

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-27-49  
УДК 792.01(549.3)

А. Б. МД Зиаул Хок Буйян  
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,  
Москва, Россия  
Университет Дакки,  
Дакка, Бангладеш  
ORCID: 0000-0003-2239-3207

## Джатра: процесс трансформации традиционного театрального жанра Бангладеш

### АННОТАЦИЯ

В центре внимания статьи лежит процесс преобразования под воздействием различных факторов религиозного и бесконфликтного традиционного жанра джатры в светскую театральную форму на основе конфликта. Отсутствие конфликта в традиционном жанре было обусловлено спецификой философско-религиозных воззрений древней Индии, культуру которой унаследовало молодое государство Бангладеш. Жанр джатры постоянно видоизменялся. Возникшее в XIV в. движение индуизма Гаудия-вайшнавизм, ставшее заметным социальным явлением Средневековья, сделало джатру чрезвычайно популярной, что позволило этому жанру стать одним из средств духовного общения с Богом. В XV веке на основе религиозной поэмы Джаядевы «Гитаговинда» возникает жанр натгит, который в XVI в. трансформируется в Кришна джатру. В XVIII веке происходит окончательная секуляризация жанра и формируется «новая джатра», абсолютно светская по содержанию. В XIX веке в результате конкуренции с европейским театром в джатре появляется конфликт как столкновение противоборствующих взглядов. В XX веке джатра рассматривалась националистическим движением колониальной Индии, и особенно Бенгалии, как инструмент социальных реформ и политического протеста.

В статье анализируются факторы, оказавшие влияние на ассимиляцию и синтез социальных, религиозных и политических аспектов джатры на протяжении всего периода становления жанра.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«Гитаговинда», сюжет, натгит, Чайтанья, Кришна джатра, Гаудия-вайшнавизм, атман, Брахман, Свадеши джатра.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-27-49  
УДК 792.01(549.3)

Abul Basher MD Ziaul Haque Bhuyan  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
University of Dhaka,  
Dhaka, Bangladesh  
ORCID: 0000-0003-2239-3207

## Jatra: The process of transformation of the traditional theatre genre of Bangladesh

### ABSTRACT

The article focuses on the traditional religious and conflict-free genre of jatra and its transformation process under the influence of various factors into a secular theatrical form based on conflict. The absence of conflict in the traditional genre was for the particular philosophical and religious view of ancient India, the young state of Bangladesh inherited that culture. The jatra genre was constantly changing. The Gaudiya-Vaishnavism movement of Hinduism that emerged in the fourteenth century became a notable social phenomenon of the Middle Ages. It made jatra extremely popular, which allowed this genre to become one of the means of spiritual communication with God. In the fifteenth century, based on Jayadeva's religious poem Gita Govinda emerged the genre of natgit, which in the sixteenth century transformed into Krishna jatra. In the eighteenth century, the final secularization of the genre took place, and a "new jatra" was formed, absolutely secular in its content. In the nineteenth century, as a result of competing with the European theatre, the conflict appeared in jatra as a clash of opposing views. In the twentieth century, jatra was considered by the nationalist movement of colonial India, especially in Bengal, as an instrument of social reform and political protest. The article analyzes the factors that influenced the assimilation and synthesis of social, religious, and political aspects of jatra throughout the entire period of the genre's formation.

### KEYWORDS

Gitagovinda, plot, natgit, Chaitanya, Krishna jatra, Gaudiya-Vaishnavism, atman, Brahman, Swadeshi jatra.

Джатра – популярная форма традиционного бенгальского театра, характеризующаяся стилизацией исполнения, преувеличенными жестами и речью и сочетающая в себе песни, музыку, танцы и актерское мастерство [1]. На Западе в настоящее время этот жанр изучается главным образом выходцами из Индии, среди которых такие ученые, как Ш. Саха [2], А. Д. Гупта [3], Дж. Сен [4; 5]. На русском языке изучению джатры была посвящена диссертация М. Шах-Джалала [6] и работы Т. Е. Морозовой [7; 8]. Однако никто из исследователей не рассматривал эволюцию жанра с позиций возникновения в нем конфликта.

Необходимо заметить, что европейское учение о драматическом искусстве ставит во главу угла конфликт как неотъемлемый элемент драмы. Однако в традиционном театре Бангладеш драматический конфликт никогда не считался важным элементом для театрального представления, за исключением джатры. Такие исследователи, как Н. Чаттопадхай [9], С. Мукхопадхай [10], А. Гхош [11], К. Ватсьян [12], А. Бхаттачарья [13], С. Дж. Ахмед [14], С. Аль Дин [15] сошлись во мнении, что джатра зародилась и развивалась в религиозной среде, и драматический конфликт не был обязательным элементом структурного построения ее сюжета. Но со временем этот жанр помимо религиозных аспектов в качестве содержания обратился к повседневной светской жизни. В результате британской колонизации в конце XIX в. и влияния европейского театра джатра адаптировала и включила в свою структуру конфликт как обязательный элемент драматического представления.

## ПРОИСХОЖДЕНИЕ ДЖАТРЫ

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 проходят трижды в год: весной, в сезон дождей и осенью. Также джатра – это один из видов популярного драматического представления [9, с. 2].

Разные исследователи имеют несовпадающие точки зрения на происхождение жанра джатра. С. Мукхопадхай [10] и С. Аль Дин [15] считают, что джатра представляет собой эволюцию зрелища типа «Панчали» – народных повествовательных танцевально-песенных представлений, исполняемых гайеном<sup>1</sup> в сопровождении хора и оркестра на сюжеты народных легенд, сказок или на современные темы. Другая точка зрения, которой придерживаются А. Гхош [11] и Н. Чаттопадхай [9], заключается в том, что джатра является результатом эволюции древних религиозных процессов, посвященных богам. Согласно третьему мнению, которое разделяют К. Ватсьян [12], Н. Чаттопадхай [9] и С. Дж. Ахмед [14], предшественником джатры является

<sup>1</sup> Гайен – повествователь, рассказчик.

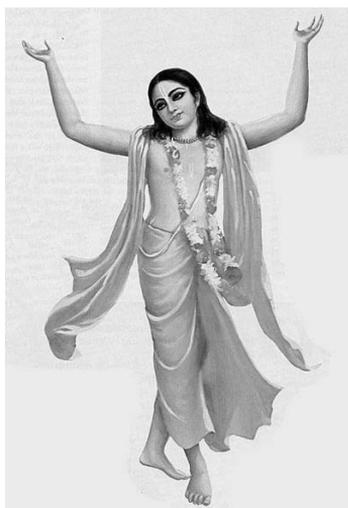


Фото 1. Чайтанья Махапрабху /  
Chaitanya Mahaprabhu

Фото 1. Чайтанья Махапрабху / Chaitanya Mahaprabhu

ния придерживаются также А. Бхаттачарья в «Истории бенгальской драмы»<sup>5</sup> и С. Дж. Ахмед в своей книге «Тысяча лет: Драматическое и театральное искусство Бангладеш» [14, с. 19].

Кришна джатра, возникшая в начале XVI в. из религиозных ритуалов Чайтаньи<sup>2</sup> (фото 1)<sup>3</sup> и его последователей вайшнавья [12, с. 136; 9, с. 43; 14, с. 19]. Однако Кришна джатра уходит корнями к представлениям натгит, сочетающим в себе исполнение от первого лица, лирические диалоги, повествование, музыку и танец. К. Ватсъян обобщает различные точки зрения ученых: «Историки и литературные критики обращают внимание на упоминание джатры в “Натьяшастре”<sup>4</sup> и относят появление джатры к Бенгалии, Бихару и Ориссе, а также отмечают наличие сюжетов джатры в “Гитаговинде” Джаядевы» [12, с. 134].

Пьесы джатры были написаны на основе легендарной истории Кришны, а жанр исполнения распространился в средневековой Бенгалии через поэму Джаядевы «Гитаговинда». Этого мнения придерживаются также А. Бхаттачарья в «Истории бенгальской драмы»<sup>5</sup>

## КОНФЛИКТ, СЮЖЕТ И ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР БАНГЛАДЕШ

2 Чайтанья Махапрабху (1486–1533) – выдающийся святой, родился в Западной Бенгалии, Индия.

3 Все фотографии, использованные для статьи, взяты из открытого доступа.

4 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. [16, с. LXXXI].

5 А. Бхаттачарья упоминает, что джатра исполнялась на Индийском субконтиненте еще до рождения Христа [13, с. 46].

В западной философии драмы конфликт рассматривается как необходимое условие создания напряжения действия. Немецкий писатель, драматург и теоретик драмы Г. Фрейтаг в книге «Техника драмы: экспозиция драматической композиции и искусства» (1863) изложил модель построения сюжета драмы в виде треугольника с помощью элементов введения, подъема (восходящего действия), кульминации, возвращения или падения (поворота сюжета) и катастрофы. Он хотел показать, что действие трагического сюжета продвигается с помощью данных элементов благодаря конфликту с противодействием [цит. по: 17, с. 21]. Французский писатель и критик Ф. Брюнетьер развил принцип конфликта в драме. В книге «Закон драмы» (1894) Ф. Брюнетьер заявляет: «Драма – это представление воли человека в конфликте с мистическими силами или силами природы, которые ограничивают и умаляют нас» [18]. Британский литературовед и педагог А. Николл в работе «Теория драмы» (1937) утверждает, что любая драма в конечном счете возникает из конфликта [цит. по: 17, с. 21].

В западной эстетике драматургии конфликт и сюжет очень тесно взаимосвязаны. Доминирующим принципом построения сюжета является логическое или причинно-следственное выстраивание событий, основанных на конфликте, из которого развиваются последующие события драмы, и каждая сцена логически вытекает из предшествующего действия. Соответственно, конфликт играет самую важную роль в объединении всех событий в сюжет.

В XIX веке западные драматурги приняли пирамидальную структуру под названием «хорошо сделанная пьеса» (*pièce bien faite*). Несмотря на то, что все элементы этой композиции существовали и до XIX в., заслуга улучшения и совершенствования подобной структуры пьесы принадлежит французскому драматургу Э. Скрибу. Основные принципы, характеризующие «*pièce bien faite*», – четкая экспозиция ситуации, тщательная подготовка к будущим событиям, неожиданные, но логичные повороты сюжета, непрерывное и нарастающее напряжение, обязательная сцена и логическое разрешение [19, с. 313].

В традиционном же индийском театре, наследником которого является молодое государство Бангладеш, сюжет, напротив, является циклическим или эпизодическим и не связан с другими сценами или независимыми и самостоятельными частями пьесы. Действие начинается с зарождения желания у главного персонажа и заканчивается его исполнением. Интересно, что этот путь несколько раз проходит через серию из трех последовательных этапов: 1 – усилие, 2 – возможность достижения и 3 – подавление успеха. Понять систему построения сюжета текстов традиционного театра можно с помощью следующей схемы:

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

На схеме цифра 1 обозначает зарождение желания, цифра 2 – усилие, прилагаемое главным персонажем, цифра 3 – возможность достижения, цифра 4 – подавление успеха, а цифра 5 – исполнение желания [17, с. 339]. Вышеописанная характерная схема лежит в основе всех сюжетов традиционного театра, подтверждая, что конфликт, в отличие от западной теории драмы, не является обязательным элементом для структурирования сюжета.

На своеобразие классического восточного театра в Индии, Китае и Японии обратила свое внимание Е. В. Шахматова, отметив отсутствие жанра трагедии в европейском понимании. Смерть для религиозных воззрений этих стран «была лишь угасанием человеческой жизни, за которым, естественно, предполагался рассвет, новое рождение» [20, с. 16]. В буддизме уход из жизни воспринимается только как этап перехода, не более чем обыкновенная «перемена одежды» [21, с. 176–177]. Реакцией на смерть могла стать печаль, но не безнадежное отчаяние.

Приведенный пример доказывает, что различия между западным и восточным мировоззрениями сказались и на теории драмы. Согласно древнеиндийской философии, человек находится в гармонии с миром: Творец и его творение идентичны. Тожество между субъектом и объектом, космическими

и физическими факторами осознали и приняли в Индии еще до рождения Платона [22, с. 45].

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 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 одной [23, с. 30].

Философия упанишад о единстве мира получила продолжение в учении Адвайта-Веданта Гаудапы (VI в.) и Шанкары (VIII – XIX 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 Брахману [24, с. 27]. 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 самом [22, с. 40]. 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.

## «ГИТАГОВИНДА» И НАТГИТ

**6** Лакшмана Сена был правителем бенгальского региона на Индийском субконтиненте (1178 – 1206).

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

**8** Вайшнавизм – это «поклонение Вишну».

Джаядева – придворный поэт короля Бенгалии Лакшмана Сены<sup>6</sup> (1119 – 1206). Он писал свои произведения на санскрите, наиболее известным из них является мону-ментальная поэма «Гитаговинда» (конец XII в.). Это старейшее произведение, написанное на санскрите, является сценарием. Джаядева создал поэму по мотивам легендарного любовного романа Радха-Кришны<sup>7</sup> (фото 2), широко распространенного и популярного в Бенгалии в тот период. Поэма была полностью религиозной. В вайшнавизме<sup>8</sup> «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 представлений [25, с. 503], а С. Дж. Ахмед утверждает, что из этой структуры представлений «Гитаговинды» появился жанр натгит [14, с. 16]. Джаядева в «Гитаговинде» соединил народный и высокий стили исполнения своего времени. Он создал жанр, оказавший огромное влияние на средневековую бенгальскую литературу.

Первым произведением на бенгальском языке, легшим в основу жанра натгит, стала «Шри Кришна Киртана» Бору Чандидаса (1370–1430), которая была написана под непосредственным влиянием «Гитаговинды». Сюжет «Шри Кришна Киртана» 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 драматической композиции [натгита] стала почти стандартной в средневековой письменной форме и театральном представлении» [12, с. 136].

Представления натгит были очень популярны в средневековой культуре и показывались на различных публичных мероприятиях, например, во время свадебных церемоний. Их разыгрывали и на религиозных празднествах. При этом натгит мог исполняться на самых разных 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



Фото 2. Радха-Кришна / Radha-Krishna

жесты, восходящие к обыденным действиям повседневной жизни людей. Драматический конфликт отсутствовал в натгите так же, как и в джатре. Тем не менее А. Бхаттачарья считает, что натгит представлял собой драматический спектакль, так как в нем присутствовали драматические диалоги, которые пропевались исполнителями [13, с. 51].

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 в бенгальском обществе легенды о Кришне стали приобретать все большее значение.

## ГАУДИЯ-ВАЙШНАВИЗМ, ЧАЙТАНЬЯ И КРИШНА ДЖАТРА

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 [26, с. 24].

Религия и философия Гаудия-вайшнавов были созданы в средневековой Бенгалии путем включения идеи Бхактибада (преданности) в другую социальную реальность. Слово «гаудия» происходит от «Гаур», древнего названия Бенгалии. Центральная тема Гаудия-вайшнавов – это поклонение Радхе и Кришне. Доминирующая проблема – преданность.

Брахманизм поддерживал вайшнавизм, и благодаря усилиям Рамануджачарьи<sup>9</sup> распространялась вайшнавская интерпретация Веданты. После того как брахманизм и священные писания одобрили мифологическую вайшнавскую религию, вайшнавизм и метод поклонения были перечислены и описаны в субпуранах вайшнавов. Вайшnavы, не любившие религиозных ритуалов и формальностей, создали важную теорию под названием Бхактибад (преданность) [27, с. 142].

Признаки Бхактибада в Бенгалии с середины XV в. стали очевидными. Чайтанья Махапрабху (1486–1533), чье появление в качестве духовного лидера стало заметным событием в истории Бенгалии (фото 3), способствовал

быстрому распространению в XVI в. Гаудия-вайшнавизма. В Средние века секуляризму и политико-экономическому либерализму не было места в социально-экономическом контексте Бенгалии. Основываясь лишь на преданности, Чайтанья и его ученики пропагандировали религиозный и социальный либерализм через религиозные движения [28, с. 268]. В этот период жанр натгит «приобрел значение средства духовного общения с Творцом» [14, с. 18]. К. Ватсъян подробно описывает роль Чайтаньи в это время, отдавая должное ему и его последователям

<sup>9</sup> Рамануджачарья или Рамануджа (1017–1137 гг. н.э.) – индийский философ, богослов, социальный реформатор, один из самых важных представителей традиции вайшнавизма в индуизме. Его философские основы преданности оказали влияние на движение бхакти.

за «первое установленное исполнение театрального спектакля» [12, с. 137], где сам Чайтанья сыграл роль Рукмини в спектакле «Похищение очаровательной Рукмини» («Рукмини харан»). Об этом рассказывается в «Чайтанья бхагаватам», агиографии Чайтаньи, написанной в 1548 г. его учеником Вриндаваном Дасом Тхакуром. 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. Ватсъяна к «Рукмини харан», касающийся появления джатры: «Возможно, это (представление “Рукмини харан”) было началом Кришна джатры, предшественника современной джатры Бенгалии и Ориссы» [12, с. 137]. То есть джатра – традиционный и некогда очень популярный театральный жанр, который можно найти в современном Бангладеш, – является преемником жанра наттит.

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 раге<sup>10</sup>, 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:



Фото 3. Чайтанья со своими приверженцами /  
Chaitanya with his devotees

<sup>10</sup> Рага – в широком смысле – музыкально-эстетическая и этическая концепция, закон построения крупной музыкальной формы в рамках индийской классической музыки. В узком смысле рага – развернутая мелодическая композиция как инстанция мелодико-композиционной модели.

пели и танцевали вместе с ними. Во время представления «адхикари», если это было необходимо, выступал в качестве рассказчика. Как и во многих жанрах бенгальского народного 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 [14, с. 19–20].

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 к Богу. Как отмечает С. Дж. Ахмед, в результате появился новый стиль жанра натгит, сосредоточенный на Чайтанье и получивший название «Чайтанья джатра» [14, с. 20].

В XVIII веке жанр джатра стал развиваться под воздействием различных религиозных течений и общин. Среди них выделяются Шакти джатра последователей Шактадхармы<sup>11</sup> и Натх джатра последователей Натхадхармы<sup>12</sup>. 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, Дурга джатры, Шива джатры и других» [12, с. 138]. Несмотря на то что существовали джатры, посвященные другим богам, однако Кришна джатра и Чайтанья джатра сохранили свое главенство.

При этом следует отметить, что к концу XVIII в. Кришна джатра утрачивает религиозный характер, постепенно превращаясь в светское представление. Об этом свидетельствует эпическая поэма «Видья Сундар»<sup>13</sup> (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 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

**11** Шактадхарма – одно из направлений индуизма, основанное на доминировании женского или природного начала в процессе сотворения мира [29, с. 48].

**12** Натхадхарма – одно из направлений индуизма, основателем которого был буддийский Сиддхарачарья по имени Матсиендранатх или Минанатх (ок. X–XII вв.) [30].

**13** «Видья Сундар» – романтическая средневековая поэма о любви царевны Видьи и принца Сундара. Она была переведена еще в конце XVIII в. на русский язык Герасимом Лебедевым.

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» [12, с. 138].

С. Дж. Ахмед считает, что эти беспрецедентные изменения в содержании джатры, вероятно, привели к появлению в Бенгалии путешествующих профессиональных трупп, исполняющих новый репертуар [14, с. 20].

А. Бхаттачарья отмечает: «Начиная с девятнадцатого века в представлении 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» [13, с. 98]. 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 Дамаянти<sup>14</sup>. 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.

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

## ВЛИЯНИЕ АНГЛИЙСКОГО ТЕАТРА И МАДАНМОХАНА ЧАТТОПАДХЬЯ

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. Мухопадхья: «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» [цит. по: 31, с. 181].

В популярный традиционный спектакль жанра джатра вошли элементы современного театра, однако можно

<sup>14</sup> *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 Дамаянти», написанная на основе повести В. А. Жуковского.



Фото 4. Гириш Чандра Гхош /  
Girish Chandra Ghosh

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» [31, с. 181]. При этом интересен и тот факт, что, «воплощая срединный путь», Гириш Гхош<sup>15</sup> (фото 4) в 1867 г. поставил бенгальскую пьесу «Шармиштха» Майкла Мадхусудана Датты<sup>16</sup> (фото 5), написанную в западном стиле, с труппой джатры.

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 costume 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.

<sup>15</sup> Гириш Чандра Гхош (1844–1911) – выдающийся драматург, продюсер, режиссер, актер, дизайнер и композитор бенгальского театра.

<sup>16</sup> Майкл Мадхусудан Датт (1824–1873) – бенгальский поэт и драматург. Он считается пионером бенгальской драмы и первым великим поэтом современной бенгальской литературы [32].

В это время возник прием джури («пара», «двойник»), позволявший исполнителям, не имевших достаточных вокальных данных, играть в певческом сопровождении специального помощника. Каждый певец сопровождал конкретного исполнителя. Например, молодые певцы пели за женских персонажей, в то время как зрелые певцы исполняли мужские вокальные партии. 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 шанг (клоун) или бхар (придворный шут,

дурак). Эти персонажи высмеивали различные социальные пороки и грубыми, подчас непристойными, шутками добавляли юмора и комизма в представление. В представлениях джатры и сегодня между двумя номерами можно увидеть выступление клоуна-шанга.

Во время спектакля музыканты зачастую бросали в сторону исполнителей подбадривающие выкрики, собирали со зрителей пожертвования-пэла, но эти традиции в настоящее время ушли в прошлое. Под влиянием европейского театра родился новый обычай исполнения оркестром живой музыки перед началом представления [14, с. 21 – 22].

## РЕФОРМАЦИЯ СОДЕРЖАНИЯ И ПОЯВЛЕНИЕ СВАДЕШИ ДЖАТРЫ<sup>17</sup>

Но для того, 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 подъема 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. Ватсъяян, «особая форма джатры,



Фото 5. Майкл Мадхусудан Датт. Художник – Атул Бос. Мемориал Виктории, Калькутта / Michael Madhusudan Datt by Atul Bose. *The Victoria Memorial, Kolkata.*  
URL: <https://www.getbengal.com/details/michael-madhusudan-the-genius-who-lost-his-way>

<sup>17</sup> Свадеша – индийское национальное движение в поддержку отечественной промышленности и бойкота иностранных товаров в Британской Индии, зародилось в 1905 г. в период первого раздела Бенгалии.

известная как Свадеши джатра, возникла, в частности, в Бенгалии. Движение Махатмы Ганди за отказ от сотрудничества и устранение проблемы неприкасаемых были любимыми темами этих джатр» [12, с. 139].

Одним из важных событий этого периода было создание в 1905 г. Мукундой Дасом труппы, которая называлась «Партия Свадеши 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. Каждая из его пьес была направлена на разоблачение различных социальных пороков [33, с. 50]. 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 реформы и других путей развития страны: через реформу образования, обзавев учиться фермеров, дав женщинам доступ к образованию, через бойкот иностранных товаров, через самообеспечение и индуистско-мусульманское единство. Суть пьесы «Брахмачарини»<sup>18</sup> 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» [34, с. 69]. Его песни были политическими, они были инструментом пропаганды мятежа против британского правления. Вера в то, что «жизнь – это свобода мысли и действия» [33, с. 46] – 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

<sup>18</sup> *Брахмачарини* – молодой брамин, который изучает Веды под руководством наставника и придерживается целомудрия.

и использовал песни и речи, и благодаря им пьесы становились трогательными и проникновенными» [33, с. 50].

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. Проснись, о мама, о сестра, не спи больше в неведении!» (сцена 3, действии 4) [35, с. 131; 33, с. 56]. 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 бабу<sup>19</sup>, 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 взобралась 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 фиранги?»<sup>20</sup> [33, с. 56; 35, с. 132]. 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» [35, с. 132], 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».

Крах британского колониального господства в 1947 г. привел к появлению двух независимых государств – Индии и Пакистана. Бенгалия была разделена на две части: Западная Бенгалия оказалась в Индии, а Восточная – в Пакистане, став провинцией Восточный Пакистан. В 1971 году Восточная Бенгалия добилась независимости от Пакистана и появилось новое государство Бангладеш со столицей в Дакке.

При исполнении джатры незадолго до основного выступления хор по традиции воздавал дань уважения богине Дурге. В период борьбы за независимость группа певиц хора стала выкрикивать лозунги: «Бангладеш Зиндабад!», т. е. «Да здравствует Бангладеш!». Певицы вставали рядами в пространстве для выступлений, чтобы спеть патриотическую песню. Эта хоровая песня стала характерной чертой представлений в жанре джатры после 1947 г.

<sup>19</sup> Бабу – в Южной Азии уважительное обращение «князь» («господин»), в Индии также почтительное обращение к мелким чиновникам.

<sup>20</sup> Фиранги – тип индийского длиннокалибрового холодного оружия XVI–XVIII вв.

в Восточном Пакистане и 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 более гражданский характер. Теперь, в современном Бангладеш, джатра приобрела совершенно мирской 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.

## СОВРЕМЕННЫЕ ПЬЕСЫ ДЖАТРЫ

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» (фото 6), «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



Фото 6. Сцена из джатры «Одна копейка» /  
An episode from the jatra performance "One Penny".  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XCnIpo750sA>

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. С одной стороны, есть образованный, современный и добродетельный влюбленный, для которого любовь является священной, а с другой – жадный, злой и непослушный поклонник, для которого любовь не что иное, как символ власти, а женщина – просто тело для удовлетворения похоти.



Фото 7. Сцена из джатры «Наваб Сирадж-уд-Даула» / An episode from the jatra performance “Nawab Siraj-ud-Daulah”. URL: <https://dailyasianage.com/news/153463/nawab-siraj-ud-daulah>

В исторических пьесах (фото 7) 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) (см. фото 7) для театральной сцены, она стала наиболее популярной исторической пьесой на джатра-сцене Бангладеш [36, с. 63]. В ней рассказывается о дворцовом заговоре во время правления (апрель 1756 г. – июнь 1757 г.) последнего независимого молодого губернатора (наваба) Бенгалии Сирадж-уд-Даула (фото 8). 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. Основной конфликт 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».



Фото 8. Наваб Бенгалии Сирадж-уд-Даула (1733 г. – 2 июля 1757 г.) / Nawab of Bengal Siraj ud-Daulah (1733 – July 2, 1757)

Частические 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 выдуманными сюжетами. Из всех пяти видов текстов в жанре джатра популярнее всего социальные.

Итак, если вкратце представить генезис жанра джатра, то можно увидеть следующую цепочку: 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 в. М. Дас и его профессиональная труппа «Партия Свадеши Джатра» превратили этот жанр в инструмент политического протеста.

Изучение факторов, способствовавших превращению традиционного жанра джатра в светскую форму народного театра на основе конфликта,

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 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

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. Жизнеустойчивость 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.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Khatun S. Jatra // Banglapedia. URL: <https://en.banglapedia.org/index.php?title=Jatra> (Date of the citation: 13.07.2021).
2. Saha S. Theatre and National Identity in Colonial India: Formation of a Community through Cultural Practice. Singapore: Springer Nature Singapore Pte Ltd., 2018. – 175 p.
3. Gupta A. D. Crossing with Jatra: Bengali Folk-theatre Elements in a Transcultural Representation of Lady Macbeth // Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performanc. 2021. Vol. 23 (38). P. 91–108.
4. Sen J. Advocating for the Rejuvenation of Jatra performance // Ecumenica: Performance and Religion. 2019. Vol. 12. No. 1. P. 28–36.
5. 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. P. 97–107.
6. Шах-Джалал М. Развитие культурной самостоятельности масс в Народной Республике Бангладеш: дисс. ... канд. педагогических наук: 13.00.05/ Шах-Джалал, Мохаммад. Ленинград, 1984. – 182 с.
7. Морозова Т. Е. Музыкальные традиции древних и современных непальских джатр // Морозова Т. Е. Культура Непала. Традиции и современность. СПб.: Алетейя, 2001. С. 55–83.
8. 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.
9. Chattopadhyaya N. The Yatras or the Popular Dramas of Bengal. London: Trubner & Co., 1882. – 50 p.
10. মুখোপাধ্যায় স. ভারতীয় নাট্যবেদ ও বাংলা নাটক। কলকাতা: সাহিত্য নিকেতন, ১৯৭৪। - ৪৫৩ পৃ। = Мухомпадхай С. Бхаратия Натьявед О Бангла Натак [Индийская «Натьяведа» и бенгальский театр] / пер. Буйян А. Б. Калькутта: Шахитто Никетон, 1974. – 453 с. (На бенгальском яз.)
11. ঘোষ অ. বাংলা নাটকের ইতিহাস। কলকাতা: দে'জ পাবলিশিং, ২০০৫। - ৫৩৬ পৃ। = Гхош А. Бангла Натакер Итихас [История бенгальской драмы] / пер. Буйян А. Б. Калькутта: Де'з Паблшинг, 2005. – 536 с. (На бенгальском яз.)
12. Vatsyayan K. Traditional Indian Theatre: Multiple Streams. New Delhi: National Bank Trust, 1980. – 245 p.
13. ভট্টাচার্য আ. বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাস। কলিকাতা: এ. মুখার্জি অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০২, ডলিউম ১। - ৬৬৪ পৃ। = Бхаттачарья А. Бангла Натьясахитьер Итихас [История бенгальской драматической литературы] / пер. Буйян А. Б. Калькутта: А. Мухерджи и Ко. Пвт. Лтд., 2002, т. 1. – 664 с. (На бенгальском яз.)
14. আহমেদ সে. জা. হাজার বছর: বাংলাদেশের নাটক ও নাট্যকলা। ঢাকা: বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমী, ১৯৯৫। - ৮৮ পৃ। = Ахмед С. Дж. Хаджар Бачхар: Бангладешер Натак О Натьякала [Тысяча лет: Драматическое и театральное искусство Бангладеш] / пер. Буйян А. Б. Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1995. – 88 с. (На бенгальском яз.)
15. আল দীন সে. মধ্যযুগের বাংলা নাট্য। ঢাকা: হাওলাদার প্রকাশনী, ২০১৮। - ৪৬১ পৃ। = Аль Дин С. Мадхьяюгер Балала Натья [Средневековый бенгальский театр] / пер. Буйян А. Б. Дакка: Хауладар Пракашани, 2018. – 461 с. (На бенгальском яз.)
16. Ghosh M. The Natyasastra: A treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics ascribed to Bharata-muni. Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal, 1951. Vol. 1. – 561 p.

17. Ahmed S.J. Acinpakhi Infinity: Indigenous Theatre of Bangladesh. Dhaka: The University Press Limited, 2000. – 366 p.
18. Archer W. Play-making: A Manual of Craftsmanship. The Project Gutenberg EBook, 2004.  
URL: <https://www.ebooksread.com/authors-eng/william-archer/play-making-8-5/1-play-making-8-5.shtml>  
(Date of the citation: 13.07.2021).
19. Brockett O.G. The Theatre: An Introduction. New York, Chicago, San Francisco, Atlanta, Dallas, Montreal, Toronto: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974. – 692 p.
20. Шахматова Е. В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока. М.: Издательство ЛКИ, 2019. – 176 с.
21. Шахматова Е. В. Мифологема «Восток» в философско-эзотерическом контексте культуры Серебряного века. М.: Академический проект, 2020. – 413 с.
22. Radhakrishnan S. The Philosophy of the Upanisads. London & New York: George Allen & Unwin Ltd., & The Macmillan Company, 1924. – 143 p.
23. Hamilton S. Indian Philosophy: A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press Inc., 2001. – 153 p.
24. ইসলাম আ. ও ইসলাম কা. নূ. তুলনামূলক ধর্ম এবং অন্যান্য প্রসঙ্গ। ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ২০০২। - ১১৩ পৃ। = Ислам А. и Ислам К. Н. Туланамулак Дхарма Эбонг Аняня Прасанга [Сравнительная религия и другие контексты] / пер. Буйян А. Б. Дакка: Бангла Академи, 2002. – 113 с. (На бенгальском яз.)
25. Alphonso-Karkala J. V. (ed.) An Anthology of Indian Literature. London: Pelican Books, 1971. – 630 p.
26. দাশগুপ্ত শ. শ্রীরাধার ক্রমবিকাশ: দর্শনে ও সাহিত্যে। কলকাতা: এ. মুখার্জি এন্ড কোং, ১৩৭০ (বাংলা সন)। - ৩৮০ পৃ। = Дашгупта Ш. Срирадхар Крамабикаш: Даршане О Сахитье [Эволюция Срирадхи: В философии и литературе] / пер. Буйян А. Б. Калькутта: А. Мукерджи и Ко., 1370<sup>21</sup>. – 380 с. (На бенгальском яз.)
27. চক্রবর্তী র. মধ্যযুগের বাংলায় বৈষ্ণব ধর্ম এবং তার প্রভাব // রায় অ. ও চট্টোপাধ্যায় র. মধ্যযুগে বাংলার সমাজ ও সংস্কৃতি। কলকাতা: কে পি বাগচী এন্ড কোং, ১৯৯২। পৃ. ১৪১ - ১৭০। = Чакравর্তী Р. Мадхьяюгер Банглай Байшнаб Дхарма Эбонг Гар Прабхаб [Вайшнавизм и его влияние в средневековой Бенгалии] // Рой А. и Чаттопадхьяй Р. Мадхьяюге Банглар Самадж О Санскрити [Общество и культура Бенгалии в Средние века] / пер. Буйян А. Б. Калькутта: К П Багчи энд Конг., 1992. С. 141–170. (На бенгальском яз.)
28. রাইন রা. গৌড়ীয় বৈষ্ণব দর্শনে ভক্তিবাদ // রাইন রা. বাংলার ধর্ম ও দর্শন। ঢাকা: সংবেদ প্রকাশনা, ২০০৯। পৃ. ২৬৭ - ২৮২। = Райн Р. Гаурия Байшнаб Даршане Бхактиবাদ [Преданность в философии Гаудия-вайшнавов] // Райн Р. Банглар Дхарма О Даршан [Религия и философия Бенгалии] / пер. Буйян А. Б. Дакка: Сангбед Пракашана, 2009. С. 267–282. (На бенгальском яз.)
29. ভট্টাচার্য ন. শাক্তধর্ম ও তন্ত্র // রাইন রা. বাংলার ধর্ম ও দর্শন। ঢাকা: সংবেদ প্রকাশনা, ২০০৯। পৃ. ৪২ - ৫৩। = Бхаттаচারья Н. Шақтадхарма О Тантра [Шақтадхарма и Тантра] // Райн Р. Банглар Дхарма О Даршан [Религия и философия Бенгалии]. Дакка: Сангбед Пракашана, 2009. С. 42–53. (На бенгальском яз.)
30. Karim A. Nathism // Banglapedia. URL: <https://en.banglapedia.org/index.php/Nathism>. (Date of the citation: 16.09.2021).
31. Wetmore K.J., Jr., Liu S. & Mee E.B. Modern Asian Theatre and performance 1900–2000. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2014. – 320 p.
32. Bhowmik D. Dutt, Michael Madhusudan // Banglapedia. URL: [https://en.banglapedia.org/index.php?title=Dutt,\\_Michael\\_Madhusudan](https://en.banglapedia.org/index.php?title=Dutt,_Michael_Madhusudan). (Date of the citation: 13.07.2021).
33. ভট্টাচার্য গৌ. যাত্রা / লোকনাট্য: রবীন্দ্রনাথ ও মুকুন্দ দাস // আসগর সৈ. বাংলার লোকঐতিহ্য: লোকনাট্য। ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ১৯৯৯। পৃ. ৩৬ - ৫৬। = Бхаттаচারья, Г. Джатра / Локанатья: Рабиндранат О Мукунда Дас [Джатра/Народный театр: Рабиндранат и Мукунда Дас] // Асгар С. Банглар Локоойтиджчо: Локанатья [Народные традиции Бенгалии: Народный театр] / пер. Буйян А. Б. Дакка: Бангла Академи, 1999. С. 36–56. (На бенгальском яз.)
34. রায় ম. লোকনাট্য: যাত্রাগান // আসগর সৈ. বাংলার লোকঐতিহ্য: লোকনাট্য। ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ১৯৯৯। পৃ. ৫৭ - ৯৬। = Рой М. Локанатья: Джатраган [Народный театр: Джатраган] // Асгар С. Банглар Локоойтиджчо: Локанатья [Народные традиции Бенгалии: Народный театр] / пер. Буйян А. Б. Дакка: Бангла Академи, 1999. С. 57–96. (На бенгальском яз.)

35. Pandit M. Swadeshi Jatra Performances in Bengal (1905–1911): Locating the Ground for Engendering a Nuanced National Identity in South Asia // *Social Studies*. 2013. No. 5 (1). P. 121–136.
36. বাগচী ত. বাংলাদেশের যাত্রাগান: জনমাধ্যম ও সামাজিক পরিপ্রেক্ষিত। ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ২০০৭। - ২৪১ পৃ। =  
Багчи Т. Бангладешер Джатраган: Джанамадхьям О Самаджик Парипрекшит [Джатраган из Бангладеш: Средства массовой информации и социальные перспективы] / пер. Буйян А. Б. Дакка: Бангла Академи, 2007. – 241 с. (На бенгальском яз.)

## REFERENCES

1. Khatun S. Jatra. In: Banglapedia. Available from: <https://en.banglapedia.org/index.php?title=Jatra> (Date of the citation: 13.07.2021).
2. Saha S. Theatre and National Identity in Colonial India: Formation of a Community through Cultural Practice. Singapore: Springer Nature Singapore Pte Ltd., 2018. 175 p.
3. Gupta A. D. Crossing with Jatra: Bengali Folk-theatre Elements in a Transcultural Representation of Lady Macbeth. In: *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*. 2021, vol. 23 (38), pp. 91–108.
4. Sen J., Advocating for the Rejuvenation of Jatra performance. *Ecumenica: Performance and Religion*. 2019, vol. 12, no. 1, pp. 28–36.
5. 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, pp. 97–107.
6. Shah-Jalal M. *Razvitiye kul'turnoy samodeyatel'nosti mass v Narodnoy Respublike Bangladesh* [The Development of the Cultural Amateur Activity of the Masses in the People's Republic of Bangladesh]: a dissertation for the degree of the Candidate of Pedagogical Sciences: 13.00.05 / Shah-Jalal, Mohammad. Leningrad, 1984. 182 p.
7. Morozova T. E. *Muzykal'nyye traditsii drevnikh i sovremennykh nepal'skikh dzhatr* [Musical traditions of ancient and modern Nepalese jatras]. Available from: Morozova T. E. *Kul'tura Nepala. Traditsii i sovremenost'*. [Culture of Nepal. Traditions and modernity]. Saint Petersburg: Aleteya, 2001, pp. 55–83.
8. Morozova T. E. *Semioticheskiye mekhanizmy mezhkul'turnykh kommunikatsiy na primere indiyksikh i nepal'skikh teatral'nykh traditsiy* [Semiotic mechanisms of intercultural communication on the example of Indian and Nepalese theatrical traditions]. *Man: Image and essence. Humanitarian aspects*. Moscow: INION RAS, 2020, no. 1 (41): Heterotopia and semiotics of the cultural landscape, pp. 183–194.
9. Chattopadhyaya N. *The Yatras or the Popular Dramas of Bengal*. London: Trubner & Co., 1882. 50 p.
10. মুখোপাধ্যায় স. ভারতীয় নাট্যবেদ ও বাংলা নাটক। কলকাতা: সাহিত্য নিকেতন, ১৯৭৪। - ৪৫৩ পৃ। =  
Mukhapadhyay S. *Bharatiya Natyabed O Bangla Natak* [Indian Natyaveda and Bengali Theatre] / Trans. Bhuyan A. B. Calcutta: Sahitya Niketan, 1974. 453 p.
11. ঘোষ অ. বাংলা নাটকের ইতিহাস। কলকাতা: দে'জ পাবলিশিং, ২০০৫। - ৫৩৬ পৃ। = Ghosh A. *Bangla Natakter Itihas* [History of Bengali Drama] / Trans. Bhuyan A. B. Kolkata: Dey's Publishing, 2005. 536 p.
12. Vatsyayan K. *Traditional Indian Theatre: Multiple Streams*. New Delhi: National Book Trust, 1980. 245 p.
13. ভট্টাচার্য আ. বাংলা নাট্যসাহিত্যের ইতিহাস। কলিকাতা: এ. মুখার্জি অ্যান্ড কোং প্রাইভেট লিমিটেড, ২০০২, ভলিউম ১। =  
Bhattacharya A. *Bangla Natyasahityer Itihas* [History of Bengali Literature of Drama] / Trans. Bhuyan A. B. Kolkata: A. Mukherjee & Co. Pvt. Ltd., 2002, vol. 1. 664 p.
14. আহমেদ সৈ. জা. হাজার বছর: বাংলাদেশের নাটক ও নাট্যকলা। ঢাকা: বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমী, ১৯৯৫। - ৮৮ পৃ। =  
Ahmed S. J. *Hajar Bachar: Bangladesher Natak O Natyakala* [A thousand years: Drama and Theatre Art of Bangladesh] / Trans. Bhuyan A. B. Dhaka: Bangladesh Shilpakala Academy, 1995. 88 p.
15. আল দীন সে. মধ্যযুগের বাংলা নাট্য। ঢাকা: হাওলাদার প্রকাশনী, ২০১৮। - ৪৬১ পৃ। = Al Deen S. *Madhyayuger Bangla Natya* [Medieval Bengali Theatre] / Trans. Bhuyan A. B. Dhaka: Hawladar Prakashani, 2018. 461 p.
16. Ghosh M. *The Natyasashtra: A treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics Ascribed to Bharata-muni*. Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal, 1951, vol. 1. 561 p.
17. Ahmed S. J. *Acinpakhi Infinity: Indigenous Theatre of Bangladesh*. Dhaka: The University Press Limited, 2000. 366 p.

18. Archer W. Play-making: A Manual of Craftsmanship. The Project Gutenberg EBook, 2004. Available from: <https://www.ebooksread.com/authors-eng/william-archer/play-making-8-5/1-play-making-8-5.shtml> (Date of the citation: 13.07.2021).
19. Brockett O. G. The Theatre: An Introduction. New York, Chicago, San Francisco, Atlanta, Dallas, Montreal, Toronto: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974. 692 p.
20. Shakhmatova E. V. *Iskaniya yevropeyskoy rezhissury i traditsii vostoka* [The search for European directing and the traditions of the East]. Moscow: LKI Publishing House, 2019. 176 p.
21. Shakhmatova E. V. *Mifologema «Vostok» v filosofsko- ezotericheskoy kontekste kul'turi serebryanogo veka* [The mythologeme «East» in the philosophical and esoteric context of the culture of the Silver Age]. Moscow: Academic project, 2020. 413 p.
22. Radhakrishnan S. The Philosophy of the Upanisads. London & New York: George Allen & Unwin Ltd. & The Macmillan Company, 1924. 143 p.
23. Hamilton S. Indian Philosophy: A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press Inc., 2001. 153 p.
24. ইসলাম আ. ও ইসলাম কা. নূ. তুলনামূলক ধর্ম এবং অন্যান্য প্রসঙ্গ। ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ২০০২। - ১১৩ পৃ। = Islam A. & Islam K. N. *Tulanamulak Dharma Ebong Anyanya Prasaonga* [Comparative Religion and Other Contexts]. / Trans. Bhuyan A. B. Dhaka: Bangla Academy, 2002. 113 p.
25. Alphonso-Karkala J. B. (ed.) An Anthology of Indian Literature. London: Pelican Books, 1971. 630 p.
26. দাশগুপ্ত শ. শ্রীরাধার ক্রমবিকাশ: দর্শনে ও সাহিত্যে। কলকাতা: এ. মুখার্জি এন্ড কোং, ১৩৭০ (বাংলা সন)। - ৩৮০ পৃ। = Dashgupta Sh. *Sriradhakramabikas: Darshane O Sahitye* [The Evolution of Sriradha: In Philosophy and Literature]. / Trans. Bhuyan A. B. Calcutta: A. Mukherjee & Co., 1370 (Bengali year). 380 p.
27. চক্রবর্তী র. মধ্যযুগের বাংলায় বৈষ্ণব ধর্ম এবং তার প্রভাব // রায় অ. ও চট্টোপাধ্যায় র. মধ্যযুগে বাংলার সমাজ ও সংস্কৃতি। কলকাতা: কে পি বাগচী এন্ড কোং, ১৯৯২। পৃ. ১৪১ - ১৭০। = Chakravarti R. *Madhyayuger Banglay Baishnab Dharma Ebong Tar Prabhab* [Vaishnavism and its Influence in Medieval Bengal]. Available from: Roy A. & Chattopadhyay R. *Madhyayuge Banglar Samaj O Sangskriti* [Society and Culture of Bengal in the Middle Ages] / Trans. Bhuyan A. B. Calcutta: K P Bagchi & Co., 1992, pp. 141–170.
28. রাইন রা. গৌড়ীয় বৈষ্ণব দর্শনে ভক্তিবাদ // রাইন রা. বাংলার ধর্ম ও দর্শন। ঢাকা: সংবেদ প্রকাশনা, ২০০৯। পৃ. ২৬৭ - ২৮২। = Raine R. *Gauriya Baishnab Darshane Bhaktibad* [Devotionalism in Gaudiya Vaishnava Philosophy]. Available from: Raine R. *Banglar Dharma O Darshan* [Religion and Philosophy of Bengal] / Trans. Bhuyan A. B. Dhaka: Sangbed Prakashana, 2009, pp. 267–282.
29. ভট্টাচার্য ন. শাক্তধর্ম ও তন্ত্র // রাইন রা. বাংলার ধর্ম ও দর্শন। ঢাকা: সংবেদ প্রকাশনা, ২০০৯। পৃ. ৪২ - ৫৩। = Bhattacharya N. *Shaktadharm O Tantra* [Shaktadharm and Tantra]. Available from: Raine R. *Banglar Dharma O Darshan* [Religion and Philosophy of Bengal] / Trans. Bhuyan A. B. Dhaka: Sangbed Prakashana, 2009, pp. 42–53.
30. Karim A. *Nathism*. In: *Banglapedia*. Available from: <https://en.banglapedia.org/index.php/Nathism>. (Date of the citation: 16.09.2021).
31. Wetmore K. J., Jr., Liu S. & Mee E. B. *Modern Asian Theatre and performance 1900–2000*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2014. 320 p.
32. Bhowmik D. *Dutt, Michael Madhusudan*. In: *Banglapedia*. Available from: [https://en.banglapedia.org/index.php?title=Dutt,\\_Michael\\_Madhusudan](https://en.banglapedia.org/index.php?title=Dutt,_Michael_Madhusudan) (Date of the citation: 13.07.2021).
33. ভট্টাচার্য গৌ. যাত্রা / লোকনাট্য: রবীন্দ্রনাথ ও মুকুন্দ দাস // আসগর সৈ. বাংলার লোকঐতিহ্য: লোকনাট্য। ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ১৯৯৯। পৃ. ৩৬ - ৫৬। = Bhattacharya G. *Jatra/Lokanayto: Rabindranath O Mukunda Das* [Jatra/Folk Theatre: Rabindranath and Mukunda Das]. Available from: Asgar S. *Banglar Lokaaitihya: Lokanaty* [Folk Traditions of Bengal: Folk Theatre] / Trans. Bhuyan A. B. Dhaka: Bangla Academy, 1999, pp. 36–56.
34. রায় ম. লোকনাট্য: যাত্রাগান // আসগর সৈ. বাংলার লোকঐতিহ্য: লোকনাট্য। ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ১৯৯৯। পৃ. ৫৭ - ৯৬। = Roy M. *Lokanaty: Jatragan* [Folk Theatre: Jatragan]. Available from: Asgar S. *Banglar Lokaaitihya: Lokanaty* [Folk Traditions of Bengal: Folk Theatre] / Trans. Bhuyan A. B. Dhaka: Bangla Academy, 1999, pp. 57–96.
35. Pandit M. *Swadeshi Jatra Performances in Bengal (1905–1911): Locating the Ground for Engendering a Nuanced National Identity in South Asia*. *Social Studies*. 2013, no. 5 (1), pp. 121–136.
36. বাগচী ত. বাংলাদেশের যাত্রাগান: জনমধ্যম ও সামাজিক পরিপ্রেক্ষিত। ঢাকা: বাংলা একাডেমী, ২০০৭। - ২৪১ পৃ। = Bagchi T. *Bangladesher Jatragan: Janamadyham O Samajik Pariprekshit* [Jatragan of Bangladesh: Mass Media and Social Perspectives] / Trans. Bhuyan A. B. Dhaka: Bangla Academy, 2007. 241 p.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абул Башер МД Зиаул Хок Буйян<sup>22</sup> – аспирант Российского института театрального искусства – ГИТИС, доцент факультета театральных и исполнительских исследований Университета Дакки.

E-mail: ziatheatre@gmail.com, ziatheatre@du.ac.bd

ORCID: 0000-0003-2239-3207

## ABOUT THE AUTHOR

Abul Basher MD Ziaul Haque Bhuyan – PhD student, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), Assistant Professor of the Department of Theatre and Performance Studies, University of Dhaka.

E-mail: ziatheatre@gmail.com, ziatheatre@du.ac.bd

ORCID: 0000-0003-2239-3207

Статья поступила в редакцию: 22.09.2021

Отредактирована: 19.01.2022

Принята к публикации: 12.02.2022

Received: 22.09.2021

Revised: 19.01.2022

Accepted: 12.02.2022

## ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Буйян А. Б. МД Зиаул Хок. Джатра: процесс трансформации традиционного театрального жанра Бангладеш // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 27–49.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-27-49

## FOR CITATION

Bhuyan A. B. MD Ziaul Haque. Jatra: The process of transformation of the traditional theatre genre of Bangladesh. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 1, pp. 27–49.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-27-49

**22** Научный руководитель:  
Шахматова Елена Васильевна – кандидат искусствоведения, доктор философских наук, доцент, начальник научного отдела Российского института театрального искусства – ГИТИС /  
Scientific supervisor:  
Shakhmatova Elena Vasilievna, Cand. Sc. in Art Studies, D. Sc in Philosophy, Associate Professor, Head of the Scientific Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).