просто западной драмой о колониальном «господине»: ведь именно с развитием колониального английского театра стало забываться традиционное театральное искусство Индии, в том числе и бенгальское. Режиссер, не отказываясь от Шекспира, рассматривал пьесу с постколониальной позиции, иначе расставляя акценты. Таким образом, спектакль приобрёл новый смысл и новый взгляд на оппозиции Запад-Восток, правитель-подданный, колонизатор-колонизированный

После представления спектакля «Буря» в театре «Глобус» британский критик П. Калшоу написал: «Через четыреста лет после премьеры... пьеса вернулась в Лондон»¹, где состоялась первая постановка. Переделанная Н. Юсуфом версия «Бури» стала своего рода художественной «силой» и культурным протестом на мировой сцене.

«Буря» Н. Юсуфа, где происходит встреча Запада и Востока или, точнее, Шекспира и традиционной эстетики театрального представления Бангладеш, представляла собой межкультурное театральное событие. Народный театральный жанр *панчали*, техника танца *натпала* манипури, традиционная бенгальская

¹ Culshaw P. Globe to Globe: The Tempest, Shakespeare's Globe. Post-colonial high-energy singing and dancing for the Bard's last play // theartsdesk.com, 09.05.2012. URL: <https://www.theartsdesk.com/theatre/globe-globe-tempest-shakespeares-globe>. (Дата обращения: 25.03.2023).

музыка, классические *алаты* и песни из популярных бенгальских фильмов в сочетании с современными идеями создали интернациональный язык шекспировской драмы. Таким образом, межкультурная постановка «Бури» Н. Юсуфа одновременно стала как локальной, так и международной. В процессе постановки пьесы Н. Юсуфом Шекспир стал нашим современником.

3.2.2. Система К. С. Станиславского и техника «Театра корней»: поиск нового стиля

В конце 1960-х годов благодаря книгам К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» и «Работа актера над собой в творческом процессе переживания» в переводе на английский язык актеры в тогдашнем Восточном Пакистане впервые применили различные элементы системы Станиславского. Без какой-либо практической подготовки актеры того времени впитывали систему Станиславского просто своим интуитивным и инстинктивным пониманием. После гражданской войны за независимость, которая велась против Пакистана в 1971 году, городская театральная практика получила новый импульс в основном благодаря борцам за свободу. Система перешла из российской культуры в постколониальную театральную действительность Бангладеш и начала широко практиковаться с 1972 года.

После обретения независимости в Бангладеш многие театральные деятели, стремясь к профессиональному развитию театра, отправились учиться в зарубежные страны, чтобы впоследствии привезти новые знания на родину. Большинство из них обучалось в Национальной школе драмы (NSD) в Дели, Индия, первым ректором которой был Сату Сен (1959 – 1962), стажировавшийся в Лабораторном театре в Нью-Йорке, созданный известными учениками К. С. Станиславского Р. Болеславским и М. Успенской. Лабораторный театр также известный как Институт театрального искусства в своей деятельности пользовался теми методами К. С. Станиславского, которые были восприняты его

основателями, оставшимися в США в 1922 г. Таким образом, Сату Сен получил от своих учителей тот метод Станиславского, которым они владели.

Вторым ректором Национальной школы драмы был Эбрахим Алкази, работавший в этой должности с 1962 по 1977 гг. «Пионер в режиссуре и педагогике»¹, он получил образование в Королевской академии драматического искусства (RADA) в Лондоне, Англия. Несмотря на то, что метод К. С. Станиславского использовался в методике преподавания школы с ее основания, Э. Алкази придавал большое значение внутренней технике актера. Таким образом, понятия, связанные с психологическим театром и методом Станиславского, неоднократно появлялись в учебных программах по актерскому мастерству в Национальной школе драмы в 1963 – 1977 гг.

До начала 1990-х годов, по меньшей мере, 17 человек окончили Национальную школу драмы, четверо получили степень магистра театральных искусств в Университете Рабиндра Бхарати, Западная Бенгалия, Индия, двое прошли обучение в Лондонской академии музыки и драматического искусства (LAMDA). Первым, кто получил зарубежный диплом магистра драматического искусства, стал исследователь театра, драматург и основатель труппы «Нагорик натья сампрадая» (1968) Зия Хайдер, окончивший Гавайский университет в США. В результате деятельности всех этих людей современный городской театр не мог «остаться на уровне спонтанного выражения»² и приобрел профессиональный характер. В числе новых знаний, привезенных из-за рубежа, был опыт работы по системе Станиславского.

В 70 – 80-х годах прошлого века профессиональный подход и современные театральные технологии стали распространяться в театральной практике Бангладеш благодаря многочисленным театральным мастер-классам, большинство из которых проводились выпускниками Национальной школы драмы не только в Дакке, но и в других городах Бангладеш. Кроме того, в начале 1980-х годов Британский совет, Американский центр, Институт Гете и

¹ Jain K. Ebrahim Alkazi // The Oxford Companion to Indian Theatre. New Delhi: Oxford University Press, 2004. P. 8.

² Ахмед С. Дж. Тысяча лет: драматическое и театральное искусство Бангладеш. Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1995. С. 78 (на бенгальском яз.).

Французский альянс Дакки проводили многочисленные мастер-классы по современному мастерству актера и режиссуре, которые вели зарубежные актеры и режиссеры, а иногда и постановки спектаклей. Среди подобных постановок можно выделить спектакль «Макбет» (1983), поставленный Кристофером Сэндфордом с актерами двух знаменитых театральных трупп, «Нагорик Натья Сампрадая» и «Театр». Эта постановка была осуществлена при поддержке Британского совета в Дакке. В 1987 году, так же при поддержке Британского совета в Дакке была поставлена пьеса «Буря» с актерами многочисленных театральных коллективов под руководством Деборы Уорнер, оперного и театрального режиссера из Британии.

Началом высшего образования в области театрального искусства можно считать дату 11 июля 1987 года, когда известным в Бангладеш постколониальным драматургом и теоретиком театра Селимом Ал Дином в Джахангирнагарском университете было открыто отделение «драмы и драматургии».

Театральный факультет университета Читтагонга был основан Зией Хайдером в 1990 году. В 1994 году Сайед Джамиль Ахмед открыл кафедру «Театр и музыка» (нынешний факультет театральных и исполнительских исследований) в Университете Дакки, где преподавание на уровне бакалавриата началось с 1998 года. В 2001 году был основан факультет «Театр и музыка» в Университете города Раджшахи. Факультет «Театр и перформанс» Университета имени национального поэта Кази Назрула Ислама начал свою преподавательскую деятельность в 2010 – 2011 учебном году. Самым молодым является факультет театра Университета Джаганнатха, который принял первых студентов в 2013 – 2014 учебном году.

При этом принципы актерского искусства, сформулированные и изложенные в книгах, которые были переведены на английский язык со следующими названиями: «Подготовка актера» («Работа актера над собой в творческом процессе переживания»), «Создание характера» («Работа актера над

собой в творческом процессе воплощения») и «Создание роли»¹, были включены в основную программу обучения бакалавриата всех университетов.

Начиная с 1998 года, система последовательно и серьезно изучается на факультете театральных и исполнительских исследований Университета Дакки. В настоящее время на уровне бакалавриата и магистратуры система Станиславского практикуется во всех шести государственных университетах Бангладеш.

При этом современные преподаватели театральных факультетов имеют дипломы университетов Бангладеш, Индии, Англии, Америки, Австралии, Японии и т.д. К настоящему времени шесть студентов разных университетов получили или завершают театральное образование в России. Среди них двое Мохсина Ахтер и автор настоящего исследования – в Российском институте театрального искусства – ГИТИС, Диман Чандра Барман и МД Элиус в Российском государственном институте сценических искусств, Шобном Мустари и Шризон Хассан в Санкт-Петербургском государственном институте культуры.

Мохсина Ахтер и Диман Чандра Барман уже сделали первые шаги в качестве преподавателей с неполной занятостью на факультете театра и исполнительских исследований Даккского университета, начав вносить свой вклад в театральную практику в Бангладеш. Кроме того, выпускница ГИТИСа Мохсина Ахтер успела создать театральную группу «Спардха – независимый театральный коллектив» (2018) вместе с Сайедом Джамилем Ахмедом. Среди постановок труппы роман Шахидула Захира «Жизнь и политическая реальность» (2019), пьеса Серы Кейн «4.48 Психоз» (2020 г.), пьеса Дункана МакМиллана «Удивительные вещи» (2021). Режиссером всех спектаклей является С.Дж Ахмед, в то время как М.Ахтер проявила себя как уникальная актриса. Кроме того, она провела 215-часовой «Продвинутый курс актерского мастерства: Система Станиславского» (26.08 – 29.10.2022), в котором приняли участие как популярные актеры и актрисы бангладешского кино и телевидения, так и начинающие театральные актеры.

¹ В книгу «Создание роли» вошли материалы 4 тома собрания сочинений К. С. Станиславского «Работа над ролью» на материале «Горе от ума», «Отелло» и «Ревизора», а также черновики 1929 – 1937 гг., записные книжки 1885, 1911 гг., и 1936 – 1937 гг., работа над ролью Сальери 1915 г., подход к роли.

Большим событием в театральной жизни и важным моментом для освоения системы Станиславского стала семидневная театральная лаборатория, организованная кафедрой театра и исполнительских исследований Университета Дакки 1 – 7 февраля 2015 года. Лабораторию проводили режиссер, театральный педагог, директор фонда «Общество Михаила Чехова» и на тот момент декан режиссерского факультета Российского университета театрального искусства – ГИТИС Владимир Байчер и театральный продюсер Анастасия Федулова. Российские театральные деятели впервые проводили мастер-классы для студентов театрального вуза Бангладеш. В течение семи дней студенты шестого и седьмого семестров обучения практически осваивали методы работы над ролью и над пьесой. Программа лаборатории состояла из двух частей: тренинг по актерскому мастерству и режиссуре и анализ пьесы «Чайка» А. П. Чехова. Программа театральной лаборатории завершилась показом студентами некоторых сцен из проанализированной пьесы.

Таким образом, практическое освоение системы Станиславского в Бангладеш строилось на изучении книг, переведенных с английского языка, участии в мастер-классах и лабораториях, проводимых театральными деятелями, в том числе зарубежными или получившими образование в зарубежных вузах, а также университетском образовании.

Сегодня система Станиславского широко известна в практике городского театра Бангладеш, но, как замечает, исследователь театра С. Дж. Ахмед в своей статье «Станиславский в современном театре Бангладеш: карта постколониального присвоения и ассимиляции», «вряд ли кто-либо из театральных практиков в Бангладеш следует всей гамме системы в том виде, в каком она появилась в момент ее возникновения»¹.

Основная причина этого заключается в том, что большинство театральных актеров в Бангладеш не имеют формального актерского образования. По сути, «актерский» метод драматического театра в практике, действительно, ограничен

¹ Ahmed S. J. Stanislavsky in the Modern Theatre of Bangladesh: A Mapping of Postcolonial Appropriation and Assimilation // Stanislavsky in the World: The System and its Transformation Across Continents. London, Oxford, New York, New Delhi & Sydney: Bloomsbury Methuen Drama, 2017. P. 420.

упрощенным реализмом, который можно объяснить с помощью четырех характеристик¹, описанных в вышеупомянутой статье С. Дж. Ахмеда. Во-первых, эмоции актера выражаются с помощью мимики лица и жестов рук, однако это происходит с тем условием, чтобы соблюсти “правильный” баланс между “искусством” и “жизнью”, не выходя при этом откровенно драматично или мелодраматично. Во-вторых, эмоция основана на личном опыте актера, и если он действительно верит в нее и переживает ее, то может и реально показать. В-третьих, ясность и модуляции речи, заложенные в технике актера, помогают ему точнее выразить эмоцию. В-четвертых, метод «двайта-адвайта», взятый из техники актера традиционного театра, означает, что актер в соответствующем костюме и гриме представляет особое состояние, которое одновременно является «я» (актером) и «не-я» (то есть персонажем). Последняя особенность явно соответствует исполнительской технике традиционного театра Бангладеш.

В наше время западный театр и его модификации в городском театре современного Бангладеш представляют собой сложный, динамичный и многообразный процесс. Спектакли западного театра всегда подпитывались интересом городской интеллигенции и стремились удовлетворить ее потребности. Хотя западный театр был создан колонизаторами, он «никогда не был явлением (или совокупностью явлений), которое могло бы полностью контролироваться европейцами»².

В современном городском театре Бангладеш набирает популярность особый театральный стиль, получивший распространение в 1980-х гг., когда элементы традиционных представлений включаются в современную театральную практику.

В 1990-х годах под руководством С. Дж. Ахмеда, Н. Юсуфа и С. Аль Дина группа театральных актеров начала развивать свой собственный театр, отвергающий западные театральные практики, чтобы «бросить вызов некоторым основополагающим предположениям идеологического проекта реализма,

¹ Эти четыре характеристики современного театра Бангладеш, возникшего в XIX веке в Калькутте, стали результатом влияния колониального театра.

² Dodson M. S. & Hatcher B. A. Introduction // *Trans-colonial Modernities in South Asia*. London: Routledge, 2012. P. 6.

попытавшись сформулировать противоположный способ действия»¹. Примечательно, что в процессе создания этого контрмодуса актерской игры деятели театра пытались преодолеть подражательность, ниспровергая риторику реализма. Они искали пути и средства, позволяющие выйти за рамки реализма с помощью техник исполнения, заимствованных из традиционного театра. В этом процессе система Станиславского была адаптирована под новую гибридную актерскую игру, что позволило создать новый стиль актерского исполнения в театральной практике Бангладеш.

Таким образом, созданию гибридной формы актерского исполнения способствовал целый комплекс факторов, среди которых немаловажное значение имеет и разница между местом происхождения системы и местом ее освоения, а также тот факт, что система была освоена через английские переводы в несколько искаженном виде.

Итак, если театр – это не просто подслушивание или подглядывание сквозь невидимую четвертую стену за жизнью реальных людей, а актеры не просто исследователи человеческой психологии, демонстрирующие отношения между людьми, то можно говорить о новом стиле актерского исполнения в сочетании с приемами традиционного театра Бангладеш.

В таком случае, если не считать К. С. Станиславского пророком священной истины, а признать его исследователем, сыгравшим огромную роль в формировании способа существования на сцене, известного как актерская игра, а его систему принять за исторический обусловленный процесс, который постоянно стремится к согласованной и сознательной подготовке роли, «чтобы создать условия для спонтанного и интуитивного творчества»², то можно утверждать, что система стала эффективным инструментом поиска нового стиля в театре Бангладеш.

¹ Ahmed S. J. Stanislavsky in the Modern Theatre of Bangladesh: A Mapping of Postcolonial Appropriation and Assimilation // Stanislavsky in the World: The System and its Transformation Across Continents. London, Oxford, New York, New Delhi & Sydney: Bloomsbury Methuen Drama, 2017. P. 430.

² Ibid. P. 417.

Одним из примеров использования нового стиля можно считать спектакль «Сумеречный бред» (2016), поставленный на Факультете театральных и исполнительских исследований Университета Дакки по мотивам трагедии «Федра» Ж. Расина, режиссер спектакля - Исрафил Шахин. Этот экспериментальный спектакль должен был дать возможность магистрантам попробовать новые принципы театральной выразительности, которая синтезировала исполнительские практики традиционного театра Бангладеш с опорой на «систему» Станиславского. Стоит отметить, что в спектакле принимали участие как магистранты, так и преподаватели кафедры. В практике магистрантов, с одной стороны, уже был спектакль по пьесе немецкого драматурга Франка Ведекинда «Пробуждение весны», поставленный по методу Станиславского, а с другой стороны, участие в мастер-классе В. Байчера. Магистранты в спектакле исполняли персонажей пьесы, в то время как преподаватели участвовали в оркестре и хоре.

Спектакль принял участие в «XI встрече театральных школ Азиатско-Тихоокеанского региона, 2016», организованной Национальной школой драмы Нью-Дели, Индия, с целью изучения современной театральной культуры в Азии и элементов традиционализма.

При постановке спектакля режиссер опирался на смешанную форму (Супра-повествовательный тип) традиционных исполнительских жанров театра Бангладеш, в которой сосуществуют диалогический и повествовательный типы исполнения. В этих представлениях несколько исполнителей разыгрывают некоторые части сценария в диалогической форме в прозе, при этом гайен представляет остальные части сценария повествованием в прозе, стихах или лирике с помощью хора или музыки.

Эмоциональная позиция гайена в процессе исполнения персонажа никогда не бывает безличной. Скорее, «правда» персонажа, которого изображает гайен, вытекает из философии, системы верований, ценностей и способа восприятия,

лежащих в основе коллективной психики и социального этоса людей, для которых он ведет свое повествование¹.

Постановка спектакля основана на традиционной театральной эстетике, музыке, песнях и танцах. В спектакле участвовало 10 человек: 3 музыканта, они же исполнители хора (преподаватели кафедры), и 7 актеров (учащиеся магистратуры кафедры). Трое музыкантов, постоянно находившихся на виду у зрителя, исполняли как фольклорные мелодии, так и сочиненные ими пьесы и аккомпанировали гайену и персонажам.

В качестве исходной точки для постановки этого спектакля режиссер и актеры использовали систему Станиславского, также в их практике находились, говоря терминологией Э. Барбы и Н. Саварезе, пре-экспрессивный уровень² и экстра-обыденные техники³, применяемые артистами традиционного театра Бангладеш и состоящие из баланса, расширения, энергии и присутствия.

Во время репетиционного процесса под руководством режиссера актеры исследовали внутренние психологические побуждения своих персонажей, с помощью магического «если бы» и собственного воображения перемещаясь в предлагаемые обстоятельства пьесы, чтобы добиться психофизической трансформации.

Текст спектакля, специально измененный под традиционный бенгальский театр, был разделен на особые части. В каждой части были определены основные действия каждого персонажа, их цели и задачи, которые выстроились в сквозную линию. Чтобы достичь правды и веры, актеры сохраняли концентрацию и сосредоточивались на основном действии каждой части. Таким образом, основной целью актеров при реализации системы было обеспечение слаженности и организованности при сознательной подготовке ролей, то есть создание

¹ Арко Ю. Х. Абхинайрити: Стиль актерское мастерство: контекст бенгальского повествовательного и западного стиля. Дакка: Бхашачитра, 2020. С. 115 (на бенгальском яз.).

² Пре-экспрессивный уровень – понятие, введенное Э. Барбой и Н. Саварезе для обозначения элемента экспрессии с сильной прагматической составляющей, «некий непосредственный образ действий, нацеленный на то, чтобы в момент подготовки роли усиливался сценический *биос* каждого отдельного актера». Барба Э. & Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / пер. И. Васюченко, М. Даксбури-Александровской, Г. Зингера, Е. Кузиной. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. С. 119.

³ Экстра-обыденная техника – термин, который Э. Барба и Н. Саварезе использовали для обозначения техники обращения с телом, выходящей за рамки обыденности и присущей исполнительскому мастерству.

актерского ансамбля. Благодаря этому во время репетиций они достигли ясного понимания сверхзадачи, над достижением которой они работали, что создало в них импровизационное самочувствие.

В отличие от драматических спектаклей западного театра, традиционный театр Бангладеш строится на ритме музыки и танца, то есть темпо-ритм спектакля задается музыкальной партитурой спектакля, а не исходит из актерской игры, так же был построен и темпо-ритм спектакля «Сумеречный бред».

Таким образом, спектакль «Сумеречный бред», объединяя в себе как элементы традиционного бенгальского театра, так и элементы системы Станиславского создавал гибридную эстетику синтезированного театрального представления.

В качестве примера работы над ролью можно привести образ Федры, воплощенный актрисой Африн Худа. Исполняя роль, актриса растворялась в персонаже. В брошюре к спектаклю режиссер описывает любовное влечение героини к своему пасынку Ипполиту как невозможный выбор. Стараясь передать именно этот нюанс, А. Худа, работая над ролью, прибегла к технике эмоциональной памяти, о чем она рассказала автору данной работы в личном разговоре. Кроме того, она использовала такие элементы системы Станиславского, как магическое «если бы», концентрацию внимания и воображение. Чтобы глубже идентифицировать себя с Федрой, А. Худа обратилась к собственным воспоминаниям и обнаружила эмоционально аналогичные ситуации, то есть моменты, когда из-за отвергнутой любви ее собственное сердце было разбито. Ее собственное желание совершить самоубийство и глубокие переживания по этому поводу были аналогичны решению Федры в пьесе, благодаря чему она почувствовала себя еще более связанной со своей героиней. В результате личное «я» актрисы сливалось с «я» персонажа. Таким образом, техника эмоциональной памяти помогла актрисе в перевоплощении в персонажа и искренней передаче ее чувств.

Однако наиболее примечательной особенностью исполнения А. Худой роли Федры было то, что, избегая риторики реалистической игры, она великолепно

изображала одержимость, человека, словно находящегося под гипнозом. Казалось, что безумная Федра пребывает в нездешнем мире. Изображение бесноватого отсылает к «игре в транс»¹, «корни которой - в страхе перед властью духов»². Она характерна для женщин, одержимых духами (бхутами и джиннами³) в традиционных сельских общинах Бангладеш. Стремясь перевоплотиться в Федру, актриса медитировала перед каждым спектаклем: гримировалась в одиночестве, слушала музыку, которая приводила её в нужное эмоциональное и психическое состояние, и скандировала, словно одержимая, что она и есть Федра. В интервью она говорила, что иногда к концу представления чувствовала облегчение, как будто избавилась от камня на сердце; иногда - измученной и обессиленной; а иногда не могла вспомнить, что она делала в кульминационные моменты спектакля.

Роль Ариции в спектакле исполняли актер и актриса. При этом актер так же играл роль Эноны. При работе над образами, актеры так же пользовались магическим «если бы» и применяли некоторые из приемов системы: концентрацию внимания, воображение, эмоциональную память, правду и веру. Однако и эти актеры не стремились полностью перевоплотиться в Арицию или Энону. В процессе спектакля, актеры исследовали своих персонажей «в конкретных социальных ролях», что соотносится с теоретической концепцией Р. Шехнера, согласно которой актер должен стереть «четкую грань между миром спектакля и повседневной жизнью»⁴. Центром их внимания была сцена, их жесты, позы и движения соответствовали биологическому возрасту персонажей, но они не пытались изменить голос или внешний облик, чтобы казаться женщиной. Особенности характера Эноны - наперсницы Федры - в спектакле не раскрыты, напротив, она предстает универсальным символом материнского сострадания. В противоположность Федре, Ариция показана святой возлюбленной, а прообразом

¹ Schechner R. Performance Studies: An Introduction. London, New York: Routledge – Taylor & Francis Group, 2020. P. 133–144.

² Karim A. Shamanism in Bangladesh // Asian Folklore Studies. 1988, Vol. 47, No. 2. P. 283.

³ Призраков и демонов обычно называют бхутами. По преданию, джинн появляется из бездымного огня.

⁴ Schechner R. Performance Studies: An Introduction. London, New York: Routledge – Taylor & Francis Group, 2020. P. 16.

пары Ипполит и Ариция стал известный образ Радха-Кришны - символ божественной любви. По сути, так определяет социальную природу образов Ариции и Эноны коллективное сознание.

При первой встрече Ипполита с Арицией она играла на флейте, будучи заточенной в темницу. Существуют популярные изображения Радха-Кришны, где Кришна играет на флейте. Радха-Кришна - типичная для религии региона Индии и Бангладеш эмблема любви, и в спектакле изображен общепринятый взгляд на неё. В разных жанрах традиционного бангладешского театра (алкап ган, раяни ган, газир ган и т.д.) исполнение мужчинами женских ролей весьма распространено. Как сказано выше, играя, актер традиционного театра выражает коллективное сознание и общественный этос.

Сцену оплакивания Ипполита после его смерти исполнила Таманна Хок, участница хора и музыкального ансамбля спектакля, преподаватель кафедры Театральных и исполнительских исследований. Как и остальные участники спектакля, в работе над этим отрывком актриса использовала такие элементы системы Станиславского, как магическое «если бы», воображение, концентрация внимания, правда и вера. Она играла так, будто мертвый Ипполит лежит перед ней и она оплакивает (на бенгальском - *билап*) его, сидя рядом. Однако в режиссерские задачи не входила точная реалистическая передача всего, что происходит на сцене. Эмоционально насыщенное изображение стенаний над умершими можно найти в традиционных театральных жанрах Бангладеш: раяни ган, нам киртан, лила киртан, джари ган (распространены в восточной части округа Мименсингх), а также в Манипури рас нритья. Также можно упомянуть и жанр *билап* (плач), в наше время постепенно исчезающий. Он исполняется женщиной или группой женщин, которых побуждают «петь и причитать, выражая горе и отчаяние»¹ перед телом умершего.

Игра гайена также сочетала в себе одновременно систему Станиславского и актерские приемы традиционного театра. К. С. Станиславский предписывал

¹ Wilce J. Genres of Memory and the Memory of Genres: "Forgetting" Lament in Bangladesh // Comparative Studies in Society and History. Jan. 2002, Vol. 44, No. 1. P. 161.

актерам сосредотачиваться только на сценическом действии, представляя между собой и зрительным залом «четвертую стену». Однако в традиционном театре функция рассказчика состоит в непосредственном общении со зрителем. Продолжая оставаться в рамках системы традиционного театра, рассказчик в спектакле «Сумеречный бред» выходил за рамки системы Станиславского, продолжая напрямую общаться с публикой. При этом, концентрируясь на сценическом действии, он находился в непосредственном общении с собой, людьми и предметами на сцене.

Таким образом, путешествие, начавшееся с противостояния реализму, изучения принципов традиционного театра и возрождения исполнительской техники традиционного театра, создав контрмодус актерской игры - привело к поиску нового способа представления. Результатом этого подхода стал «гибридный театр», ассимилирующий систему К. С. Станиславского с традиционным театральным искусством Бангладеш. Таким образом, система К. С. Станиславского стала основой для возникновения нового стиля актерской игры, возникшего в процессе создания «гибридных форм» театра (См. Приложение 7).

Итак, после обретения независимости в 1971 году движение «Театр корней» попыталось проложить путь к современному театральному искусству, основанному на традиционном театре. Это движение оказалось первым, кто совершил попытку найти особый самобытный язык для театра Бангладеш. Спектакли «Театра корней» поднимали социальные темы, возрождая и переосмысливая на сцене древние мифы. Эти постановки были основаны на традиционных повествовательных жанрах, включали исполнительский метод гайена, теорию искусства двайта-адвайты и другие элементы традиционного театра и исполнялись на пустой сцене. Несмотря на то, что движение «Театр корней» было направлено в первую очередь против современного западного театра, основатели движения использовали в своем творчестве принципы западной сценографии, приемы светового дизайна, так как представления шли в закрытых помещениях, а не на открытом пространстве, а также в некоторых случаях элементы системы Станиславского.

Наиболее ярко синтез бенгальской и европейской традиций проявился в спектаклях, основанных на классических европейских пьесах, поставленных с использованием традиционных театральных техник. Режиссеры этих спектаклей, отказавшись от разделяющего мышления «я» и «другой», попытались выйти за рамки традиционных идей, чтобы создать многогранную форму современного театра, вобравшего в себя культуры всего мира. Режиссеры Бангладеш искали внутреннюю «самореферентность» в традиционном театре, однако их художественное сознание находилось в поиске разнообразных, межкультурных направлений мирового театра. Сочетая традиции и новые возможности, они создали настоящий синтез, преодолевающий границы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На протяжении всего периода становления европейской режиссуры, начиная с конца XIX в., прослеживается интерес к театру Востока. Такие режиссеры как Г. Крэг, М. Рейнхардт, В. Мейерхольд, А. Таиров, А. Арто, Б. Брехт, Е. Гротовский, А. Мнушкина обращались к эстетике восточного театра в поисках оригинальных приемов и методов сценической постановки. В этой связи необходимо вспомнить постановку индийского эпоса «Махабхарата» П.Бруком вне контекста дебатов об ориентализме Э.Саида. Творческим замыслом П. Брука было создание культурной вселенной путем синтеза различных мировых культур. Сцена спектакля стала миром, где выступали актеры разных национальностей, использовавшие различные стили актерской игры и различные способы театрального представления. В спектакле «Махабхарата» объединялись самые совершенные возможности различных видов искусства Востока и Запада. Целью извлечения сути из каждой детали различных видов искусства является раскрытие формы искусства как «содержательной части неразрывного целого»¹, - отмечал П. Брук при создании спектакля «Махабхарата». «Нужно обладать спокойной зоркостью и, добавим, театральным гением Брука, чтобы увидеть в рождении всечеловеческого искусства субстанциональную закономерность художественного развития нашего века, а в явлениях, противостоящих сложению мирового театра, – естественные болезни рождения и роста новой театральной эпохи»² – отметил А.В.Бартошевич.

Идея синтеза является неотъемлемой частью развития бенгальской культуры с древних времен. Регион, в котором расположен современный Бангладеш, с древних времен находился под властью буддийских, индуистских, мусульманских, христианских (английских) правителей. В результате культура вобрала в себя все эти разнообразные религии и философские течения и особым образом их переработала, сделав своей неотъемлемой частью. При этом даже

¹ Carrière J.-C. The Mahabharata. New York: Harper & Row, Publishers, Inc., 1989. P. XIV.

² Бартошевич А.В. Всемирный театр как историческая реальность XX века // Театр XX века: Закономерности развития. М.:Индрик, 2003. С. 364.

после появления и развития ведической культуры по всей Бенгалии в регионе оставался активным доведический тантризм. В то же время философия и культура буддизма, который бросил вызов Ведам, также смогли оказать свое влияние на религиозную и культурную жизнь народа Бенгалии. Приход ислама, рост и развитие суфизма повлияли на формирование вайшнавизма. Одновременно сила вайшнавизма и суфизма породила философию баулов. Таким образом, культурное сознание современной Бангладеш включает в себя синтез различных культур, традиций и религий. Именно поэтому идея синтеза в искусстве Бангладеш выглядит весьма органично.

В 90-х гг. XX века в гуманитарных науках Запада наблюдается новый этап теоретического осмысления так называемого перформативного поворота, произошедшего в 50-60-е годы: этот этап представлен крупными исследованиями Р. Шехнера, Э. Фишер-Лихте и др. Сформулированная в это же время Э. Барбой и Н. Савареze театральная антропология, возникшая на основе тренингов Е. Гротовского, также во многом базировалась на практиках театра Азии. Однако диалог культур практически никогда не рассматривался с точки зрения реакции традиционного театра Востока на встречу с театром Запада.

Западный театральный стиль, пришедший в Бенгалию, сформировался из следующих основных элементов: диалогическая драма европейского типа; конфликт как основной двигатель сюжета; театральные подмости с авансценой как место постановки спектакля; присутствие воображаемой «четвертой стены», разделяющей зрителей и актеров и создаваемой с использованием сценографии и света; билет как основание для допуска зрителя на спектакль. Концепция конфликта является одним из инструментов западной драмы, побуждающим видеть мир как систему противопоставлений. В то же время восточная культура основана на сознании единства, что является причиной отсутствия конфликта в традиционных представлениях. Театр (Индийского субконтинента) существует как «событие» и не оценивается с эстетической точки зрения. Однако его с уверенностью можно назвать театром, так как он состоит из действия, исполняемого группой людей, за которым наблюдает другая группа людей.

Появление и развитие английского театра является особым событием в истории театра Индийского субконтинента, поскольку оно открыло совершенно новый, иной способ мышления и творческого выражения. В то же время английское театральное искусство, и особенно пьесы Шекспира, применялись в политике колонизации как средство распространения английского «культурного мифа» и эффективного инструмента для подавления индийской культуры.

Западный театр рассматривался как элитное искусство, и использовался как «площадка для борьбы», отражающая недавно приобретенную власть и статус. Именно поэтому в XIX веке западный театр, не имея связи с бенгальским народом, развивался обособленно и воспринимался как «высокое», «сложное» искусство в противовес «низкому», «бесхитроственному» традиционному театру.

Бенгальская элита, стремившаяся подражать английским джентльменам, попала в ловушку культурной гегемонии и воздерживалась от покровительства бенгальским культурным традициям. В результате, с одной стороны, был создан первый публичный театр, работавший в западном стиле, но названный «Национальным», а с другой – получил неожиданное развитие жанр джатра, который в рамках данного исследования можно рассматривать как уникальный пример синтеза. Этот наиболее популярный жанр принял вызов западного театра и в своеобразном соревновании за внимание зрителя под влиянием колонизации, ассимилировал западные театральные модели. Таким образом, западный театр стал символом «культурной гегемонии» в регионе.

О силе и могуществе европейского или британского господства свидетельствует и празднование 200-летия бенгальского театра, организованное одним из самых известных театральных коллективов Бангладеш «Нагорик Натья Сампрадая» в 1995 году. Отталкиваясь от даты постановки западной пьесы на бенгальском языке Г.Лебедевым, организаторы совершенно забыли о тысячелетней истории традиционного театра, что подтверждает теорию о презрении к традиции в результате колонизации.

Превосходство западного театра использовалось как главный катализатор в процессе вытеснения местной традиции, что повлекло за собой появление

культурных националистов, которые, стараясь избегать западной практики, сосредоточились на своих культурных корнях. И в данном случае, пожалуй, «средний путь», выбранный Р.Тагором оказался наиболее продуктивным, так как синтез традиций дает большие возможности для создания уникальных произведений искусства.

Критикуя коммерческий западный театр, он не отвергал его категорически, стремясь создать культурно-приемлемую театральную форму для себя и бенгальской публики. Он выбрал средний путь, сочетающий в себе классический санскрит и традиционный бенгальский театр на современной сцене. Находясь под влиянием индийской философии, он писал произведения, в которых органично сочетались учение веданты, двайта-адваты и европейского театрального стиля, что привело Р.Тагора к осознанию синтетичности традиционного театра, основанного на идее единства: «одно во всем и все в одном». В традиционном театре Бангладеш разные виды искусства неразрывно связаны и интегрированы друг в друга. Синтез, выражающийся в одновременном использовании актерского мастерства, танца и пения, отражает философию всеединства этого региона, основанную на том, что двойственность идентична, а Единство или недвойственность создается в сочетании многих дуальностей.

Наполненные танцами и песнями на манер традиционных представлений, пьесы Р.Тагора ставились на европейской авансцене. В своих пьесах он большое внимание уделял чувствам, стараясь уменьшить значимость причинно-следственных отношений. Его персонажи находились в поисках «человека сердца», что отражает основную идею философии баулов Бенгалии. При этом он считал, что необходимо отбросить пространственную дистанцию между актером и зрителем, принятую в западном театре, и создать вымышленную вселенную, воображаемое действие которой совершается здесь и сейчас путем активного совместного участия актера и зрителя. Следуя традиционному и классическому санскритскому театру, он категорически отказался от сценографии западной сцены, так как воображение актеров и зрителей активно, и нет необходимости показывать некую фиксированную реальность. Его поиски уникального

исполнительского стиля привели к тому, что искусство создавалось в процессе тесного сотрудничества актера и зрителя.

После обретения независимости в 1971 году театральные деятели Бангладеш находились в поисках театральной традиции, культурных корней, чтобы создать альтернативный тип современного театра. В стремлении сформировать свободную форму, включающую в себя различные виды и стили искусства, драматург и теоретик театра Селим Аль Дин разработал теорию двайта-адвайта, основанную на средневековой философии и отрицающую существующее в настоящее время «разделение» различных видов искусства. Эта система создает уникальное недвойственное искусство, в котором, как и в традиционном театре, присутствует интеграция различных видов творчества.

Таким образом, в соответствии с бенгальским восприятием синтез – это непрерывный творческий процесс, сводящий воедино различные виды искусства и устанавливающий внутренние связи между ними, который через систему двайты-адвайты создает целостную свободную художественную форму – единое недвойственное целое. В таком понимании синтез может стать стимулом поиска новых путей для новых творческих экспериментов, чтобы, по выражению Р.Тагора, раскрыть внутренний мир красоты и истины, когда в процессе синтеза возникают новые неожиданные образы.

Итак, концепция синтеза искусств раскрывает идею межкультурного, плюралистического, многогранного театра, противопоставленного идее «я» и «другой», основанной на национальной культурной гегемонии. В этом творческом процессе обе культуры становятся бенефициарами и могут расширять границы своего искусства, не только отдавая, но и приобретая новое для себя. В интеркультурном театре, по крайней мере, две разные культуры синтезируются и взаимодействуют друг с другом в поиске новых и неожиданных смыслов и создания оригинального и уникального художественного произведения, что является самым важным в случае становления искусства.

Однако если синтез рассматривается только как инструмент возрождения традиционного искусства или же слепого подражания одной из культур, где

искусство оказывается лишь оболочкой, а не внутренней сущностью, то глубинный смысл синтеза как поиска нового исчезает.

Синтез традиций в театре Бангладеш проложил путь к установлению связей между старым и новым, традиционным и современным, восточными и западными культурами, ликвидировав разрыв между исторически и культурно разделенными народами, бывшими колонизаторами и колонизированными. При этом необходимо подчеркнуть, что поиски современным театром Бангладеш своих культурных корней был бы недостаточным без исследовательских работ западных теоретиков, активно обращавшихся к восточному театру на протяжении всего XX века. Бесконфликтное повествовательное восточное театральное искусство долгое время не воспринималось западным сознанием как театр, и только появление работ Р.Шехнера, Э.Фишер-Лихте, П.Брука, Е.Гротовского, Э.Барбы и Н.Саварезе способствовало признанию традиционных зрелищных действий театром и введению понятия перформанса в современный теоретический дискурс.

Поскольку в современных реалиях традиционный театр Бангладеш и английский театр являются одинаково известными и знакомыми, синтез не может рассматриваться как встреча или диалог культур. Он должен восприниматься как способ создания такого театрального искусства, которое одновременно является и локальным, и интернациональным, основанным на тысячелетнем традиционном искусстве и одновременно актуальным, предлагающим альтернативный путь для театрального искусства Бангладеш. То есть под термином «синтез» должен пониматься процесс объединения, ускоряющий и помогающий становлению искусства или «искусству становления».

Итак, в результате проведенного исследования можно сделать следующие выводы:

1. Традиционный театр Бангладеш можно определить как особое культурное перформативное явление, так как в нем присутствует «со-игра», по выражению Е.Гротовского, или «процессуальность» (Э.Фишер-Лихте), то есть особые отношения между актером и зрителем, он существует как «событие», не требующее обязательной оценки с эстетической точки зрения. При этом он также

является и театром, так как, согласно Р.Шехнеру и П.Бруку, он состоит из действия, исполняемого «одними индивидуумами» и наблюдаемого другими.

2. В бенгальском традиционном театре, который преимущественно является нарративным, и в котором конфликт не является обязательным элементом формирования сюжета, важная роль принадлежит гайену, рассказчику истории. В процессе повествования гайен использует все возможные театральные приемы: пение, танец, речитатив, кроме того, при необходимости он может исполнять и роли персонажей. Исполнительское мастерство гайена в традиционных представлениях было проанализировано в свете теорий перформанса, выдвинутых во второй половине XX века. В результате анализа исполнение гайена представляется как «тайный», по выражению Э.Барбы и Н.Саварезе, процесс, в котором повествовательность сочетается с физическим действием и активной работой ума, а традиционные приемы исполнения оказываются чрезвычайно современными.

3. В огромном многообразии жанров традиционного бенгальского театра джатра выделяется как диалогическая форма, основанная на конфликте, сформировавшаяся под воздействием западных спектаклей как современная форма представлений. В результате анализа был сделан вывод, что современный светский жанр джатры приобрел нынешнюю форму в тесном контакте с западным театром, включив в себя конфликт и диалогический тип исполнения. Таким образом, современная джатра - это результат синтеза западного театра и бенгальских традиционных представлений.

4. В диссертации показано, что в результате колонизации и распространения английского «мифа» о превосходстве западной культуры над всеми остальными бенгальская аристократия потеряла собственную идентичность и, уподобляясь англичанам, стала ставить спектакли на европейский манер, считая собственную культуру «низкой» и недостойной развития. Вследствие этого традиционная театральная культура стала ослабевать.

5. Вклад в развитие театра Бангладеш русского путешественника Герасима Лебедева, традиционно считаемого основателем современного бенгальского

театра, гораздо шире и важнее, так как именно он создал предпосылку синтеза двух театральных традиций, европейской и бенгальской, поставив переведенную на бенгальский язык пьесу средствами бенгальского традиционного театра.

6. «Средний путь» развития бенгальского театрального искусства был найден Рабиндранатом Тагором, который соединил классический санскритский театр и традиционный жанр джатра. В своем театре Р.Тагор стремился сохранить живые непосредственные отношения между актером и зрителем, создающие театральную «процессуальность».

7. Ассоциация народных театров Индии (ИРТА), несмотря на их политическую направленность, внесла важный вклад в развитие современного театра Бангладеш, громко заявив о необходимости использования традиционного театра в современных постановках.

8. Движение «Театр корней» в Бангладеш, появившееся после обретения независимости в 1971 г., проложило путь к современному театральному искусству, опирающемуся на традиционный театр. Участники этого движения впервые попытались найти особый театральный язык для театра Бангладеш, выражающий национальную идентичность. «Театр корней» возник как противостояние европейскому типу театра, однако их спектакли, построенные по принципу бенгальских представлений, использовали световое оформление и сценографию, заимствованные из западного театра, спектакли шли в закрытом театральном пространстве, а в некоторых случаях при работе над образами использовалась система К.С.Станиславского.

9. Синтез бенгальской и европейской традиций ярким образом проявился в спектаклях по классическим европейским пьесам, поставленным с использованием приемов традиционного театра. Постановщики этих спектаклей, отказавшись от оппозиционного мышления «я» и «другой», попытались выйти за пределы традиционных представлений для создания многогранной формы современного театра, вобравшего в себя элементы разных культур. Современный театр Бангладеш стремится соприкоснуться со всеми мировыми театральными идеями, налаживая связи со всеми континентами.

В процессе создания современного театра, ориентированного на отражение жизни, культуры, надежд и чаяний жителей Бангладеш, режиссеры обращались к разным театральным культурам Востока и Запада. Этот синтез начал осуществляться после обретения независимости в 1971 году в целях знакомства зрителей с современным мировым театром и развития мультикультурного «театра направлений», который может сложиться в результате масштабного культурного обмена.

Несмотря на сложные взаимоотношения традиционного театра с европейским, который в результате колонизации, стал восприниматься как культурная гегемония Запада, к концу XX в. режиссура Бангладеш во многом удалось преодолеть негативные коннотации и создать современные спектакли, органично синтезирующие в себе элементы двух культур.

Современный театр Бангладеш невозможно рассматривать просто как комбинацию двух или более театральных традиций, необходимо анализировать процесс становления и многообразные направления развития этого театра. В настоящей работе предлагается понимать современный театр как «горизонтальную форму», которая, в отличие от «вертикальной», не статична, не ограничена структурой, а разнообразна, многогранна и разнонаправлена и синтезирует минимум две театральные традиции Востока и Запада.

Таким образом, рассмотрение синтеза традиций, создающего яркую театральную эстетику и философию театра на современной городской сцене, может открыть новое творческое направление, в котором в центре внимания режиссера будет динамика развития сценического действия как процесса, происходящего здесь и сейчас, а в центре внимания актеров – искусство создания ролей и перевоплощения в своих героев.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Издания на русском языке

Монографии:

1. Антонова, К. А., Бонгард-Левин Г. М. и Котовский Г. Г. История Индии / Кока Александровна Антонова, Григорий Максимович Бонгард-Левин, Григорий Григорьевич Котовский. – М.: Мысль, 1979. – 608 с.
2. Барба, Э и Саварезе, Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / Эудженио Барба, Никола Саварезе. Пер. И. Васюченко, М. Даксбури- Александровской, Г. Зингера, Е. Кузиной. – М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2010. – 320 с.
3. Бартошевич, А.В. Шекспир. Англия. XX век / Алексей Вадимович Бартошевич. – М.: Искусство, 1994. – 413с.
4. Батлер, Дж. Гендерное беспокойство. Феминизм и подрыв идентичности / Джудит Батлер. – М.: V-A-C press, 2022. – 269 с.
5. Бовуар, С. де. Второй пол / Симона де Бовуар. Пер. с франц. М. Ирина, О. Елена и С. Анна. – СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2021. – 924 с.
6. Брук, П. Пустое пространство / Питер Брук. Пер. с англ. Ю. С. Родман и И. С. Цимбал, вступ. ст. Ю. Кагарлицкого, ком. Ю. Фридштейна и М. Швыдкого. – М.: Прогресс, 1976. – 239 с.
7. Гротовский, Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику / Ежи Гротовский. Пер. с польск., составл. вступит. ст. и примеч. Н. З. Башинджаган. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 351 с.
8. Котовская, М.П. Синтез Искусств. Зрелищные искусства Индии / Мелитина Петровна Котовская. – М.: Наука, 1982. – 256 с.
9. Культура Непала. Традиции и современность / Отв. ред. Татьяна Е. Морозова. – С-Пб.: Алетейя, 2001. – 244 с.
10. Лидова, Н.Р. Драма и ритуал в древней Индии / Наталья Ростиславовна Лидова. – М.: Восточная литература, 1992. – 149 с.
11. Мамуд, Х. Герасим Степанович Лебедев / Хаят Мамуд. Пер. с бенгальского Е. К. Бросалиной, Е. А. Костиной, и А. Л. Сладкова под общей редакцией и

- с примечаниями Е. К. Бросалиной. – Ярославль: 000 «Академия 76», 2012. – 448 с.
12. Морозова, Т.Е. Рабиндранат Тагор. Гитанджали / Татьяна Е. Морозова. Музыкальные поэмы. – М.: Восточная литература, 2011. – 264 с.
 13. Морозова, Т.Е. Рабиндронгит. Музыка Рабиндраната Тагора / Татьяна Е. Морозова. – М.: Российский институт искусствознания, 1993. – 223 с.
 14. Рыжакова, С.И. Индийский танец – искусство преображения / Светлана Игоревна Рыжакова. – М.: РГГУ, 2004. – 289 с.
 15. Саид, Э. Ориентализм / Эдвард Саид. Пер. с англ. К. Лопаткина. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – 560 с.
 16. Серебряный, С. Д. «Гитаговинда» Джаядэвы в Индии и на Западе / Сергей Дмитриевич Серебряный // Классические памятники литератур Востока (в историко-функциональном освещении) / Ред. Николай Иванович Никулин. – М.: Наука, 1985. – С. 69–107.
 17. Скороходова, Т. Г. Бенгальское Возрождение. Очерки истории социокультурного синтеза в индийской философской мысли Нового времени / Татьяна Григорьевна Скороходова. – СПб.: «Петербургское Востоковедение», 2008. – 320 с.
 18. Скороходова, Т. Г. Раммохан Рай, родоначальник Бенгальского Возрождения (опыт аналитической биографии) / Татьяна Григорьевна Скороходова. – СПб.: Алетейя, 2008. – 372 с.
 19. Станиславский, К.С. Собрание сочинений в 8 тт. / Константин Сергеевич Станиславский. – Т.1. — М.: «Искусство», 1954. – 515 с.
 20. Станиславский, К.С. Собрание сочинений в 8 тт. / Константин Сергеевич Станиславский. – Т. 2. — М.: «Искусство», 1954. – 424 с.
 21. Станиславский, К.С. Собрание сочинений в 8 тт. / Константин Сергеевич Станиславский. – Т. 3. — М.: «Искусство», 1955. – 503 с.
 22. Станиславский, К.С. Собрание сочинений в 8 тт. / Константин Сергеевич Станиславский. – Т. 4. — М.: «Искусство», 1957. – 552 с.

23. Суворова, А. А. Дочери и вдовы: гендер, происхождения и власть в Южной Азии / Анна Ароновна Суворова. – М.: Наука – Вост. Лит., 2017. – 237 с.
24. Суворова, А. А. В поисках театра: драматургия Индии и Пакистана XX века / Анна Ароновна Суворова. – М.: Наука, 1988. – 198 с.
25. Суворова, А. А. У истоков новоиндийской драмы / Анна Ароновна Суворова. – М.: Наука, 1985. – 248 с.
26. Театр XX века: закономерности развития / Отв. ред. Алексей Вадимович Бартошевич. – М.: Индрик, 2003. – 624 с.
27. Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / Эрика Фишер-Лихте. Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д.В. Трубочкина. – М.: Международное театральное агентство «Play&Play» – Издательство «Канон+», 2015. – 376 с.
28. Шахматова, Е. В. Мифологема «Восток» в философско-эзотерическом контексте культуры Серебряного века / Елена Васильевна Шахматова. – М.: Академический проект, 2020. – 413 с.
29. Шахматова, Е. В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока / Елена Васильевна Шахматова. – М.: Издательство ЛКИ, 2019. – 176 с.
30. Шекспир, В. Комедии. Трагедии / Вильям Шекспир. Ред. Т. Б. Романова. Пер. с английского Б. Пастернака, Т. Щепкиной-Куперник, П. Мелковой, Э. Линецкой, М. Донского. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2005. – 456 с.
31. Шехнер, Р. Теория перформанса / Ричард Шехнер. Пер. с англ. А. Асланян, ред. А. Извеков. — М.: V-A-C press, 2020. – 488 с.

Периодические издания:

32. Буйян, А. Б. Мд Зиаул Хок. Спектакль «Буря»: традиционный театр Бангладеш на мировой сцене / Абул Башер Мд Зиаул Хок Буйян // Сцена . – 2023. – № 3 (143). – С. 72–78.
33. Буйян, А. Б. Мд Зиаул Хок. Гендерные аспекты средневекового мифа в спектакле С. Дж. Ахмеда «Бехула пускает свой плот против течения» / Абул Башер Мд Зиаул Хок Буйян // Сцена. – 2023. – № 1 (141). – С. 95–104.

34. Буйян, А. Б. Мд Зиаул Хок. Синтез традиций в современном театре Бангладеш: «Театр корней» / Абул Башер Мд Зиаул Хок Буйян // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2022. – № 4. – С. 84–104.
35. Буйян, А. Б. Мд Зиаул Хок. Джатра: процесс трансформации традиционного театрального жанра Бангладеш» / Абул Башер Мд Зиаул Хок Буйян // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2022. – № 1. – С. 27–49.
36. Буйян, А. Б. Мд Зиаул Хок. Функции и исполнительский метод рассказчика-гайена в повествовательном представлении традиционного театра Бангладеш / Абул Башер Мд Зиаул Хок Буйян // Методология современного театроведения. 26 апреля 2021 г. Материалы XLIII Межвузовской научно-практической конференции, ГИТИС. – 2022. – С. 56–70.
37. Морозова, Т. Е. Семиотические механизмы межкультурных коммуникаций на примере индийских и непальских театральных традиций / Татьяна Е. Морозова // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2020. – № 1 (41): Гетеротопия и семиотика культурного ландшафта. – С. 183–194.
38. Скороходова, Т. Г. Феномен Рабиндраната Тагора в контексте Бенгальского Ренессанса (к 150-летию со дня рождения) / Татьяна Григорьевна Скороходова // Вопросы философии. – 2011. – № 5. – С. 146–156.
39. Скороходова, Т. Г. Понимание Другого в философии Бенгальского Возрождения / Татьяна Григорьевна Скороходова // Вопросы философии. – 2010. – № 2. – С. 141–151.
40. Скороходова, Т. Г. Религиозный гуманизм Бенгальского Возрождения / Татьяна Григорьевна Скороходова // Вопросы философии. – 2008. – № 8. – С. 158–168.
41. Суворова, А. А. Женский портрет Бангладешской оппозиции / Анна Ароновна Суворова // Азия и Африка сегодня. – 2015. – № 8. – С. 40–44.
42. Суворова, А. А. Между стыдом и мстью: судьба женщины в Бангладеш / / Анна Ароновна Суворова // Азия и Африка сегодня. – 2014. – №11(688). – С.70–72.

Диссертации и авторефераты:

43. Донченко С.С. Поэтическая традиция народных певцов Бенгалии: творчество баулов / Донченко Сергей Сергеевич. Автореф. дис. ... канд. филологических наук: 10.01.03. – СПб., 2011. – 24 с.
44. Скороходова Т.Г. Бенгальское Возрождение: историко-философский анализ / Скороходова Татьяна Григорьевна. Автореф. дис. ... доктора философских наук: 09.00.03. – СПб., 2009. – 46 с.
45. Шах-Джалал, М. Развитие культурной самодеятельности масс в Народной Республике Бангладеш / Мохаммад Шах-Джалал. Дисс. ... канд. педагогических наук: 13.00.05. – Ленинград, 1984. – 182 с.

Издания на английском языке**Монографии:**

46. A Comprehensive History of Modern Bengal 1700–1950, Vol. 1. / Ed. Sabyasachi Bhattacharya. – Kolkata: The Asiatic Society, 2020. – 770 p.
47. Ahmed, S. J. In Praise of Niranjana: Islam, Theatre and Bangladesh / Syed Jamil Ahmed. – Dhaka: Pathak Shamabesh, 2001. – 310 p.
48. Ahmed, S. J. Acinpakhi Infinity: Indigenous Theatre of Bangladesh / Syed Jamil Ahmed. – Dhaka: The University Press Limited, 2000. – 375 p.
49. An Anthology of Indian Literature / Ed. John B. Alphonso-Karkala. – London: Pelican Books, 1971. – 630 p.
50. Archer, W. Play-making: A Manual of Craftsmanship / William Archer. – Boston: Small, Maynard and Company, 1918. – 419 p.
51. Balme, C. B. Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama / Christopher B. Balme. — New York: Oxford University Press, 1999. – 328 p.
52. Banerjee, B. N. Bengali Stage 1795–1873 / Brajendra Nath Banerjee. – Calcutta: Ranjan Publishing House, 1943. – 58 p.
53. Banerjee, S. The Parlour and the Streets: Elite and Popular Culture in Nineteenth Century Calcutta / Sumanta Banerjee. – Calcutta: Seagull Books, 1989. – 248 p.

54. Bhabha, H. K. *The Location of Culture* / Homi K. Bhabha. – London, New York: Routledge Classics, 2004. – 440 p.
55. Bharucha, R. *Rehearsals of Revolution: The Political Theatre of Bengal* / Rustom Bharucha. – Honolulu: University of Hawaii Press, 1983. – 254 p.
56. Bhatia, N. *Acts of Authority/Acts of Resistance: Theatre and Politics in Colonial and Postcolonial India* / Nandi Bhatia. – Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004. – 206 p.
57. *Bengali Theatre: 200 Years* / Ed. Utpal K Banerjee. – New Delhi: Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, 1999. – 287 p.
58. Brockett, O. G. & Hildy, F. J. *History of Theatre* / Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy. – Essex: Pearson Education Limited, 2014. – 681 p.
59. Brockett, O. G. *The Theatre: An Introduction* / Oscar G. Brockett. – New York, Chicago, San Francisco, Atlanta, Dallas, Montreal, Toronto: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974. – 692 p.
60. Busted, H. E. *Echoes From Old Calcutta: Being Chiefly Reminiscences of the Days of Warren Hastings, Francis and Impey* / H. E. Busted. – London, Calcutta, Simla: W. Thacker & Co., Thacker, Spink & Co. – 431 p.
61. Byrski, M. C. *Concept of Ancient Indian Theatre* / M. Christopher Byrski. – New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1974. – 207 p.
62. Carrière, J.-C. *The Mahabharata* / Jean-Claude Carrière. Translation from French and foreword by Peter Brook. – New York: Harper & Row, Publishers, Inc., 1989. – 238 p.
63. Candragomin. *Joy for the World: A Buddhist Play by Candragomin (Lokananda of Candragomin)* / Translation, introduction and notes by Michael Hahn. – Berkeley: Dharma Publishing, 1987. – 155 p.
64. Chakrabarty, D. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* / Dipesh Chakrabarty. – Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2008. – 301 p.

65. Chatterjee, S. *The Colonial Staged: Theatre in Colonial Calcutta* / Sudipto Chatterjee. – Calcutta, Chicago: Seagull and The University of Chicago Press, 2007. – 318 p.
66. Chattopadhyaya, N. *The Yatras or the Popular Dramas of Bengal* / Nishikanta Chattopadhyaya. – London: Trubner & Co., 1882. – 50 p.
67. *Concepts of Space: Ancient and Modern* / Ed. Kapila Vatsyayan. – New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, Abhinav Publications, 1991. – 665 p.
68. Crow, B. & Banfield, C. *An Introduction to Post-colonial Theatre* / Brian Crow, Chris Banfield. – New York: Cambridge University Press, 1996. – 186 p.
69. Dharwadker, A. B. *The Theatre of Independence: Drama, Theory, and Urban Performances in India since 1947* / Aparna B. Dharwadker. – Iowa City: University of Iowa Press, 2005. – 478 p.
70. Dube, S. *Subjects of Modernity: Time-space, Disciplines, Margins* / Saurabh Dube. – Manchester: Manchester University Press, 2017. – 223 p.
71. Dutta, K. & Robinson W. A. *Rabindranath Tagore: The Myriad-Minded Man* / Krishna Dutta, W. Andrew Robinson. – New York: St. Martin's Press, 1996. – 493 p.
72. Fanon, F. *Black Skin, White Masks* / Frantz Fanon. Tran. Charles Lam Markmann. – London: Pluto Press, 1986. – 232 p.
73. *Folklore in the Urban Context* / Ch. ed. Shamsuzzaman Khan, eds. Firoz Mahmud, Shahida Khatun. – Dhaka: Bangla Academy, 2016. – 360 p.
74. Gupta C. B. *The Indian Theatre* / Chandra Bhan Gupta. – New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1991. – 172 p.
75. Gupta, H. N. D. *The Indian Stage* / Hemendra Nath Das Gupta. – Calcutta: Metropolitan Printing & Publishing House, 1934. – 313 p.
76. *Human Rights Report 2018 on Indigenous Peoples in Bangladesh* / Eds. Mong Shanoo Chowdhury, Pallab Chakma. – Dhaka: kapaeeng Foundation, 2019. – 134 p.
77. Hamilton, S. *Indian Philosophy: A Very Short Introduction* / Sue Hamilton. – New York: Oxford University Press Inc., 2001. – 153 p.

78. Haq, M. E. *A History of Sufi-ism in Bengal* / Muhammad Enamul Haq. – Dhaka: Asiatic Society of Bangladesh, 1975. – 455 p.
79. *Hegel on philosophy in History* / Eds. Rachel Zuckert, James Kreines. – Cambridge: Cambridge University Press, 2017. – 260 p.
80. *Infinite Variety: Women in Society and Literature* / Eds. Firdaus Azim, Niaz Zaman. – Dhaka: University Press Limited, 1994. – 376 p.
81. Kirby, M. *A Formalist Theatre* / Michael Kirby. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987. – 159 p.
82. Lawson, P. *The East India Company: A History* / Philip Lawson. – London: Longman, 1993. – 188 p.
83. Lebedeff, H. *Grammar of The Pure and Mixed East Indian Dialects* / Herasim Lebedeff. Ed. Mahadev Prasad Saha. – Calcutta: Firma KLM Private Limited, 1963. – 178 p.
84. Leela: “South Asian Women’s Theatre Festival 2010” / Ed. Indira Chaandrasekhar. — New Delhi: National School of Drama – NSD, 2010. P. 41.
85. *Mapping South Asia through Contemporary Theatre: Essays on the Theatres of India, Pakistan, Bangladesh, Nepal and Sri Lanka* / Ed. Ashis Sengupta. – New York: Palgrave Macmillan, 2014. – 250 p.
86. *Marxist Cultural Movement in India: Chronicles and documents (1936–1947)* / Ed. Sudhi Pradhan. Calcutta: National Book Agency Pvt. Ltd., 1979. – 392 p.
87. Mee, E. B. *The Theatre of Roots: Redirecting the Modern Indian Stage* / Erin B. Mee. – London, New York & Calcutta: Seagull Books, 2008. – 412 p.
88. Millett, K. *Sexual Politics* / Kate Millett. – New York: Colombia University Press, 2016. – 403 p.
89. *Modern Indian Theatre: A Reader* / Ed. Nandi Bhatia. – New Delhi: Oxford University Press, 2009. – 487 p.
90. *Mono Drama Festival 2011* / Eds. Golam Sarwar, Debprasad Debnath. — Dhaka: Bangladesh Shilpakala Academy, International Theatre Institute, Bangladesh, 2011. – 68 p.

91. Mukherjee, S. K. *The Story of Calcutta Theatres 1753–1980* / Sushil Kumar Mukherjee. – Calcutta: K P Bagchi & Company, 1982. – 806 p.
92. Openshaw, J. *Seeking Bauls of Bengal* / Jeanne Openshaw. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – 288 p.
93. Paniker, K. A. *Indian Narratology* / K. Ayyappa Paniker. – New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2003. – 200 p.
94. *Postcolonial Plays: An Anthology* / Ed. Helen Gilbert. – London, New York: Routledge, 2008. – 469 p.
95. Radhakrishnan, S. *The Philosophy of the Upanisads* / S. Radhakrishnan. – London, New York: George Allen & Unwin Ltd., The Macmillan Company, 1924. – 143 p.
96. Raha, K. *Bengali Theatre* / Kironmoy Raha. – New Delhi: National Book Trust, 1978. – 164 p.
97. *Routledge Handbook of Asian Theatre* / Ed. Siyuan Liu. – London, New York: Routledge, 2016. – 578 p.
98. *Routledge Handbook of Contemporary Bangladesh* / Eds. Ali Riaz, Mohammad Sajjadur Rahman. – London, New York: Routledge, 2016. – 448 p.
99. Saha, S. *Theatre and National Identity in Colonial India: Formation of a Community through Cultural Practice* / Sharmistha Saha. – Singapore: Springer Nature Singapore Pte Ltd., 2018. – 175 p.
100. Schechner, R. *Performance Studies: An Introduction* / Richard Schechner. – London, New York: Routledge – Taylor and Francis Group, 2020. – 382 p.
101. Schoch, R. *A Short History of Shakespeare in Performance: From the Restoration to the Twenty-First Century* / Richard Schoch. – Cambridge, New York, Port Melbourne, New Delhi & Singapore: Cambridge University Press, 2021. – 99 p.
102. Sen, A. *Rabindranath Tagore's Theatre: From page to Stage* / Abhijit Sen. – London, New York: Routledge, 2022. – 325 p.
103. Sen, A. *Poverty and Famines: An Essay on Entitlement and Deprivation* / Amartya Sen. – Oxford: Clarendon Press, 1981. – 257 p.

104. Shakespeare Beyond English: A Global Experiment / Eds. Susan Bennett, Christie Carson. – Cambridge: Cambridge University Press, 2013. – 317 p.
105. Shakespeare in Production: The Tempest / Ed. Christine Dymkowski. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – 373 p.
106. Singh, J. G. Colonial Narratives/Cultural Dialogues: ‘Discoveries’ of India in the Language of Colonialism / Jyotsna G. Singh. – London: Routledge, 1996. – 196 p.
107. Sircar, D. C. Studies in the Religious Life of Ancient and Medieval India / Dinesh Chandra Sircar. – Delhi, Patna, Varanasi: Motilal Banarsidass, 1971. – 292 p.
108. Stanislavsky in the World: The System and its Transformation Across Continents / Eds. Jonathan Pitches, Stefan Aquilina. – London, Oxford, New York, New Delhi & Sydney: Bloomsbury Methuen Drama, 2017. – 461.
109. Tellings and Texts: Music, Literature and Performance in North India / Eds. Francesca Orsini, Katherine Butler Schofield. – Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2015. – 543 p.
110. The Bangladesh Reader: History, Culture, Politics / Eds. Meghna Guhathakurta, Willem van Schendel. – Durham, London: Duke University Press, 2013. – 550 p.
111. The Mirror of Gesture: Being the Abhinaya Darpana of Nandikesvara / Trans. Ananda Coomaraswamy, Gopala Kristnayya Duggirala. – Cambridge: Harvard University Press, 1917. – 66 p.
112. The Natyasastra: A treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics ascribed to Bharata-muni / Translation, introduction and notes by Manomohan Ghosh. Vol. 1. – Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal, 1951. – 561 p.
113. The Natyasastra: A treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics ascribed to Bharata-muni / Translation, introduction and notes by Manomohan Ghosh. – Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal, 1961. Vol. 2. – 238 p.

114. The Natyasastra. English Translation with Critical Notes / Translation with critical notes by Adya Rangacharya. – New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1996. – 391 p.
115. The Oxford Companion to Indian Theatre / Ed. Ananda Lal. – New Delhi: Oxford University Press, 2004. – 563 p.
116. The Politics and Reception of Rabindranath Tagore's Drama: The Bird on the Stage / Eds. Arnab Bhattacharya, Mala Renganathan. – New York, London: Routledge – Taylor & Francis Group, 2015. – 272 p.
117. The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography / Eds. Tracy C. Davis, Peter W. Marx. – London, New York: Routledge – Taylor & Francis Group, 2021. – 495 p.
118. The World Encyclopedia of Contemporary Theatre / Ed. Don Rubin. – V. 5, Asia/Pacific. – London: Taylor & Francis e-Library, 2005. – 687 p.
119. Thompson, E. Rabindranath Tagore: Poet and Dramatist / Edward Thompson. – London: Oxford University Press, 1948. – 330 p.
120. Touraine, A. Critique of Modernity / Alian Touraine. Tran. David Macey. – Oxford: Blackwell, 1995. – 398 p.
121. Trans-colonial Modernities in South Asia / Eds. Michael S. Dodson, Brain A. Hatcher. – London: Routledge, 2012. – 262 p.
122. Vatsyayan, K. Traditional Indian Theatre: Multiple Streams / Kapila Vatsyayan. – New Delhi: National Book Trust, 2007. – 245 p.
123. Vatsyayan, K. The Square and the Circle of the Indian Arts / Kapila Vatsyayan. – New Delhi: Abhinav Publications, 1997. – 198 p.
124. Wetmore, K. J. Jr., Liu, S. & Mee, E. B. Modern Asian Theatre and performance 1900–2000 / Kevin J. Wetmore, jr, Siyuan Liu, Erin B. Mee. – London, New Delhi, New York & Sydney: Bloomsbury, 2014. – 304 p.
125. Zakaria S. Pronomohi Bongomata: Indigenous Cultural Forms of Bangladesh. – Dhaka: Nymphaea Publication, 2017. – 256 p.

126. Zbavitel, D. Bengali Literature. (A history of Indian literature : Vol. 9, Modern Indio-Aryan literatures; Fasc. 3) / Dušan Zbavitel. – Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1976. – 307 p.

Периодические издания:

127. Ahmed, S. J. A Passage to [India] South Asia through Religion and Gender: The Case of Behular Bhasan in Bangladesh / Syed Jamil Ahmed // Shilpakala Annual Journal. – 2014. – Vol. XXII. – P. 23–43.
128. Awasthi, S. & Schechner R. “Theatre of Roots”: Encounter with Tradition / Suresh Awasthi, Richard Schechner // The Drama Review TDR (1988–). – Winter 1989. – Vol. 33. – No. 4. – P. 48–69.
129. Bhattacharya, M. The IPTA in Bengal / Malini Bhattacharya // Journal of Arts and Ideas. – January–March 1983. –No. 2. –P. 5–22.
130. Bhattacharyya, S. K. Shakespeare and Bengali Theatre / S. K. Bhattacharyya // Indian Literature. – 1964. –Vol. 7. – No. 1. – P. 27–40.
131. Carnicke, M. Sharon / Naturalism to Theatricalism: The Role of Symbolism / Sharon M. Carnicke // Ulbandus Review (Columbia University Slavic Department). – Fall 1977. – Vol. 1. – No. 1. – P 41–58.
132. Chakrabarti, G. ‘Pure and Mixed’ in East India: Gerasim Lebedev’s Intercultural Enthusiasms / Gautam Chakrabarti // Cracow Indological Studies. – 2015. – V. XVII. – P. 115–132.
133. Chakrabarti, G. The *Bhadralok* as Truth-Seeker: Towards a Social History of the Bengali Detective / Gautam Chakrabarti // Cracow Indological Studies. – 2012. – Vol. XIV. – P. 255–268.
134. Das, S. C. Reinventing Identity: Theatre of Roots and Ratan Thiyam / Subhash Chandra Das // The NEHU Journal. – January–June 2016. – Vol. XIV. – No. 1. – P. 105–116.
135. Dasgupta, G. “The Mahabharata”: Peter Brook’s “orientalism” / Gautam Dasgupta // Performing Arts Journal. – 1987. – Vol. 10. – No. 3. – P. 9–16.

136. DasGupta, R. K. G. S. Lebedev: The Founder of the Bengali Theatre / R. K. DasGupta // *Indian Literature*. –1963. – Vol. 6 – No. 1. – P. 38–50.
137. Gupta, A. D. Crossing with Jatra: Bengali Folk-theatre Elements in a Transcultural Representation of Lady Macbeth / Aabrita Dutta Gupta // *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*. – 2021. –Vol. 23 (38). – P. 91–108.
138. Karim, A. Shamanism in Bangladesh / Anwarul Karim // *Asian Folklore Studies*. – 1988. – Vol. 47. – No. 2. – P. 277–309.
139. Pandit, M. Balancing Act: Swadeshi *Jatra* Performance and Engendering a Nuanced National Identity / Mimasha Pandit // *Social Scientist*. – 2015. – Vol. 43. – No. 7/8. – P. 25–39.
140. Pandit, M. Swadeshi Jatra Performances in Bengal (1905–1911): Locating the Ground for Engendering a Nuanced National Identity in South Asia / Mimasha Pandit // *Social Studies*. – 2013. – Vol. 5(1). – P. 121–136.
141. Sen, J. Advocating for the Rejuvenation of Jatra performance / Jashodhara Sen // *Ecumenica: Performance and Religion*. – 2019. – Vol. 12. – No. 1. – P. 28–36.
142. Sen, J. The Conscience Man of Jatra: A Conversation with Shekh Madhusudan on Jatra’s Hybrid Identity Formation / Jashodhara Sen // *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. – Spring 2019. – Vol. 33. – No. 2. – P. 97–107.
143. Senelick, L. Russian Enterprise, Bengali Theatre, and the Machinations of the East India Company / Laurence Senelick // *New Theatre Quarterly*. – February 2012. – Vol. 28. – Issue 01. – P. 20–29.
144. Singh, J. Different Shakespeares: The Bard in Colonial/Postcolonial India / Jyotsna Singh // *Theatre Journal*. – 1989. – Vol. 41. –No. 4. – P. 445–458.
145. Thakur, V. S. ‘From “Imitation” to “Indigenization”’: A Study of Shakespeare Performances in Colonial Calcutta’ / Vikram Singh Thakur // *Alicante Journal of English Studies*. –2012. – Vol. 25. – P 193–208.

146. Wilce, J. Genres of Memory and the Memory of Genres: “Forgetting” Lament in Bangladesh / James Wilce // Comparative Studies in Society and History. – Jan. 2002. – Vol. 44. – No. 1. – P. 159–185.
147. Yenning, D. Cultural Imperialism and Intercultural Encounter in Merchant Ivory’s “Shakespeare Wallah” / Dan Yenning // Asian Theatre Journal. – Spring 2011. – Vol. 28. – No. 1. – P. 149–167.

Диссертации и авторефераты:

148. Hossain, Md. A. The Survival of Jatra / Md. Alamgir Hossain. A PhD dissertation at The Faculty of Arts, Monash University, Australia. 2015. – 160 p.
149. Mitra, S. The winds of change: The process of professionalisation of Bengali and Gujarati theatre: A comparative study, 1850-1940 / Sunetra Mitra. A PhD dissertation at the Department of History, Maharaja Sayajirao University of Baroda, India, 2007. – 362 p.
150. Sen, J. Conscience on Stage: Revising *Jatra* In Bengal as a Tool for Representation, Restoration, and Revolution / Jashodhara Sen. A PhD dissertation at the Department of Theatre and Dance, University of Colorado, 2020. – 208 p.

Электронные ресурсы:

151. Ahmed S. J. Theatre / Syed Jamil Ahmed // Banglapedia. – 18.06.2021. – URL: <https://en.banglapedia.org/index.php?title=Theatre> (Дата обращения: 25.03.2023).
152. Baicher Vladimir Conducts Theatre Workshop // The Daily Star. – 09.02.2015. – URL: <https://www.thedailystar.net/baicher-vladimir-conducts-theatre-workshop-63833> (Дата обращения: 25.03.2023).
153. Bangladesh Bureau of Statistics. Key Findings of Population & Housing Census 2022. – 27.07.2022. – URL: [https://sid.gov.bd/sites/default/files/files/sid.portal.gov.bd/notices/6795babcd7df4e58_aa00_2cb31158dc55/Key%20findings%20PHC%202022%20\(27.07.22\).pdf](https://sid.gov.bd/sites/default/files/files/sid.portal.gov.bd/notices/6795babcd7df4e58_aa00_2cb31158dc55/Key%20findings%20PHC%202022%20(27.07.22).pdf). – 3 p. (Дата обращения: 06.02.2023).

154. Bhowmik, D. Dutt, Michael Madhusudan / Dulal Bhowmik // Banglapedia. – 18.06.2021. – URL: https://en.banglapedia.org/index.php?title=Dutt,_Michael_Madhusudan (Дата обращения: 15.03.2023).
155. Doniger, W. Suttee / Wendy Doniger // Encyclopedia Britannica. – 15.02.2023. – URL: <https://www.britannica.com/topic/suttee> (Дата обращения: 24.03.2023).
156. Chatak, H. M. Portrayal of Hamlet's plight in adapted glimpse / Hasan Mansoor Chatak // Dhaka Tribune. – 05.07.2014. – URL: <https://archive.dhakatribune.com/uncategorized/2014/07/05/portrayal-of-hamlets-plight-in-adapted-glimpse-2> (Дата обращения: 21.02.2023).
157. Culshaw, P. Globe to Globe: The Tempest, Shakespeare's Globe. Post-colonial high-energy singing and dancing for the Bard's last play / Peter Culshaw // theartsdesk.com. – 09.05.2012. – URL: <https://www.theartsdesk.com/theatre/globe-globe-tempest-shakespeares-globe> (Дата обращения: 25.03.2023).
158. Fid Backhouse and others. Bengal famine of 1943 // Encyclopedia Britannica. – 02.03.2023. – URL: <https://www.britannica.com/topic/Bengal-famine-of-1943> (Дата обращения: 24.03.2023).
159. Frandon, J. Global Shakespeare: Dhaka Theatre stages indigenous tinged Tempest in London / John Frandon // The Daily Star. – 10.05.2012. – URL: <https://www.thedailystar.net/news-detail-233441> (Дата обращения: 25.03.2023).
160. Islam, M. M. Famine, 1943 / M. Mufakharul Islam // Banglapedia. – 18.06.2021. – URL: https://en.banglapedia.org/index.php?title=Famine,_1943 (Дата обращения: 27.01.2023).
161. Islam, S. Sati / Sirajul Islam // Banglapedia. – 18.06.2021. – URL: <https://en.banglapedia.org/index.php/Sati> (Дата обращения: 24.03.2023).
162. Islam, S. West Bengal / Sirajul Islam // Banglapedia. – 18.06.2021. – URL: https://en.banglapedia.org/index.php/West_Bengal (Дата обращения: 08.01.2023).

163. Karim, A. Nathism / Anwarul Karim // Banglapedia. – 18.06.2021. – URL: <https://en.banglapedia.org/index.php/Nathism> (Дата обращения: 15.03.2023).
164. Khatun, S. Jatra / Shahida Khatun // Banglapedia. – 18.06.2021. – URL: <https://en.banglapedia.org/index.php?title=Jatra> (Дата обращения: 15.02.2023).
165. Mahmud, J. Tempest set to go to Global Shakespeare Fest / Jamil Mahmud // The Daily Star. – 29.04.2012. – URL: <https://www.thedailystar.net/news-detail-232028> (Дата обращения: 25.03.2023).
166. Marshall, P. J. Warren Hastings / P. J. Marshall // Encyclopaedia Britannica. – 27.02.2023. – URL: <https://www.britannica.com/biography/Warren-Hastings> (Дата обращения: 25.03.2023).
167. Mohanta, S. C. Dharma Thakur / Sambaru Chandra Mohanta // Banglapedia. – 22.09.2021. – URL: https://en.banglapedia.org/index.php?title=Dharma_Thakur (Дата обращения: 24.03.2023).
168. Nawaz, T. Alaap / Tawfique Nawaaz // Banglapedia. – 05.07/2021. – URL: <https://en.banglapedia.org/index.php/Alaap> (Дата обращения: 25.03.2023).
169. Pallardy, R. Drury Lane Theatre / R. Pallardy // The encyclopaedia of Britannica. – 06.11.2008. – URL: <https://www.britannica.com/topic/Drury-Lane-Theatre> (Дата обращения: 21.03.2023).
170. Ranganath, S. Sita / S. Ranganath // Banglapedia. – 18.06.2022. – URL: <https://en.banglapedia.org/index.php?title=Sita> (Дата обращения: 24.03.2023).
171. Rout, S. Theatre of Roots: Mapping the Indian Theatre / Satyabrata Rout // Academia. – URL: https://www.academia.edu/34216405/Theatre_of_Roots_Mapping_the_Indian_Theatre (Дата обращения: 17.01.2023).
172. Sayeed, K. M. Kirtan / Khan Md Sayeed // Banglapedia. – 18.06.2021. – URL: <https://en.banglapedia.org/index.php/Kirtan> (Дата обращения: 16.01.2023).

173. Siddiqui, A. Gazir Gan / Ashraf Siddiqui // Banglapedia. – 18.06.2021. – URL: https://en.banglapedia.org/index.php/Gazir_Gan (Дата обращения: 24.03.2023).
174. The Editors of Encyclopedia Britannica. Sarasvati // Encyclopedia Britannica. – 24.02.2023. – URL: <https://www.britannica.com/topic/Sarasvati> (Дата обращения: 24.03.2023).
175. The Editors of Encyclopaedia Britannica. Charles Cornwallis, 1st Marquess and 2nd Earl Cornwallis // Encyclopedia Britannica. – 01.02.2023. – URL: <https://www.britannica.com/biography/Charles-Cornwallis-1st-Marquess-and-2nd-Earl-Cornwallis> (Дата обращения: 15.03.2023).
176. The Editors of Encyclopaedia Britannica. Sita // Encyclopedia Britannica. – 15.09.2022. URL: <https://www.britannica.com/topic/Sita> (Дата обращения: 24.03.2023).
177. The Editors of Encyclopaedia Britannica. Kīrtana // Encyclopedia Britannica. – 13.10.2015. – URL: <https://www.britannica.com/topic/kirtana> (Дата обращения: 16.01.2023).
178. The Editors of Encyclopaedia Britannica. Savitri // Encyclopedia Britannica. – 01.05.2015. – URL: <https://www.britannica.com/topic/Savitri> (Дата обращения: 24.03.2023).
179. The Editors of Encyclopaedia Britannica. Royal Opera House // Encyclopedia Britannica. – 14.10.2014. – URL: <https://www.britannica.com/topic/Royal-Opera-House-London> (Дата обращения: 21.03.2023).
180. Tilden, I. The Tempest- review / Imogen Tilden // The Guardian. – 08.05.2012. – URL: <https://www.theguardian.com/stage/2012/may/08/the-tempest-review> (Дата обращения: 25.03.2023).
181. Zaman, N. Rickshaw Art / Niaz Zaman // Banglapedia. – 18.06.2021. – URL: <https://en.banglapedia.org/index.php?title=Rickshaw> (Дата обращения: 25.03.2023).

Издания на бенгальском языке

Монографии:

182. Аль Дин, С. Театральный словарь Бангла: собрание слов, имен и терминов бенгальского театра, принятых в античном и средневековом стиле / Селим Аль Дин. – Дакка: Хауладар Пракашани, 2018. – 336 с. (আল দীন, সে. বাংলা নাট্যকোষ: প্রাচীন ও মধ্যযুগের ধারায় গৃহীত বাংলা নাট্যের শব্দ নাম পরিভাষা সংকলন / সেলিম আল দীন। - ঢাকা: হাওলাদার প্রকাশনী, ২০১৮। - ৩৩৬ পৃ.)
183. Аль Дин, С. Средневековый бенгальский театр / Селим Аль Дин. – Дакка: Хауладар Пракашани, 2018. – 461 с. (আল দীন, সে. মধ্যযুগের বাংলা নাট্য / সেলিম আল দীন। - ঢাকা: হাওলাদার প্রকাশনী, ২০১৮। - ৪৬১ পৃ.)
184. Аль Дин, С. Собрание пьес Селима Аль Дина – 2 / Селим Аль Дин. – Дакка: Маула Брадарс, 2013. – 624 с. (আল দীন, সে. সেলিম আল দীন নাটকসমগ্র - ২ / সেলিম আল দীন। - ঢাকা: মাওলা ব্রাদার্স, ২০১৩। - ৬২৪ পৃ.)
185. Аль Дин С. Собрание сочинений Селима Аль Дина / Селим Аль Дин. – Т. 4. – Дакка: Маула Брадарс, 2009.– 742 с. (আল দীন, সে. সেলিম আল দীন রচনাসমগ্র / সেলিম আল দীন। - চতুর্থ খণ্ড। - ঢাকা: মাওলা ব্রাদার্স, ২০০৯। - ৭৪২ পৃ.)
186. Аль Дин С. Восток / Селим Аль Дин. – Дакка: Срабон Пракашани, 2000. – 87 с. (আল দীন, সে. প্রাচ্য / সেলিম আল দীন। - ঢাকা: শ্রাবণ প্রকাশনী, ২০০০। - ৮৭ পৃ.)
187. Аль Рази, А. Бенгальский традиционный театр палаган: характеристики и система представлений / Алим Аль Рази. – Дакка: Бангла Академи, 2010. – 238 с. (আল রাজী, আ. বাংলা লোকনাট্য পালাগান: প্রকৃতি ও প্রয়োগ / আলীম আল রাজী। - ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ২০১০। - ২৩৮ পৃ.)
188. Арко Ю. Х. Стиль актерское мастерство: контекст бенгальского повествовательного и западного стиля / Юсуф Хасан Арко. – Дакка: Бхашачিতра, 2020. – 279 с. (অর্ক, ই. হা. অভিনয়রীতি: বাংলা বর্ণনাত্মক ও পাশ্চাত্য প্রসঙ্গ / ইউসুফ হাসান অর্ক। - ঢাকা: ভাষাচিত্র, ২০২০। - ২৭৯ পৃ.)
189. Арко Ю. Х. Традиционный бангладешский театр палаган: исследование формы жанра и «позиции повествователя» Юсуф Хасан Арко. – Дакка: Бангла Академи, 2018. – 304 с. (অর্ক, ই. হা. বাংলাদেশের ঐতিহ্যবাহী নাট্য পালাগান: আঙ্গিক বিচার ও 'বর্ণনাকারীর অবস্থান' অনুসন্ধান / ইউসুফ হাসান অর্ক। - ঢাকা: বাংলা একাডেমি, ২০১৮। - ৩০৪ পৃ.)

190. Ахмад, В. Форма и язык средневековой бенгальской поэзии / Вакиль Ахмад. – Дакка: Бангла Академи, 1994. – 84 с. (আহমদ, ও. মধ্যযুগে বাংলা কাব্যের রূপ ও ভাষা / ওয়াকিল আহমদ। - ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ১৯৯৪। - ৮৪ পৃ.)
191. Ахмед, С. Дж. Тысяча лет: драматическое и театральное искусство Бангладеш / Сайед Джамиль Ахмед. – Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1995. – 88 с. (আহমেদ সৈ. জা. হাজার বছর: বাংলাদেশের নাটক ও নাট্যকলা / সৈয়দ জামিল আহমেদ। - ঢাকা: বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমী, ১৯৯৫। - ৮৮ পৃ.)
192. Багчи, Т. Джатраган Бангладеш: средства массовой информации и социальные перспективы / Тапан Багчи. – Дакка: Бангла Академи, 2007. – 241 с. (বাগচী, ত. বাংলাদেশের যাত্রাগান: জনমাধ্যম ও সামাজিক পরিপ্রেক্ষিত / তপন বাগচী। - ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ২০০৭। - ২৪১ পৃ.)
193. Бандьяпадхьяй, Б. История Бенгальского театра 1795–1876 гг. / Бранджендранатх Бандьяпадхьяй. – Калькутта: Бангия-Сахитья-Паришад-Мандир, 1346 (бенгальский год. По григорианскому календарю 1939–1940). – 242 с. (বন্দ্যোপাধ্যায়, ব. বাংলা নাট্যশালার ইতিহাস ১৭৯৫-১৮৭৬ / ব্রজেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়। - কলিকাতা: বঙ্গীয়-সাহিত্য-পরিষদ-মন্দির, ১৩৪৬ (বাংলা সন। গ্রেগরিয়ান ক্যালেন্ডার অনুযায়ী ১৯৩৯-১৯৪০)। - ২৪২ পৃ.)
194. Басу, М. Происхождение и эволюция бенгальского театра / Манматхмохан Басу. – Калькутта: Издательство университета Калькутты, 1959. – 232 с. (বসু, ম. বাংলা নাটকের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশ / মনুখমোহন বসু। কলিকাতা: - কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয় প্রেস, ১৯৫৯। - ২৩২ পৃ.)
195. Бисвас, С. Театральная практика и театральные течения в Бангладеш (1947–1971) / Сукумар Бисвас. – Дакка: Бангла Академи, 1998. – 512 с. (বিশ্বাস, সু. বাংলাদেশের নাট্যচর্চা ও নাটকের ধারা / সুকুমার বিশ্বাস। - ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ১৯৯৮। - ৫১২ পৃ.)
196. Биши, П. Направления пьес Рабиндры / Праматхнатх Биши. – Т. 2. Калькутта: Митралай, 1951. – 237 с. (বিশী, প্র. রবীন্দ্রনাট্যপ্রবাহ / প্রমথনাথ বিশী। - দ্বিতীয় খণ্ড। কলিকাতা: মিত্রালয়, ১৯৫১। - ২৩৭ পৃ.)
197. Бхатгачарья, А. История бенгальской драматической литературы / Ашутোш Бхатгачарья. – Т. 1. – Калькутта: А. Мукхерджи Энд Ко. Прайвет Лимитед, 2002. – 664 с. (ভট্টাচার্য, আ. বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাস / আশুতোষ ভট্টাচার্য। - প্রথম খণ্ড। - কলিকাতা: এ, মুখার্জি অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০২। - ৬৬৪ পৃ.)

198. Бхаттачарья, А. История бенгальской мангалкавыи / Ашутосх Бхаттачарья. – Калькутта: А. Мукхерджи энд Ко. Пвт. Лтд., 2000. – 832 с. (ভট্টাচার্য, আ. বাংলা মঙ্গলকাব্যের ইতিহাস / আশুতোষ ভট্টাচার্য। - কলিকাতা: এ, মুখার্জি অ্যাণ্ড কোং প্রা. লি., ২০০০। - ৮৩২ পৃ.)
199. Бхаттачарья, А. Народная литература Бенгалии / Ашутосх Бхаттачарья. – Т. 3. – Калькутта: Калькутта Бук Хаудж, 1954. – 816 с. (ভট্টাচার্য, আ. বাংলার লোক-সাহিত্য / আশুতোষ ভট্টাচার্য। - তৃতীয় খণ্ড। - কলিকাতা: ক্যালকাটা বুক হাউজ, ১৯৫৪। - ৮১৬ পৃ.)
200. Бхаттачарья, У. Критический обзор пьес Рабиндры / Упендрнатх Бхаттачарья. – Калькутта: Ориент Бук Компани, 1366 г. (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1959–1960 гг.). – 476 с. (ভট্টাচার্য, উ. রবীন্দ্র-নাট্য-পরিক্রমা / উপেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য। - কলিকাতা: ওরিয়েন্ট বুক কোম্পানী, ১৩৬৬ (বাংলা সন। গ্রেগরিয়ান ক্যালেন্ডার অনুযায়ী ১৯৫৯-১৯৬০)। - ৪৭৬ পৃ.)
201. Гхош, А. История бенгальской драмы / Аджиткумар Гхош. – Калькутта: Де'з Пабליশিং, 2004. – 662 с. (ঘোষ, অ. বাংলা নাটকের ইতিহাস / ঘোষ, অজিতকুমার। - কলিকাতা: দে'জ পাবলিশিং, ২০০৪। - ৬৬২ পৃ.)
202. Гхош, Ш. Измерение времени и пьесы Рабиндраната / Шанкха Гхош. – Калькутта: Ратнабали, 1995. – 171 с. (ঘোষ, শ. কালের মাত্রা ও রবীন্দ্রনাটক / শঙ্খ ঘোষ। - কলিকাতা: রত্নাবলী, ১৯৯৫। - ১৭১ পৃ.)
203. Даш, П. Бенгальский театр и бенгальские пьесы / Пулин Даш. – Т. 2. – Калькутта: М. С. Саркар энд Сонс Прайвет Лимитед, 1398 (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1991–1992 гг.). – 391 с. (দাশ, পু. বঙ্গ রঙ্গমঞ্চ ও বাংলা নাটক / পুলিন দাশ। - দ্বিতীয় খণ্ড। - কলিকাতা: এম. সি. সরকার অ্যাণ্ড সন্স প্রাইভেট লিমিটেড, ১৩৯৮ (বাংলা সন। গ্রেগরিয়ান ক্যালেন্ডার অনুযায়ী ১৯৯১-১৯৯২)। - ৩৯১ পৃ.)
204. Дашгупта, Ш. Эволюция Срирадхи: в философии и литературе / Шашибхушан Дашгупта. – Калькутта: А. Мукерджи и Ко. Пвт. Лтд., 1370 (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1963–1964 гг.). – 380 с. (দাশগুপ্ত, শ. শ্রীরাধার ক্রমবিকাশ: দর্শনে ও সাহিত্যে / শশিভূষণ দাশগুপ্ত। - কলিকাতা: এ, মুখার্জি অ্যাণ্ড কোং প্রা. লি., ১৩৭০ (বাংলা সন। গ্রেগরিয়ান ক্যালেন্ডার অনুযায়ী ১৯৬৩-১৯৬৪)। - ৩৮০ পৃ.)
205. Де, М. К. Прошлое и настоящее искусства джатра / Милан Канти Де. – Дакка: Иттади Грантха Пракаш, 2015. – 280 с. (দে, মি. কা. যাত্রাশিল্পের সেকাল-একাল / মিলন কান্তি দে। - ঢাকা: ইত্যাদি গ্রন্থ প্রকাশ, ২০১৫। - ২৮০ পৃ.)
206. Закария, С. Традиционный театр Бангладеш: тематическое и формальное разнообразие / Саймон Закария. – Дакка: Бангла Академи, 2008.

- 496 c. (জাকারিয়া, সা. বাংলাদেশের লোকনাটক: বিষয় ও আঙ্গিক বৈচিত্র্য / সায়মন জাকারিয়া। - ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ২০০৮। - ৪৯৬ পৃ.)
207. Ислам, А. и Ислам, К. Н. Сравнительная религия и другие контексты / Азизуннахар Ислам, Кази Нурул Ислам. – Дакка: Бангла Академи, 2002. – 113 с. (ইসলাম, আ. এবং ইসলাম, কা. নূ. তুলনামূলক ধর্ম ও অন্যান্য প্রসঙ্গ / আজিজুন্নাহার ইসলাম, কাজী নূরুল ইসলাম। - ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ২০০২। - ১১৩ পৃ.)
208. История бенгальской литературы. / Ред. Анисуззаман. – Т. 1. – Дакка: Бангла Академи, 2008. – 452 с. (বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস / সম্পা. আনিসুজ্জামান। - প্রথম খণ্ড। - ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ২০০৮। - ৪৫২ পৃ.)
209. Кунду, П. Музыкальные и танцевальные драмы Рабиндраната / Пранайкумар Кунду. – Калькутта: Ориент Бук Компани, 1965. – 400 с. (কুণ্ডু, প্র. রবীন্দ্রনাথের গীতিনাট্য ও নৃত্যনাট্য / প্রণয়কুমার কুণ্ডু। - কলিকাতা: ওরিয়েন্ট বুক কোম্পানী, ১৯৬৫। - ৪০০ পৃ.)
210. Липон, С. Р. В поисках техники актерского мастерства: театральное представление мармы манипури и гаро / Сайдур Рахман Липон. – Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 2022. – 228 с. (লিপন, সা. র. অভিনয় অনুশীলনের সূত্রসন্ধান: মারমা মনিপুরী গারো নাট্যকলা / সাইদুর রহমান লিপন। - ঢাকা: বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমী, ২০২২। - ২২৮ পৃ.)
211. Липон, С. Р. Актерский метод в традиционном театре Бангладеш / Сайдур Рахман Липон. – Дакка: Бангла Академи, 2010. – 229 с. (লিপন, সা. র. বাংলাদেশের লোকনাট্যে অভিনয় পদ্ধতি/ সাইদুর রহমান লিপন। - ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ২০১০। - ২২৯ পৃ.)
212. Мамун, М. Театр и драма в Восточной Бенгалии в XIX веке / Мунтасир Мамун. – Дакка: Самай, 2017. – 280 с. (মামুন, মু. উনিশ শতকে পূর্ববঙ্গের থিয়েটার ও নাটক / মুনতাসীর মামুন। - ঢাকা: সময়, ২০১৭। - ২৮০ পৃ.)
213. Митра, С. Контекст: театр / Сомбху Митра. – Калькутта: Сангскрита Пустак Вандар, 1971. – 239 с. (মিত্র, শ. প্রসঙ্গ: নাট্য / শম্ভু মিত্র। - কলিকাতা: সংস্কৃত পুস্তক ভাণ্ডার, ১৯৭১। - ২৩৯ পৃ.)
214. Мукхопаддхай, С. Индийская «Натьяведа» и бенгальский театр / Сатчинананда Мукхопаддхай. – Калькутта: Сахитья Никетан, 1974. – 453 с. (মুখোপাধ্যায়, স. ভারতীয় নাট্যবেদ ও বাংলা নাটক / সচিনানন্দ মুখোপাধ্যায়। - কলিকাতা: সাহিত্য নিকেতন, ১৯৭৪। - ৪৫৩ পৃ.)
215. Муршид, Г. Бенгальская культура более тысячи лет / Гхулам Муршид. – Дакка: Абосар, 2006. – 548 с. (মুরশিদ, গো. হাজার বছরের বাঙালি সংস্কৃতি / গোলাম মুরশিদ। - ঢাকা: অবসর, ২০০৬। - ৪৫৩ পৃ.)

216. Народная культура Бенгалии: искусство джатры / Ред. Сайкат Асгар. – Дакка: Бангла Академи, 2002. – 636 с. (বাংলার লোকসংস্কৃতি: যাত্রা শিল্প / সম্পা. সৈকত আসগর। - ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ২০০২। - ৬৩৬ পৃ.)
217. Народные традиции Бенгалии: Традиционный театр] // Ред. Сайкат Асгар. – Дакка: Бангла Академи, 1999. – 373 с. (বাংলার লোকঐতিহ্য: লোকনাট্য / সম্পা. সৈকত আসগর। - ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ১৯৯৯। - ৩৭৩ পৃ.)
218. Натяшастра Бхараты / Ред. Сурешчандра Бандьяпадхьяй. Пер. Сурешчандра Бандьяпадхьяй, Чханда Чакрабарти. – Т. 3. – Калькутта: Набапатра Пракашан, 1996. – 336 с. (ভরত নাট্যশাস্ত্র / সম্পা. সুরেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়। অনু. সুরেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, ছন্দা চক্রবর্তী। - খণ্ড ৩। - কলিকাতা: নবপত্র প্রকাশন, ১৯৯৬। - ৩৩৬ পৃ.)
219. Новый урожай / Ред. Бижан Бхатгачарья. – Дакка: Сучаяни Паблицерс, 2011. – 176 с. (নবান্ন / সম্পা. বিজন ভট্টাচার্য। - ঢাকা: সুচয়নী পাবলিশার্স, ২০১১। - ১৭৬ পৃ.)
220. Общество и культура Бенгалии в средние века / Ред. Анируддха Рой, Ратнавали Чаттопадхьяй. – Калькутта: К П Багчи энд Конг., 1992. – 291 с. (মধ্যযুগে বাংলার সমাজ ও সংস্কৃতি / সম্পা. অনিরুদ্ধ রায়, রত্নাবলী চট্টোপাধ্যায়। - কলিকাতা: কে পি বাগচী অ্যান্ড কোম্পানী, ১৯৯২। - ২৯১ পৃ.)
221. Падмапуран Биджая Гупты / Ред. Амритлал Бала. – Раджшахи: Бенгальский исследовательский совет, факультет бенгальского языка, Университет Раджшахи, 1999. – 267 с. (বিজয়গুপ্তের পদ্মাপুরাণ / সম্পা. অমৃতলাল বালা। - রাজশাহী: বাংলা গবেষণা সংসদ, বাংলা বিভাগ, রাজশাহী বিশ্ববিদ্যালয়, ১৯৯৯। - ২৬৭ পৃ.)
222. Рангачарья, А. Индийский театр / Адья Рангачарья. – Нью-Дели: Нэшнл Бук Траст, 1975. – 205 с. (রঙ্গাচার্য, আ. ভারতীয় থিয়েটার / আদ্য রঙ্গাচার্য। - নিউ দিল্লী: ন্যাশনাল বুক ট্রাস্ট, ১৯৭৫। - ২০৫ পৃ.)
223. Рахман, Л. Скульптор времени Селим Аль Дин / Лутфар Рахман. – Дакка: Родела Пракашани, 2009. – 253 с. (রহমান, লু. কালের ভাস্কর সেলিম আল দীন / লুৎফর রহমান। - ঢাকা: রোদেলা প্রকাশনী, ২০০৯। - ২৫৩ পৃ.)
224. Рахман Л. Статьи о театре / Лутфар Рахман. – Дакка: Бангла Академи, 2001. – 113 с. (রহমান, লু. নাট্য বিষয়ক প্রবন্ধ / লুৎফর রহমান। - ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ২০০১। - ১১৩ পৃ.)
225. Религия и философия Бенгалии / Ред. Райхан Райн. – Дакка: Сангбед Пракашана, 2009. – 367 с. (বাংলার ধর্ম ও দর্শন / সম্পা. রায়হান রাইন। - ঢাকা: সংবেদ প্রকাশনা, ২০০৯। - ৩৬৭ পৃ.)

226. Сборник эссе о театре Бангладеш / Ред. Нрипендра Саха. – Калькутта: Де'з Паблিশинг, 2002. – 424 с. (বাংলাদেশের থিয়েটার / সম্পা. নৃপেন্দ্র সাহা। - কলকাতা: দে'জ পাবলিশিং, ২০০২। - ৪২৪ পৃ.)
227. Сен, Д. Бенгальский язык и литература: до английского влияния / Динешчандра Сен. – Калькутта: Гурудас Чаттопадхьяй Энд Сонс, 1928. – 816 с. (সেন, দী. বঙ্গভাষা ও সাহিত্য / দীনেশচন্দ্র সেন। - কলিকাতা: গুরুদাস চট্টোপাধ্যায় এন্ড সন্স, ১৯২৮। - ৮১৬ পৃ.)
228. Сен, С. История бенгальской литературы (15-й и 16-й века) / Сукумар Сен. – Калькутта: Бук Синдикет Пвт. Лимитед, 1959. – 114 с. (সেন, সু. বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস (১৫শ ও ১৬শ শতাব্দী) / সুকুমার সেন। - কলিকাতা: বুক সিডিকেট প্রাঃ লিমিটেড, ১৯৫৯। - ১১৪ পৃ.)
229. Тагор Р. Собрание сочинений Р.Тагора / Рабиндранат Тагор. –Т. 26. – Калькутта: Вишвабхарати 1365 г. (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1958–1959 гг.). – 669 с. (ঠাকুর, র. রবীন্দ্র-রচনাবলী / রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর। - ষড়বিংশ খণ্ড। - কলিকাতা: বিশ্বভারতী, ১৩৬৫ (বাংলা সন। গ্রেগরিয়ান ক্যালেন্ডার অনুযায়ী ১৯৫৮-১৯৫৯)। - ৬৬৯ পৃ.)
230. Тагор Р. Собрание сочинений Р. Тагора / Рабиндранат Тагор. –Т. 21. – Калькутта: Вишвабхарати, 1364 г. (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1957–1958 гг.). – 452 с. (ঠাকুর, র. রবীন্দ্র-রচনাবলী / রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর। - একবিংশ খণ্ড। - কলিকাতা: বিশ্বভারতী, ১৩৬৪ (বাংলা সন। গ্রেগরিয়ান ক্যালেন্ডার অনুযায়ী ১৯৫৭-১৯৫৮)। - ৪৫২ পৃ.)
231. Тагор Р. Собрание сочинений Р.Тагора / Рабиндранат Тагор. –Т. 19. – Калькутта: Вишвабхарати, 1363 г. (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1956–1957 гг.). – 540 с. (ঠাকুর, র. রবীন্দ্র-রচনাবলী / রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর। - ঊনবিংশ খণ্ড। - কলিকাতা: বিশ্বভারতী, ১৩৬৩ (বাংলা সন। গ্রেগরিয়ান ক্যালেন্ডার অনুযায়ী ১৯৫৬-১৯৫৭)। - ৫৪০ পৃ.)
232. Тагор Р. Собрание сочинений Р. Тагора / Рабиндранат Тагор. –Т. 5. – Калькутта: Вишвабхарати, 1362 г. (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1955–1956 гг.). – 571 с. (ঠাকুর, র. রবীন্দ্র-রচনাবলী / রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর। - পঞ্চম খণ্ড। - কলিকাতা: বিশ্বভারতী, ১৩৬২ (বাংলা সন। গ্রেগরিয়ান ক্যালেন্ডার অনুযায়ী ১৯৫৫-১৯৫৬)। - ৫৭১ পৃ.)
233. Тагор Р. Собрание сочинений Р. Тагора / Рабиндранат Тагор. –Т. 12. – Калькутта: Вишвабхарати, 1358 г. (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1951–1952 гг.). – 644 с. (ঠাকুর, র. রবীন্দ্র-রচনাবলী / রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর। - দ্বাদশ

- খণ্ড। - কলিকাতা: বিশ্বভারতী, ১৩৫৮ (বাংলা সন। গ্রেগরিয়ান ক্যালেন্ডার অনুযায়ী ১৯৫১-১৯৫২)। - ৬৪৪ পৃ.)
234. Тагор Р. Собрание сочинений Р. Тагора / Рабиндранат Тагор. –Т. 4. – Калькутта: Вишвабхарати, 1352 г. (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1945–1946 гг.). – 567 с. (ঠাকুর, র. রবীন্দ্র-রচনাবলী / রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর। - চতুর্থ খণ্ড। - কলিকাতা: বিশ্বভারতী, ১৩৫২ (বাংলা সন। গ্রেগরিয়ান ক্যালেন্ডার অনুযায়ী ১৯৪৫-১৯৪৬)। - ৫৬৭ পৃ.)
235. Театральная практика в столице Дакки. – Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1992. – 143 с. (ঢাকা মহানগরী নাট্যচর্চা। - ঢাকা: বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমী, ১৯৯২। - ১৪৩ পৃ.)
236. Песня осознания / Ред. Мухаммад Абдул Хай, Анвар Паша. – Дакка: Студент Ойез, 1989. – 184 с. (চর্চাগীতিকা / সম্পা. মুহম্মদ আবদুল হাই, আনোয়ার পাশা। - ঢাকা: স্টুডেন্ট ওয়েজ, ১৯৮৯। - ১৮৪ পৃ.)
237. Халдар, Г. Очерк бенгальской литературы. Часть первая, Древние и Средние века / Гопал Халдар. – Калькутта: А. Мукхерджи Энд Ко. Прайвет Лтд., 1363 (По григорианскому календарю 1956–1957). – 250 с. (হালদার, গো. বাংলা সাহিত্যের রূপ-রেখা। প্রথম খণ্ড, প্রাচীন ও মধ্যযুগ / গোপাল হালদার। - কলিকাতা: এ, মুখার্জি অ্যাণ্ড কোং, প্রাইভেট, লিঃ, ১৩৬৩ (বাংলা সন। গ্রেগরিয়ান ক্যালেন্ডার অনুযায়ী ১৯৫৬-১৯৫৭)। - ২৫০ পৃ.)
238. Халдар, Г. Очерк бенгальской литературы. Часть вторая, новая эра / Гопал Халдар. – Дакка: Муктадхара, 2007. – 236 с. (হালদার, গো. বাংলা সাহিত্যের রূপরেখা। দ্বিতীয় খণ্ড, নবযুগ। - ঢাকা: মুক্তধারা, ২০০৭। - ২৩৬ পৃ.)
239. Чакраборти, Р. Театр: культурное наследие Калькутты / Ратхин Чакраборти. – Калькутта: Пашчимабанга Нат্যা Академи, Департамент информации и культуры, правительство Западной Бенгалии, 1991. – 199 с. (চক্রবর্তী, র. কলকাতার নাট্যচর্চা / রথীন চক্রবর্তী। - কলকাতা: পশ্চিমবঙ্গ নাট্য আকাদেমি, তথ্য ও সংস্কৃতি বিভাগ, পশ্চিমবঙ্গ সরকার, ১৯৯১। - ১৯৯ পৃ.)
240. Чоудхурани, И. Д. Воспоминания о Рабиндранате / Индира Деби Чоудхурани. – Калькутта: Вишва-Бхарати Грантхалай, 1367 г. (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1960–1961 гг.). – 68 с. (চৌধুরানী, ই. দে. রবীন্দ্রস্মৃতি / ইন্দিরা দেবী চৌধুরানী। - কলিকাতা: বিশ্বভারতী গ্রন্থালয়, ১৩৬৭ (বাংলা সন। গ্রেগরিয়ান ক্যালেন্ডার অনুযায়ী ১৯৬০-১৯৬১)। - ৬৮ পৃ.)
241. Чоудхури А. М. История и культура древней Бенгалии / Абдул Момин Чоудхури. – Дакка: Барнаян, 2002. – 127 с. (চৌধুরী, আ. ম. প্রাচীন বাংলার ইতিহাস ও সংস্কৃতি / আবদুল মমিন চৌধুরী। - ঢাকা: বর্ণায়ন, ২০০২। - ১২৭ পৃ.)

242. Чоудхুরи, Д. История бенгальского театра / Даршан Чоудхুরи. – Калькутта: Пустак Бипани, 1995. – 440 с. (চৌধুরী, দর্শন। বাংলা থিয়েটারের ইতিহাস / দর্শন চৌধুরী। - কলকাতা: পুস্তক বিপণি, ১৯৯৫। - ৪৪০ পৃ.)
243. Шариф, А. Проявления общества и культуры в средневековой литературе / Ахмад Шариф. – Дакка: Самай Пракашан, 2000. – 363 с. (শরীফ, আ. মধ্যযুগের সাহিত্যে সমাজ ও সাংস্কৃতির রূপ / আহমদ শরীফ। - ঢাকা: সময় প্রকাশন, ২০০০। - ৩৬৩ পৃ.)
244. Шариф, А. Люди и литература Бенгалии [До пятнадцатого века] / Ахмад Шариф. – Т. 1. – Дакка: Барнамичхил, 1971. – 528 с. (শরীফ, আ. বাঙালী ও বাঙলা সাহিত্য [পনেরো শতক অবধি] / আহমদ শরীফ। - প্রথম খণ্ড। - ঢাকা: বর্ণমিছিল, ১৯৭১। - ৫২৮ পৃ.)
245. Шариф, А. Люди и литература Бенгалии / Ахмад Шариф. – Т. 2. Дакка: Барнамичхил, 1971. – 697 с. (শরীফ, আ. বাঙালী ও বাঙলা সাহিত্য / আহমদ শরীফ। - দ্বিতীয় খণ্ড। - ঢাকা: বর্ণমিছিল, ১৯৭১। - ৬৯৭ পৃ.)

Периодические издания:

246. Аль Дин, С. Все о бенгальской теории искусства двайта-адвайта / Селим Аль Дин // Тхиетар Стадис. – 1995. – №. 3. – С. 7–40. (আল দীন, সে. বাংলা দ্বৈতাদ্বৈতবাদী শিল্পতত্ত্বের পূর্বাপর / সেলিম আল দীন // থিয়েটার স্টাডিস। - ১৯৯৫। - সংখ্যা ৩। - পৃ. ৭-৪০)
247. Арко Ю. Х. Лиризм в постановках повествовательных пьес на городской современной сцене: предварительное наблюдение / Юсуф Хасан Арко // Бангла Академии Фольклор Журнал. – Июль-декабрь 2020г. – 2-й год. – № 1. – С. 69–119. (অর্ক, ই. হা. শহরকেন্দ্রিক আধুনিক মঞ্চে বর্ণনামূলক নাট্য প্রযোজনায় গীতময়তা: একটি প্রাথমিক পর্যবেক্ষণ / ইউসুফ হাসান অর্ক // বাংলা একাডেমি ফোকলোর পত্রিকা। - জুলাই-ডিসেম্বর ২০২০। - ২য় বর্ষ। - ১ম সংখ্যা। - পৃ. ৬৯-১১৯)
248. Ахмед С. Дж. Спектакль «Бехула пускает свой плот против течения»: противостояние патриархальной гегемонии и религиозной нетерпимости / Сайед Джамиль Ахмед // Мананрекха. – Декабрь 2021. – Т. 5. – № 9. – С. 117–145. (আহমেদ সৈ. জা. বেহুলার ভাসান প্রযোজনা: পিতৃতান্ত্রিক আধিপত্য ও ধর্মীয় অসহিষ্ণুতার বিরুদ্ধবাদ / সৈয়দ জামিল আহমেদ // মননরেখা। - ডিসেম্বর ২০২১। - বর্ষ ৫। - সংখ্যা ৯। - পৃ. ১১৭-১৪৫)
249. Ахтер, М. Теория искусства двайта-адвайта: повествовательный стиль актерской игры в традиционном театре Бангладеш / Мохсина Ахтер // Бангла Академи Патрика. – Сентябрь 2012. – Т. 55. – № 1–2. С. 81–96.

(আজ্জার, ম. দ্বৈতাদ্বৈতবাদী শিল্পতত্ত্ব: বাংলাদেশের লোকনাট্যে দৃষ্ট বর্ণনামূলক রীতির অভিনয় / মহসিনা আজ্জার // বাংলা একাডেমী পত্রিকা। - সেপ্টেম্বর ২০১২। - ভলিউম ৫৫। - সংখ্যা ১-২। - পৃ. ৮১-৯৬)

250. Мойшан, Ш. «Бехула пускает свой плот против течения»: архетип бенгальской женщины / Шахман Мойшан // Мананрекха. – Декабрь 2021. – Т. 5. – № 9. – С. 162–174. (মৈশান, শা. বেহুলার ভাসান: বাঙালি নারীর প্রত্নরূপ / শাহমান মৈশান // মননরেখা। - ডিসেম্বর ২০২১। - বর্ষ ৫। - সংখ্যা ৯। - পৃ. ১৬২-১৭৪)
251. Ниши, Н. Политика пола Кейт Миллет: как образованные и работающие женщины становятся патриархальными / Нахида Ниши // Нарис О Прагати. – Январь-декабрь 2020. – № 31–32. – С. 9–19. (নিশি, না. কেট মিলেট-এর লৈঙ্গিক রাজনীতি: শিক্ষিত ও কর্মজীবী নারীরা যেভাবে পিতৃতান্ত্রিক হয়ে ওঠে / নাহিদা নিশি // নারী ও প্রগতি। - জানুয়ারি-ডিসেম্বর ২০২০। - সংখ্যা ৩১-৩২। - পৃ. ৯-১৯)
252. Рахман, М. Повествовательный перформанс: прошлые и недавние тенденции / Махфузур Рахман // Аграбидж. – Июль 2018 г. – 11-й год. – № 1. – С. 134–140. (রহমান, মা. কথানাট্য: অতীত এবং সাম্প্রতিক প্রবণতা / মাহফুজুর রহমান // অগ্রবীজ। - জুলাই ২০১৮। - ১১ বর্ষ। - প্রথম সংখ্যা। - পৃ. ১৩৪-১৪০)

Электронные ресурсы:

253. Кабир, Р. Прогресс и его препятствия для женщин Бангладеш / Рокеея Кабир // Ежедневная газета Югантар, 02.02.2019. (কবীর, রো. বাংলাদেশে নারীর অবস্থান ও তার প্রতিবন্ধকতা / রোকেয়া কবীর // দৈনিক যুগান্তর, ০২/০২/২০১৯) URL: <https://www.jugantor.com/todays-paper/jugantor-special/140335/বাংলাদেশে-নারীর-অগ্রগতি-ও-তার-প্রতিবন্ধকতা> (Дата обращения: 24.03.2023).
254. Липон, С. Р. Наш театр за последние 20 лет: театрозависимая традиционная театральная практика; достижения и некоторые вопросы / Сайдур Рахман Липон // Тхиетароала. – Август 2019 г. – № 32. (লিপন, সা. র. গত ২০ বছরে আমাদের থিয়েটার: প্রেক্ষাগৃহ-নির্ভর লোকনাট্যচর্চা; অর্জন ও কিছু প্রশ্ন / সাইদুর রহমান লিপন // থিয়েটারওয়ালা। -আগস্ট ২০১৯। - সংখ্যা ৩২।) URL: <http://www.theatrewala.net/shankha/55-2019-09-03-17-53-58/377-8> (Дата обращения: 14.03.2023).
255. Мойшан, Ш. Бенгальские театр в гостинной Сахиб-Бабу: колониализм и модернизм / Шахман Мойшан // Тарка Бангла, 14.04.2021. (মৈশান, শা. সাহেব-বাবুর বৈঠকখানায় বাংলা নাটক: ঔপনিবেশিকতা ও আধুনিকতা / শাহমান মৈশান // তর্ক বাংলা,

১৪/০৪/২০২১) URL: <https://tarkabangla.com/content/20> (Дата обращения: 02.01.2023)

256. Мойшан Ш. Селим Аль Дин / Шахман Мойшан // Боник Барта, 04.09.2016. (মৈশান, শা. সেলিম আল দীন / শাহমান মৈশান // বণিক বারতা, ০৪/০৯/২০১৬) URL: https://bonikbarta.net/magazine_details/168 (Дата обращения: 24.03.2023).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

1. Маски и грим



Артистка в маске в спектакле жанра «Чарак». Фото: Саймон Закария.



Персонаж тигра в спектакле жанра «Багхер Шинни». Фото предоставлено кафедрой театра и исполнительских исследований университета Дакки.

Грим



Жанр «Кандони Бишхорир Ган». Фото: Камалуддин Кабир.



Жанр «Кандони Бишхорир Ган». Фото: Камалуддин Кабир.



Жанр «Аштак Ган». Фото: Камалуддин Кабир.



Жанр «Гамвира Ган». Фото: Саймон Закария.



Жанр «Багхер Шинни». Фото предоставлено кафедрой театра и исполнительских исследований университета Дакки.



Жанр «Багхер Шинни». Фото предоставлено кафедрой театра и исполнительских исследований университета Дакки.



Жанр «Багхер Шинни». Фото предоставлено кафедрой театра и исполнительских исследований университета Дакки.



Жанр «Багхер Шинни». Исполнитель женской роли. Фото предоставлено кафедрой театра и исполнительских исследований университета Дакки.



Жанр «Чайтра Сангкранти». Фото: Камалуддин Кабир.



Жанр «Чайтра Сангкранти». Фото: Камалуддин Кабир.



Жанр «Чайтра Сангкранти». Фото: Камалуддин Кабир.



Жанр «Чайтра Сангкранти». Роспись всего тела. Фото: Камалуддин Кабир.



Жанр «Лал Канч». Роспись всего тела. Фото: Камалуддин Кабир.



Жанр «Чайтра Сангкранти». Фото: Камалуддин Кабир.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

Гайен



Гайен Гопал Модак, сидящий среди зрителей вместе с музыкантами и певцами, играет на фисгармонии в спектакле «Изгнание Ситы». (14 декабря 2009 года, деревня Каримгандж района Кишорегондж. Фото: Санджиб Кумар Дей.)



Гайен Исламуддин Палакар надевает *гхунгур* во время подготовки к представлению «Озеро королевы Камалы». (13 декабря 2009 года, деревня Каримгандж района Кишорегондж. Фото: Санджиб Кумар Дей.)



Гайен Гопал Модак с чамаром в правой руке в представлении «Изгнание Ситы». (14 декабря 2009 года, деревня Каримгандж района Кишорегондж. Фото: Санджиб Кумар Дей.)



Ласья (мягкая) энергия гайена, Камала готовится к браку. Исламуддин Палакар в представлении «Озеро королевы Камалы». (13 декабря 2009 года, деревня Каримгандж района Кишорегондж. Фото: Санджиб Кумар Дей.)



Тандава (энергичная, сильная, мощная) энергия. Исламуддин Палакар в представлении «Озеро королевы Камалы». (13 декабря 2009 года, деревня Каримгандж района Кишорегондж. Фото: Санджиб Кумар Дей.)



Органичное пребывание на сцене гайена Гопала Модака. (Спектакль «Изгнание Ситы», 14 декабря 2009 года, деревня Каримгандж района Кишорегондж. Фото: Санджиб Кумар Дей.)

ПРИЛОЖЕНИЕ 3.

Джатра



Группа певиц поет патриотическую песню. Социальная пьеса «Бенгальцы». Фото: Камалуддин Кабир.



Песенно-танцевальный номер в спектакле «Шаджахан». Фото: Камалуддин Кабир.



Социальная пьеса «Я говорю из тюрьмы». Фото: Камалуддин Кабир.

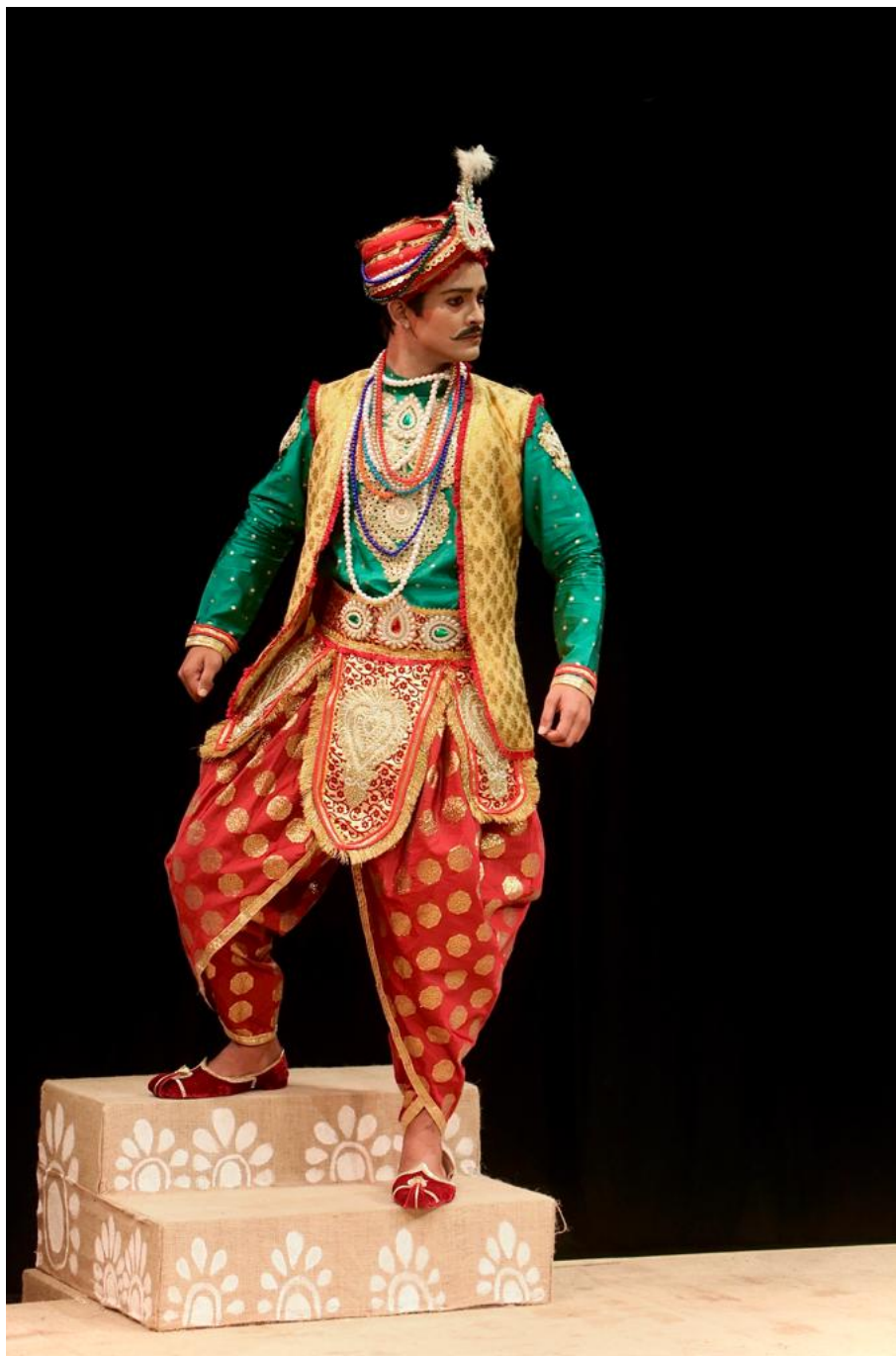


Сцена из исторического спектакля «Шаджахан».
Фото: Камалуддин Кабир.

«Жертвоприношение» Р. Тагора в стиле джатра. Подготовлено кафедрой театра и исполнительских исследований университета Дакки.



Сцена из спектакля «Жертвоприношение». Фото: Шувонил Шовон.



Сцена из спектакля «Жертвоприношение». Фото предоставлено режиссером спектакля Танвиром Нахид Ханом.



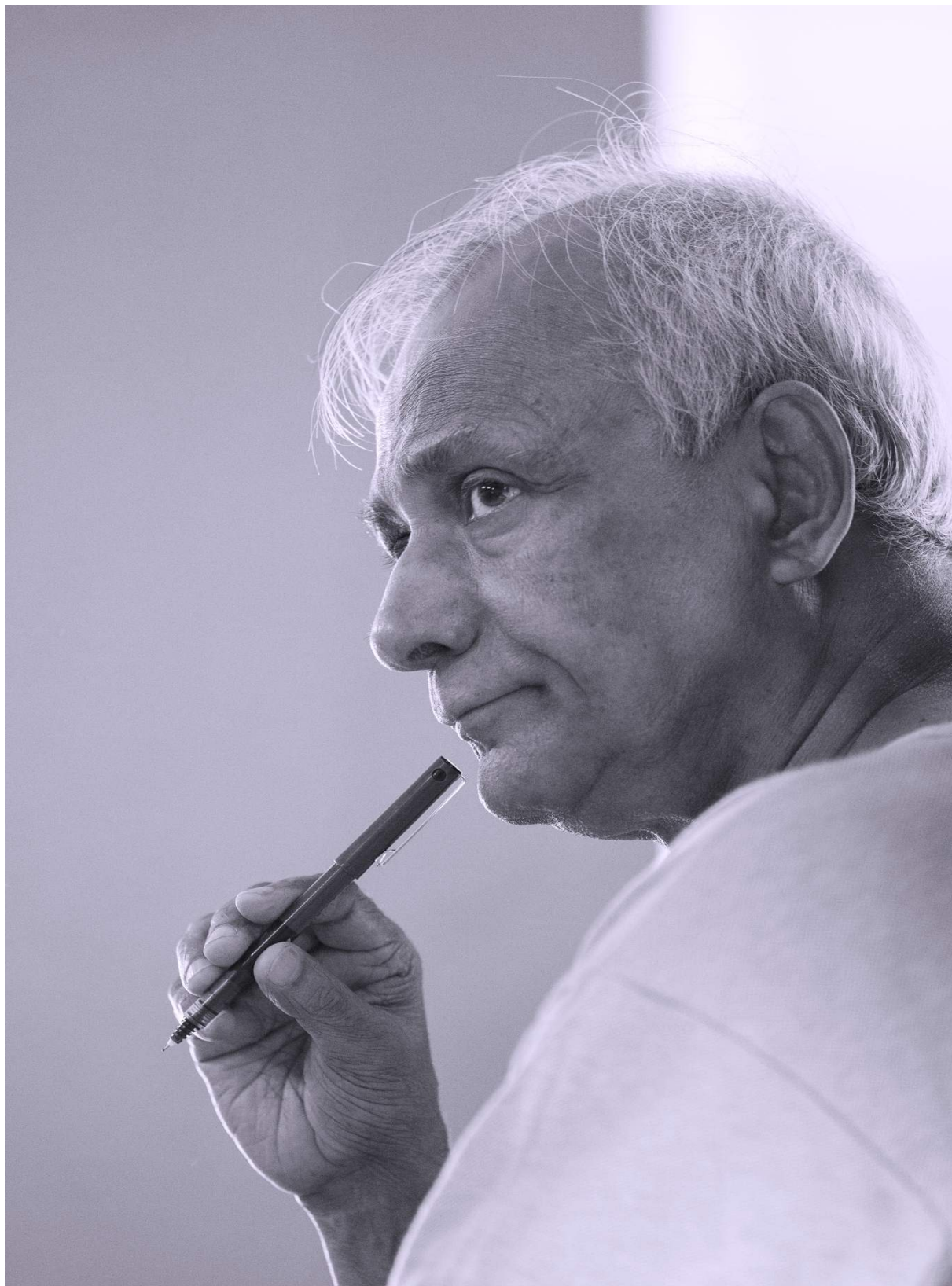
Сцена из спектакля «Жертвоприношение». Фото предоставлено режиссером спектакля Танвиром Нахид Ханом.



Сцена из спектакля «Жертвоприношение». Фото предоставлено режиссером спектакля Танвиром Нахид Ханом.

ПРИЛОЖЕНИЕ 4.

Спектакль «Колесо»



Режиссер, дизайнер, исследователь и профессор Сайед Джамиль Ахмед.
Фото: Джаннатул Мава.



Драматург, теоретик и профессор Селим Аль Дин (1949-2008).

URL: https://i0.wp.com/www.bmdb.com.bd/wp-content/uploads/2013/06/image_498_69467.jpg

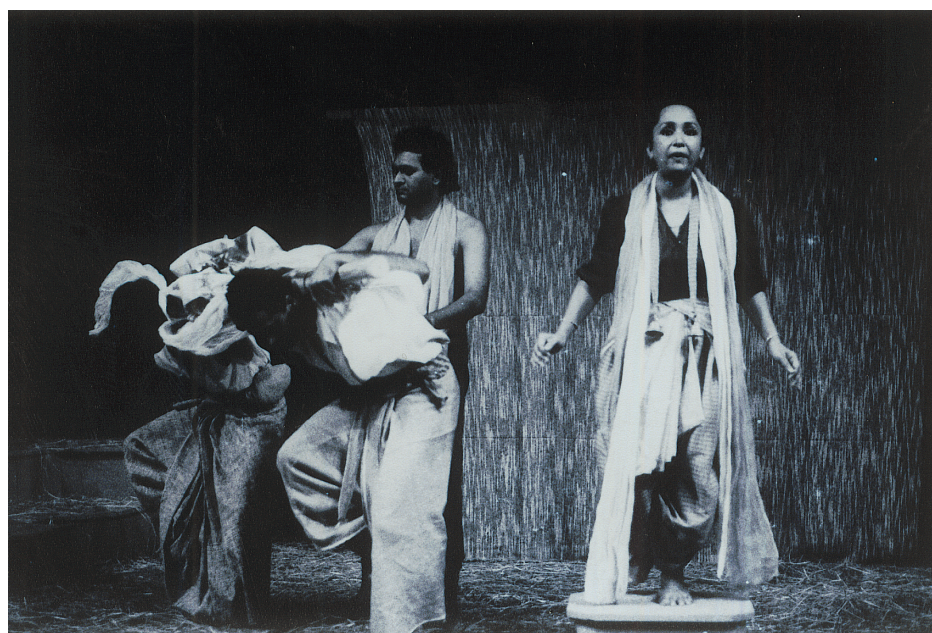
<https://bangladeshpost.net/posts/selim-al-deen-s-13th-death-anniv-observed-51559>



Катхак-Рассказчик (Шимул Юсуф, стоит) рассказывает историю.
Фото: Рабин.



Катхак-рассказчик (Шимул Юсуф, спереди), Бахер (Райсул Ислам Асад) с мертвым телом (кусок белой ткани) и повозкой.
Фото: Рабин.



Бахер (Райсул Ислам Асад) ведет повозку, запряженную волами, в то время как катхак-рассказчик Шимул Юсуф рассказывает историю.
Фото: Рабин.



Пространство спектакля к пьесе «Колесо».
Фотография: Рабин.

ПРИЛОЖЕНИЕ 5.

Спектакль «Бехула пускает свой плот против течения»



Манаса, Божество-змей.

URL: <http://sanatanbarta.com/মা-মনসা-জন্ম-কথা/>



Чанд Садагар (стоит, Нахида Султана) обвиняет Бехулу (сидит, Тания Султана) в смерти своего сына. Фото: Камалуддин Кабир.



Бехула (Тания Султана) сидит в центре на импровизированном плоту.
Фото: Камалуддин Кабир.



Гайен-рассказчица (Фарида Ахтер, в голубом), представляет двуликого святого
(Нахида Султана, в салатовом). Фото: Камалуддин Кабир.



Бехула (Тания Султана, стоит) предлагает свое кольцо мошеннику (Нахида Султана, сидит в центре). Фото: Камалуддин Кабир.



Коршун (бандит) (Нахида Султана в центре) и его банда нападают на Бехулу (Тания Султана), которая пытается убежать от них. Фото: Камалуддин Кабир.



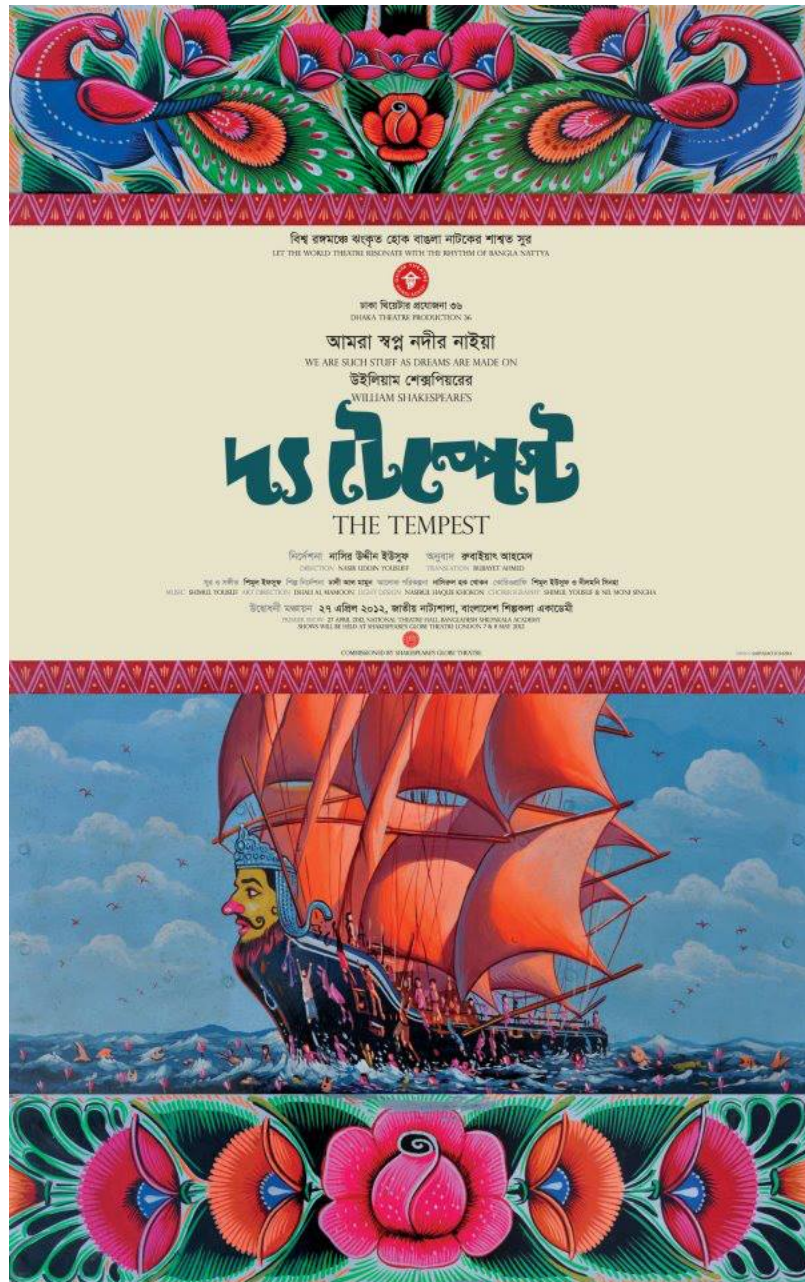
Нараян Дани (Нахида Султана, стоит слева) рассказывает Бехуле, что ее муж был насильником. Фото: Камалуддин Кабир.



Бехула зажигает семь светильников вокруг воссозданной фигуры своего мужа. Фото: Камалуддин Кабир.

ПРИЛОЖЕНИЕ 6.

У. Шекспир. «Буря».



Афиша спектакля «Буря».



Сцена из спектакля «Буря». Фото: Саймон Кейн.



Просперо наказывает Ариэль за то, что она требует независимости. Фото: Саймон Кейн.



Два барабанщика на пунгах, выступающие в роли Духов, воссоздали символический дух магии Просперо. Фото: Саймон Кейн.



Калибан (слева, Чандан Чоудхури) и Стефано (справа, Камаль Баязид) в спектакле. Фото: Саймон Кейн.



Момент, когда Просперо говорит Ариэль: «Я был твоим *бхактом* (последователем)». Фото: Саймон Кейн.

ПРИЛОЖЕНИЕ 7.

Спектакль «Сумеречный бред». (Все фотографии этого спектакля любезно предоставлены Национальной школой драмы, Нью-Дели, Индия.)



Режиссер Исфаил Шахин. URL : https://tds-images.thedailystar.net/sites/default/files/styles/big_202/public/feature/images/dr._israfil_shaheen.jpg



Три музыканта, по центру - гайен Илиус Басет.



Семь действующих лиц пьесы, Федра (Африн Худа) в центре.



Ипполит (слева, Дхиман Чандра Барман) и Ариция (справа, Рана Насир).



Энона в исполнении Савгатула Ислама Химеля.



Стенания Арисии (Таманна Хок) по Ипполиту.



Гайен (Илиус Басет) повествует о том, как был убит Ипполит, косвенно общаясь с актерами на сцене.