

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-84-104  
УДК 792(549.3)

А. Б. МД Зиаул Хок Буйян  
Университет Дакки,  
Дакка, Бангладеш  
ORCID: 0000-0003-2239-3207

## Синтез традиций в современном театре Бангладеш: «Театр корней»

### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается реакция традиционного театра Востока на встречу с театром Запада, которая произошла на индийском субконтиненте в результате британского правления. Ранее диалог культур практически не рассматривался в этом ракурсе. Данное исследование посвящено изучению синтеза европейского театрального искусства и традиционного театра, который к началу XX в. стал восприниматься как сельская художественная форма, означающая нечто простое или низкое, в то время как городской театр европейского типа рассматривался как нечто утонченное или высокое. Не совсем удачную попытку синтезировать разнородные театральные традиции в своих лирических пьесах предпринял Р. Тагор. Значительную роль в создании культурного самовыражения в театральных представлениях на бенгальском языке сыграла Ассоциация народных театров Индии (IPTA), которая была создана как всеиндийская прогрессивная организация активистов – писателей и художников – в Мумбаи (Бомбей) в 1943 г. После обретения независимости в 1971 г. театральные артисты Бангладеш стремились найти новый язык представления в городском театре, который бы воплощал жизнь, надежды и мечты народа. Национально-культурное движение, возникшее в 90-х гг. XX в. и получившее название «Театр корней», стремилось к синтезу форм традиционного и европейского театра и пользовалось огромной популярностью. В статье анализируется поставленный Сайедом Джамилем Ахмедом спектакль «Колесо» Селима Аль Дина как наиболее яркий образец «Театра корней». При анализе этой постановки исследуется художественный процесс синтеза традиций в современном городском театре Бангладеш.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Современный театр Бангладеш, колониальный театр Индии, Р. Тагор, повествовательный театр, «Театр корней», спектакль «Колесо», Сайед Джамиль Ахмед, Селим Аль Дин.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-84-104  
УДК 792(549.3)

Abul Basher MD Ziaul Haque Bhuyan  
University of Dhaka,  
Dhaka, Bangladesh  
ORCID: 0000-0003-2239-3207

## The synthesis of tradition in contemporary theatre of Bangladesh: “The theatre of roots”

### ABSTRACT

The article examines how the Eastern traditional theatre responded to the Western theatre in the context of the British colonial regime in the Indian subcontinent. From this point of view, the dialogue between cultures was practically not considered. Hence, this study is devoted to understanding the synthesis of European theatre and traditional theatre, which began to be considered a *rural* art form by the early twentieth century, meaning something simple or low. In contrast, *urban* theatre of the European type was perceived as something refined or high. Rabindranath Tagore had not been fully successful in synthesizing heterogeneous theatrical traditions in his lyrical plays. The Indian People’s Theatre Association (IPTA), an all-India organization of progressive writers-artists-activists, was established in Mumbai (Bombay) in 1943, played a significant role in creating the new cultural expression in the map of colonial Bengali theatre. Also, after obtaining independence in 1971, the theatre artists of Bangladesh sought a new language of performance in the urban theater, which would embody the people’s lives, hopes, and dreams. Eventually, the national cultural movement emerged in the decade of 90s in the last century. The movement was called the “Theatre of Roots”, which attempted to synthesize the traditional elements with the Western forms and enjoyed great popularity. Therefore, the article analyzes the play *Wheel* by Selim Al Deen, directed by Syed Jamil Ahmed, the most significant examples of the “Theatre of Roots” movement. In the study of this production, an analysis of the artistic process of synthesis of traditions in the modern urban theatre of Bangladesh is carried out.

### KEYWORDS

Modern theatre of Bangladesh, colonial theatre of India, R. Tagore, narrative performance, “Theatre of Roots”, the play *Wheel*, Syed Jamil Ahmed, Selim Al Deen.

Бангладеш<sup>1</sup>, одно из бывших геокультурных образований большого Индийского субконтинента, усвоил практику европейского театра в качестве своего колониального наследия. Этот процесс 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.

На протяжении всего периода становления европейской режиссуры, начиная с конца XIX в., прослеживается интерес к театру Востока [1]. Такие режиссеры, как Г. Крэг, М. Рейнхардт, Вс. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, А. Арто, Б. Брехт, П. Брук, Е. Гротовский, А. Мнушкин, обращались к эстетике восточного театра в поисках оригинальных приемов и методов сценической постановки. Перформативный поворот 90-х гг. XX в. в гуманитарных науках Запада связан с именем Р. Шехнера, который с большим пониманием относится к традиционным элементам субконтинентального театра. Сформулированная в это же время Э. Барбой театральная антропология также во многом базируется на практиках театра Азии. Однако ранее диалог культур практически не рассматривался с точки зрения реакции традиционного театра Востока на встречу с театром Запада. Настоящее исследование посвящено изучению синтеза традиционного театра Бангладеш и европейского театрального искусства.

В недавних работах, как на бенгальском языке (Ю. Х. Арко [2], С. Р. Липон [3], М. Рахман [4]), так и на английском (С. Дж. Ахмеда [5]), исследователи не рассматривали современный театр Бангладеш с точки зрения традиции.

Современный городской театр Бангладеш, возникший и сформировавшийся в Индии как продукт британского колониализма, был полностью отрезан от традиционного театра, и между этими двумя театральными течениями не было никакого контакта. В период британского колониализма в городах Индии сформировался новый средний класс – местная элита, презиравшая классические и традиционные представления и утратившая с ними связь. Она отдавала предпочтение современному западному театру и даже покровительствовала ему для упрочения своего недавно при-

обретенного статуса. «Городская культура все больше ассоциировалась с высшим классом и английским образованием, в то время как сельская культура – с низшими классами»<sup>2</sup>, – комментируют ситуацию К. Д. Уэтмор, С. Лю и Э. Б. Ми [6, с. 180]. Таким образом, традиционный театр стал рассматриваться как *сельская* художественная форма, означающая нечто простое или низкое, в то время как современный *городской* театр европейского типа воспринимался как нечто утонченное или высокое. И действительно, между современным спектаклем «разговорной/диалогической драмы», представленным на сцене

1 В 1971 году Восточная Бенгалия, которая до обретения независимости называлась Восточный Пакистан, добилась независимости от Пакистана, и появилось новое государство Бангладеш со столицей в Дакке.

2 Здесь и далее перевод с бенгальского и английского выполнен автором статьи.

театра, куда публика входила по билетам, и сборами урожая, ежегодными фестивалями или религиозными практиками бенгальского народа не было никакой связи.

В XX веке Рабиндранат Тагор (1861–1941), осознавая природу изоляции народа от городской культуры, выбрал «трудный средний путь» в примирении «родного» с чужим [7, с. 273]. Он был озабочен поиском «новой» и «культурно приемлемой» формы театра для себя и бенгальских (тогда индийских) зрителей [8, с. 29]. В поисках оптимального подхода он написал эссе «Сцена» (1902), в котором подверг критике коммерциализованную практику современного театра европейского типа в Бенгалии. Его взгляды на сложившуюся ситуацию заключались в том, что «новая» и «культурно приемлемая» форма театра может возникнуть в результате сочетания элементов классического санскритского театра, основанного на *Натьяшастре*<sup>3</sup> и популярной светской форме традиционного бенгальского театра *джатре* [8, с. 29], с современным европейским театром.

В отличие от предшествующих бенгальских пьес в произведениях Р. Тагора поток лирики и эмоциональный ритм сливаются воедино, помогая прояснить основную идею. Он старался описать в своих пьесах чувства, а не действия. Драммы Р. Тагора обычно включают в себя множество танцев и песен. Он уменьшил значимость причинно-следственных механизмов театрального действия, т. е. конфликтной основы произведения. Его интересовало глубокое исследование «человека сердца», что отражает основную идею философии баулов<sup>4</sup> Бенгалии. Автор в первую очередь стремился к передаче *расы*<sup>5</sup>, а не причинно-следственной природы ускоренного драматического действия [10, с. 59].

Р. Тагор пытался синтезировать разнородные театральные традиции в лирических пьесах, но «он также потерпел неудачу в своей попытке развить местный нереалистичный стиль постановки» [11, с. 298] или не смог найти «подходящий стиль постановки» [12, с. 138].

Значительную роль в формировании культурного самовыражения в театральных представлениях на бенгальском языке сыграла Ассоциация народных театров Индии (ИРТА), которая была создана как всеиндийская прогрессивная организация активистов – писателей и художников – в Мумбаи (Бомбей) в 1943 г. ИРТА позаимствовала свое название у французского драматурга лауреата Нобелевской премии, романиста, эссеиста, историка искусства и мистика Ромена Роллана, автора книги «Народный театр». Это объединение отстаивало «борьбу народа за свободу, культурный прогресс и экономическую справедливость» [13, с. 237], о чем его члены заявили на первой конференции, состоявшейся в Мумбаи в 1943 г. В декларации организации было сказано, что ИРТА

**3** *Натьяшастра*, «сборник для создателей представлений» [9, с. 156] – это собрание текстов разных авторов, датированных I в. до н.э. – II в. н.э.

**4** Баулы – представители «духовного Востока». Они известны как странствующие менестрели и мистики, исполняющие свои красивые, часто загадочные песни. «Человек сердца» – одна из главных тем философии баула, заимствованная непосредственно из песен, исполняемых баулами [14, с. 60–61].

**5** *Раса* – в индийском искусстве эстетическая концепция, связанная с эмоциями и чувствами.

является инициатором массового движения возрождения традиционного искусства по всей Индии, а также организатором борьбы людей за свободу, экономический и культурный прогресс. У IPTA было две цели: во-первых, члены ассоциации хотели распространить информацию о суверенитете Индии под британским владычеством среди многочисленного неграмотного сельского населения Индии; во-вторых, они выбирали популярные представления, чтобы узаконить выступления коренных народов, игнорируемые британцами и получившими образование в рамках английской системы состоятельными индийцами. Движение ко второй цели подтолкнуло IPTA к использованию элементов традиционных представлений в своих театральных постановках. Например, в Бенгалии это была *джатра*; в Махараштре – *тамаша*<sup>6</sup>; в Андхра-Прадеш – *бурракатха*<sup>7</sup>. «Это 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» [6, с. 184]. Выступления IPTA были связаны с антиколониальной политикой. Самым популярным спектаклем IPTA стал «Новый урожай» (1944), написанный Биджоном Бхаттачарья (1917–1978) и поставленный Сомбху Митрой (1915–1997). Этот спектакль был отмечен исследователем индийского театра К. Рахой как новая веха в истории бенгальского театра. Пьеса «Новый урожай» была в целом антиимпериалистической драмой, в которой воплотилась идея IPTA из первого бюллетеня 1943 г.: «Народу принадлежит главная роль в народном театре» [13, с. 238]. Однако в конечном счете IPTA не стремилась к синтезу традиционного и современного театра, поскольку ее цели были тесно связаны с политикой.

В эпоху культурных перемен после обретения независимости в Бангладеш появилась реальная возможность установления связей между двумя доминирующими театрными традициями. С конца 80-х годов прошлого века театральные артисты Бангладеш стремились уйти от европоцентризма театральной эстетики и обрести идентичность. Деятели культуры хотели *найти истоки*, бросив вызов колониальной практике театра европейского типа.

Театральные артисты Бангладеш, соединяя силу традиционного театра с современной сценической практикой, создали «новый», «параллельный», или «альтернативный», театр. Современный театр Бангладеш наряду с другими жанрами в основном использует «повествовательный» жанр традиционных представлений. 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 стать местным по природе, понятным по языку и манере речи и, конечно же, представлять современную жизнь народа. Именно такой современный

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

7 Бурракатха – популярная форма драматического пения баллад, исполняемая больше всего в сельских районах штата Андхра-Прадеш.

театр, обретший 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, которое лучше всего можно описать как «Театр корней» Бангладеш, 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» [15, с. 1].

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС «ТЕАТРА КОРНЕЙ»

«Театр корней», национально-культурное движение, которое «бросило вызов колониальной культуре путем восстановления эстетики представления и обращения к политике эстетики» [16, с. 5], возникло и стало развиваться в Индии после обретения ею независимости в 1947 г. «в результате знакомства (современного театра) с традицией» [11, с. 295]. 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 стили и методы постановки можно использовать» [6, с. 195] для нового языка представления. Основная цель этого движения – бросить вызов западной эстетике театра и создать не-реалистичный *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 и стало известным как движение «Театр корней». Это новое взаимодействие современных практик с индийским классическим санскритским театром можно определить как «национальный театр», который сталкивается с современными западными театральными практиками, бросает им вызов и отвергает их.

Суреш Авасти (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»<sup>8</sup>. Он выступал за этот новый нетрадиционный театр в свете «национально-культурных

<sup>8</sup> В журнале “Drama Review” это обсуждение было опубликовано в виде статьи С. Авасти и Р. Шехнера «“Театр корней”: Встреча с традицией» [19]. Также в сборнике «Современный индийский театр: читатель» [11] была опубликована статья С. Авасти «В защиту “Театра корней”».



аргументов периода после обретения независимости» [17, с. 263] Индии. 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 гибкость, импровизацию.

Выразительные средства европейского театра не могли воплотить разнообразное, богатое культурное наследие Индии. Таким образом, обращение к местной культуре и традициям драматургов, режиссеров и театральных практиков принесло «особый голос и самобытность» [18, с. 106] 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. А. Б. Дхарвадкер отмечает, что в постколониальной Индии драматурги – приверженцы новой драмы, отказавшись от колониальных практик и стремясь вернуть классические и другие доколониальные индийские традиции в современный театр, пошли путем реакции, то есть возвращения назад, объявив это единственным жизнеспособным средством деколонизации театра [20, с. 2].

Б. Кроу и К. Банфилд в книге «Введение в постколониальный театр» называли этот поиск *идентичности* «возвращением к корням» [21, с. 9]. По словам С. Авастхи, движение «Театр корней», которое он объявил «значимой встречей с традицией» [11, с. 295] в контексте современной театральной практики Индии, было «частью великого культурного возрождения, возникшего в период после обретения независимости» [11, с. 295]. Возврат к традициям и поиск идентичности вдохновили драматургов, режиссеров и театральных практиков. Б. Кроу и К. Банфилд согласились с тем, что это *великое культурное возвращение домой* было «насушной потребностью покоренных народов, существенной частью процесса деколонизации – восстановить свою собственную историю, свои собственные социальные и культурные традиции, свои собственные повествования и дискурсы» [21, с. 10].

Таким образом, движение «Театр корней» в индийском театре стало первой преднамеренной попыткой «объединить современный европейский театр с традиционными индийскими представлениями, сохраняя при этом их отличительные особенности» [22, с. 457], после обретения независимости. Хотя эта работа предназначалась в основном для городских зрителей, целью движения было вернуть современный индийский театр «на путь великой традиции Натьяшастры» [11, с. 296] и различных региональных театральных и исполнительских традиций Индии.

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. Дхарвадкер, специалист по современному индийскому театру, колониальным и постколониальным исследованиям, раскритиковала это движение как «антимодернистское» [20, с. 198]. Она осудила сторонников движения «Театр корней» за отказ от современного прозападного городского индийского театра, назвав движение декадентским и непоследовательным. Эрин Б. Ми, исследователь театра и автор книги «Театр корней: перенаправление современной индийской сцены», полностью отвергает комментарии А. Б. Дхарвадкер и утверждает, что «эти новые театральные формы совсем не антисовременны; они скорее оспаривают культурные определения современности и современного театра, возникшие на Западе и согласно западным условиям» [16, с. 5].

Движение «Театр корней» возникло и развивалось в постколониальной Индии с целью определения культурной идентичности, освобождения от реализма на сцене и поиска нового языка современного театра. С. Авастхи утверждал, что поиски «корней» в современном театре носили паназиатский характер [11, с. 296; 19, с. 48–49]. Драматурги и режиссеры Шри-Ланки, Индонезии, Южной Кореи и Японии стремились освободиться от влияния западного реалистического театра примерно в тот же период, что и в Индии. Их стремление к ожидаемой культурной идентичности, «освобождению» от западного реалистического театра и поиску нового языка исполнительского искусства было сформулировано «через использование богатого театрального наследия своих стран, в результате чего возник стиль, соответствующий местным ценностям и эстетике» [11, с. 296; 19, с. 48–49].

Несмотря на то что после обретения независимости страной театр Бангладеш 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 [23, с. 171].

## **«ТЕАТР КОРНЕЙ» В БАНГЛАДЕШ: СМЕНА ПАРАДИГМЫ**

С начала 1980-х годов театральные артисты Бангладеш стремились обратиться к традиции, идущей из глубины веков, для утверждения собственной культурной идентичности.

Движение «Театр корней» 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) (фото 1), режиссер, дизайнер, исследователь и профессор факультета театральных и исполнительских исследований Университета Дакки Сайед Джамиль Ахмед (фото 2) и режиссер Насируддин Юсуф, работавший





Фото 1. Драматург и теоретик театра профессор Селим Аль Дин (1949–2008). Фото из газеты «Бангладеш Пост» / Playwright and theatre theorist Professor Selim Al Din (1949–2008). Foto from “Bangladesh Post”. URL: <https://bangladeshpost.net/posts/selim-al-deen-s-13th-death-anniv-observed-51559>



Фото 2. Сайед Джамиль Ахмед. Фото Сарвар Джахан Упол / Syed Jamil Ahmed. Photo Sarwar Jahan Upol

в «Дакка-театре». Театральный коллектив «Дакка-театра» также сыграл очень заметную роль в поиске и утверждении культурных основ современного театра Бангладеш. Эта известная театральная труппа, пропагандирующая «Театр корней» в Бангладеш, в 1981 г. запустила движение «Грам»<sup>9</sup>. Главная цель этой инициативы – «обнаружить утраченное наследие и недостающие звенья, часто упускаемые из виду историками и театральными коллективами в эволюции бенгальского театра» [24, с. 94]. Кроме того, это театральное движение предпринимало активные попытки придерживаться «формы народного театра, которая все еще сохраняется вопреки всем препятствиям современности в культурной жизни сельского Бангладеш» [24, с. 94]. 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 обра-

зом появилась возможность за короткий период познакомиться с различными образцами традиционной культуры, в том числе театральной. В программе этого движения также упоминалось о необходимости исследований, направленных на создание национальной формы театрального представления. Это движение «в сочетании с запоминающимися пьесами С. Аль Дина породило то, что лучше

<sup>9</sup> Грам – в переводе с бенгали означает «деревня», то есть театральное движение «Грам» можно интерпретировать как театр деревни.

всего описывается как форма «Театра корней» [23, с. 140]. С. Аль Дин считал западную, или европоцентрическую, театральность (диалог, драматический конфликт и даже линейную 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 местный бенгальский народный театр [23, с. 140].

В середине 1980-х 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»<sup>10</sup>, которая рассматривалась ими как одна из возможных форм нового городского театра, однако попытка оказалась неудачной [25]. В начале 1990-х годов предпринятые усилия наконец увенчались успехом. Постановка С. Дж. Ахмедом пьесы С. Аль Дина «Колесо» в Антиохийском колледже (США)<sup>11</sup> в 1990 г. и в «Дакка-театре» в 1991 г. сделала режиссера одним из ведущих мастеров национальной театральной эстетики Бангладеш.

Начиная с 1990-х годов в рамках создания «нового», «параллельного», или «альтернативного», современного театра Бангладеш театральные артисты стремились следовать форме традиционного театра, что проявлялось в построении сюжета, методе действия, системе постановки спектакля. При этом использование богатого театрального наследия, культурных ценностей и традиционной эстетики полностью отрицало театр европейского типа.

В процессе формирования эстетики «Театра корней» поиск уникального традиционного культурного зерна осуществлялся двумя способами: во-первых, в ходе этнографических исследований, во-вторых, с помощью инновационных практик, основанных на элементах народных театральных представлений. В исследовании С. Аль Дина «Средневековый бенгальский театр» главным образом на материале литературных источников рассматривается повествовательный или традиционный стиль доколониальных спектаклей в Бенгалии. С. Дж. Ахмед, в свою очередь, в этнографическом исследовании «Ачинпахи»<sup>12</sup> бесконечность: театр коренных народов Бангладеш [26] 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-адвайты<sup>13</sup>,

**10** Газир ган – традиционное представление о персонаже Баро Хан Гази, известном в народе как легендарный святой повелитель тигров.

**11** Преподаватель драмы Денни Партридж работал вместе с С. Дж. Ахмедом над драмой «Колесо» в первой ее американской постановке в Антиохийском колледже в октябре 1990 г. (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 г.

**12** Ачинпахи в литературе Бангладеш – неизвестная птица.

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

что выразилось в особом отношении к пространству, тексту, характеру и речи исполнителя [25].

Теория искусства *двайта-адвайты* из теории Ачинтъяведабхеды гаудия-вайшнавизма была выведена С. Аль Дином. Суть этой теории заключается в 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 [27, с. 81]. 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» [28, с. 9].

В спектакле актер проецирует «возвышенное состояние, которое одновременно представляет собой «я» (актер) и «не-я» (персонаж)» [23, с. 139]. 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, исследования и режиссура С. Дж. Ахмеда и драматургия С. Аль Дина легли в основу первого национального спектакля в русле движения «Театр корней» в рамках национального театрально-эстетического и культурного проекта поиска постколониальной идентичности. Позже Н. Юсуф и «Дакка-театр» ускорили развитие в этом направлении. Так театральная культура Бангладеш вступила в новую эру поиска национальной культурной самобытности.

Современные спектакли синтезированной традиции использовали местную театральную эстетику: сольные и хоровые песни, танцы, живую музыку и повествовательный стиль исполнения, диалоги. Традиционно большинство представлений начиналось с песни-призыва (*банданы*), приветствий богоствам, зрителям и наставнику (*гуру*) [26, с. 340] и заканчивались песней благословения (*мангалит*) [7, с. 277]. Современный театр перенял этот обычай у традиционного театра.

Выступления «Театра корней» разыгрывались в закрытом помещении без использования приподнятого просцениума европейского типа. Сценическое пространство традиционного театра могло иметь круглую, квадратную или прямоугольную форму, а зрители сидели вокруг него. Единственным исключением являлся спектакль жанра *джатра*, в котором зрители располагались с трех сторон сценической площадки. Хотя проект «Театр корней» в значительной степени заимствовал стилистику и манеру традиционного театра, он намеренно перенял западную эстетику светового оформления спектакля и декораций [7, с. 276].

Следовательно, театр Бангладеш сформировал новую парадигму, синтезирующую традиционные элементы в современном театре. Идея «нового»,

«параллельного», или «альтернативного», 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» [26, с. XV]. Театральные артисты Бангладеш использовали возможности традиционного театра в создании пьес свободной формы, основанных 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 народные элементы представлений также подверглись изменениям.

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 исполнителя владения вокальными, танцевальными, актерскими навыками. Подобный подход можно обнаружить во многих известных театральных постановках. Уже упомянутый ранее спектакль «Колесо», поставленный театральной труппой «Дакка-театра» (реж. С. Дж. Ахмед, 1991), стал одним из лучших спектаклей движения «Театр корней».

Пьеса «Колесо» написана С. Аль Дином в 1990 г. и опубликована в Бангладеш в 1991 г. Это произведение явилось реакцией на события, происходившие в стране во время диктатуры Х. М. Эршада (1982–1990 гг.). 10 ноября 1987 г. один из активистов Нур Хоссейн был застрелен во время шествия оппозиционных политических партий, выразивших 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*) без традиционного для европейской драматургии разделения на акты и сцены. Рассказчик описывает ситуации, в которых участвуют несколько персонажей. История повествует о том, как в соответствии с правительственными инструкциями покойника пытаются доставить родственникам. При этом точно неизвестно ни имя умершего, которое в больших документах значится как Хосенали или Ханифали, ни название его деревни – Наянпур или Набинпур, известно только имя его отца – Аджафар.

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 сантал<sup>14</sup> Дхарамрадж, в обязанности которого входит кремация и захоронение, то есть в повозке оказываются 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 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 по неведомому адресу с телом незнакомого мертвого человека, 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 неизвестного.

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» [29, с. 191], – 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. 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

14 Одна из основных этнических групп в Бангладеш.



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 песни-посвящения (баданы). Знаменитая актриса и певица Шимул Юсуф, называемая в народе Цветок 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)



Фото 3. Катхак-рассказчик (Шимул Юсуф, стоит) рассказывает историю. Фото Рабин / The Kathak-Storyteller (Shimul Yousuf, standing) tells the story. Photo Rabin



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-рассказчика выступила Ш. Юсуф (фото 3), 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 встретившейся 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 (фото 4).

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 роли 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 (фото 5) либо от первого, либо от третьего лица.

Спектакль заканчивался песней-благословением (мангалгит), 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 исполняют 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, как поется в песне.

Спектакль «Колесо» был поставлен труппой «Дакка-театр» на сцене зрительного зала «Мохила Самити». Специально для этого спектакля зал был трансформирован: посетителей расположили 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 сделана из сухих веток кокосовой пальмы. В центре стены вместо веток находился раздвижной занавес шириной 3,048 м. По мере необходимости занавес раздвигался, и в его проеме показывались замершие фигуры людей, связанные с определенными моментами спектакля (фото 6).



Фото 4. Катхак-рассказчик (Шимул Юсуф, спереди), Бахер (Райсул Ислам Асад) с мертвым телом (кусок белой ткани) и повозкой. Фото Рабин / Kathak-Storyteller (Shimul Yousuf, front), Baher (Raisul Islam Asad) with a dead body (a piece of white cloth) and a cart. Photo Rabin

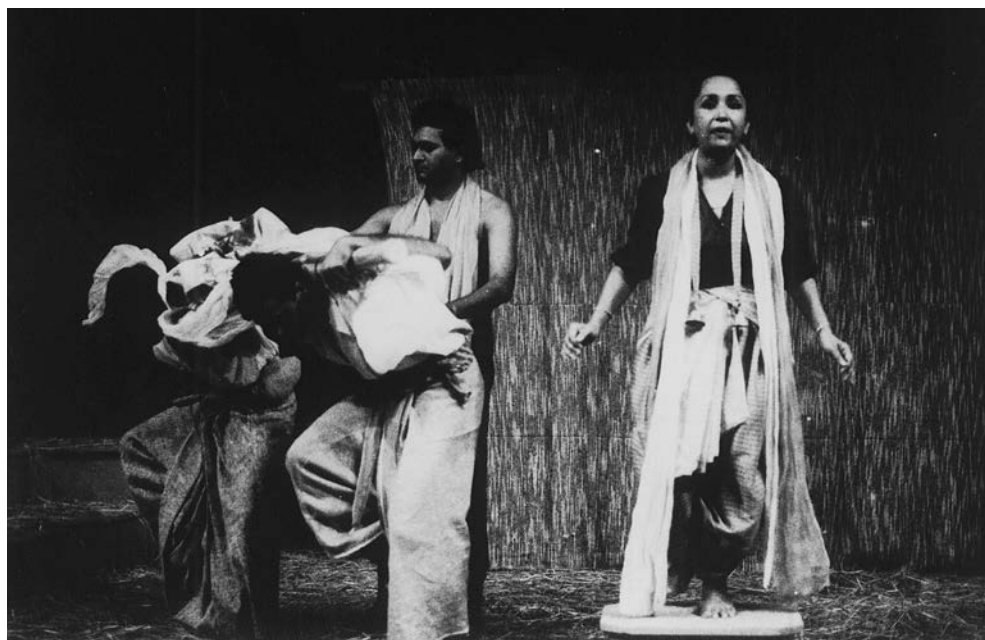


Фото 5. Бахер (Райсул Ислам Асад) ведет повозку, запряженную волами, в то время как катхак-рассказчик Шимул Юсуф рассказывает историю. Фото Рабин / Baher (Raisul Islam Asad) drives an ox cart while Kathak-storyteller Shimul Yousuf tells the story. Photo Rabin



Фото 6. Пространство спектакля к пьесе «Колесо». Фото Рабин / The performance space of the play "Wheel". Photo Rabin

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 первым 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.

«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 пения. Подобно рассказчику-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 *ашор*<sup>15</sup>, в котором зрители занимают места вокруг площадки для игры. Кроме того, они 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.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Шахматова Е. В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока. М.: Изд-во ЛКИ, 2019. – 176 с.
2. অর্ক ই. হা. শহরকেন্দ্রিক আধুনিক মঞ্চে বর্ণনামূলক নাট্য প্রযোজনায় গীতময়তা: একটি প্রাথমিক পর্যবেক্ষণ // বাংলা একাডেমি ফোকলোর পত্রিকা। ২য় বর্ষ, ১ম সংখ্যা (জুলাই-ডিসেম্বর ২০২০), পৃ ৬৯-১১৯। = Арко Ю.Х. Лиризм в постановках повествовательных пьес на городской современной сцене: предварительное наблюдение / Пер. А. Б. Буйян // Бангла Академии Фольклор Журнал. 2020. №1 (июль-декабрь). С. 69–119. (На бенгальском яз.)
3. লিপন সা. র. গত ২০ বছরে আমাদের থিয়েটার : শ্রেফাগৃহ-নির্ভর লোকনাট্যচর্চা; অর্জন ও কিছু প্রশ্ন // থিয়েটারওয়াল। সংখ্যা ৩২ (আগস্ট ২০১৯)। URL: <http://www.theatrewala.net/shankha/55-2019-09-03-17-53-58/377-8> (উদ্ধৃতির তারিখ: ০২.০৩.২০২২)। = Липон С. Р. Наш театр за последние 20 лет: театрозависимая традиционная театральная практика; достижения и некоторые вопросы / Пер. А. Б. Буйян // Театрвала. 2019. №32 (август). URL: <http://www.theatrewala.net/shankha/55-2019-09-03-17-53-58/377-8> (Дата обращения: 02.03.2022). (На бенгальском яз.)
4. রহমান মা. কথানাট্য: অতীত এবং সাম্প্রতিক প্রবণতা // অগ্রবীজ। ১১ বর্ষ, ১ম সংখ্যা, জুলাই ২০১৮, পৃ ১৩৪-১৪০। = Рахман М. Повествовательный перформанс: прошлые и недавние тенденции / Пер. А. Б. Буйян // Аграбидж. 2018. №1 (июль). С. 134–140 / (На бенгальском яз.)
5. Ahmed S.J. Post-Independence Modern Theatre in Bangladesh // The Literary Encyclopedia. 2020. 29<sup>th</sup> August. URL: <https://www.litencyc.com>. (Date of the citation: 07.09.2020).
6. Wetmore K.J. Jr., Liu S., Mee E. B. Modern Asian Theatre and Performance 1900–2000. London; New Delhi; New York; Sydney: Bloomsbury, 2014. – 312 p.
7. Ahmed S.J. Bangladesh (Modern Theatre in Pakistan, Bangladesh, Nepal and Sri Lanka) // Liu S. Routledge Handbook of Asian Theatre. London, New York: Routledge, 2016. Pp. 271–277.

15 Пространство для выступлений.

8. Balme C. B. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. New York: Oxford University Press, 1999. – 328 p.
9. Byrski M. C. *Concept of Ancient Indian Theatre*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1974. – 207 p.
10. আহমেদ সৈ. জা. হাজার বছর: বাংলাদেশের নাটক ও নাট্যকলা। ঢাকা: বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমী, ১৯৯৫। - ৮৮ পৃ। = Ахмед С. Дж. Тысяча лет: драматическое и театральное искусство Бангладеш / Пер. А. Б. Буйян. Б. Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1995. – 88 с. (На бенгальском яз.)
11. Awasthi S. In Defense of the 'Theatre of Roots'. In: *Modern Indian Theatre: A Reader*. New Delhi: Oxford University Press, 2009. Pp. 295–311.
12. Chaturvedi R. India // Rubin D. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*. Vol. 5: Asia/Pacific. London: Taylor & Francis e-Library, 2005. Pp. 157–220.
13. Raha K. *Indian People's Theatre Association (IPTA)* // Lal A. *The Oxford Companion to Indian Theatre*. New Delhi: Oxford University Press, 2009. Pp. 237–239.
14. Openshaw J. *Seeking Bauls of Bengal*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – 288 p.
15. Gilbert H. *General Introduction* // Gilbert H. *Postcolonial Plays: An Anthology*. New York: Routledge, 2001. Pp. 1–7.
16. Mee E. B. *The Theatre of Roots: Redirecting the Modern Indian Stage*. London, New York, Calcutta: Seagull Books, 2008. – 412 p.
17. Dharwadkar A. *Modern Indian Theatre* // Liu S. *Routledge Handbook of Asian Theatre*. London; New York: Routledge, 2016. Pp. 243–267.
18. Das S. C. *Reinventing Identity: Theatre of Roots and Ratan Thiyam* // *The NEHU Journal*. 2016. Vol. 14. No. 1. January – June. Pp. 105–116.
19. Awasthi S. & Schechner R. "Theatre of Roots": Encounter with Tradition // *The Drama Review TDR* (1988-). 1989. Vol. 33. No. 4 (Winter). Pp. 48–69.
20. Dharwadkar A. B. *The Theatre of Independence: Drama, Theory, and Urban Performances in India since 1947*. Iowa City: University of Iowa Press, 2005. – 478 p.
21. Crow B. & Banfield C. *An Introduction to Post-colonial Theatre*. New York: Cambridge University Press, 1996. – 186 p.
22. Singh A. *India (Modern Asian Theatre and Indigenous Performance)* // Liu S. *Routledge Handbook of Asian Theatre*. London; New York: Routledge, 2016. Pp. 456–460.
23. Ahmed S. J. *Designs of Living in the Contemporary Theatre of Bangladesh* // Sengupta A. *Mapping South Asia through Contemporary Theatre: Essays on the Theatres of India, Pakistan, Bangladesh, Nepal and Sri Lanka*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. Pp. 135–176.
24. নিলু কা. উ. কালের যাত্রায় ঢাকার থিয়েটার // ঢাকা মহানগরী নাট্যচর্চা। ঢাকা: বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমী, ১৯৯২। পৃ ৭২-৯৭। = Нилу К. У. Театр Дакки в путешествии завтрашнего дня // Дхака Маханагари Натьячарча [Театральная практика в столице Дакки] / Пер. А. Б. Буйян. Дакка: Бангладеш Шилпакала Академи, 1992. С. 72–97. (На бенгальском яз.)
25. মৈশান শা. সেলিম আল দীন // বণিক বার্তা। ২০১৬। ৪ঠা সেপ্টেম্বর। URL: [https://bonikbarta.net/magazine\\_details/168](https://bonikbarta.net/magazine_details/168). (উদ্ধৃতির তারিখ: ১৪.১০.২০২১)। = Мойшан Ш. Селим Аль Дин / Пер. А. Б. Буйян // Боник Барта. 2016. 4 сентябрь. URL: [https://bonikbarta.net/magazine\\_details/168](https://bonikbarta.net/magazine_details/168). (Дата обращения: 14.10.2021). (На бенгальском яз.)
26. Ahmed S. J. *Acinpakhi Infinity: Indigenous Theatre of Bangladesh*. Dhaka: The University Press Limited, 2000. – 366 p.
27. আক্তার ম. দ্বৈতদ্বৈতবাদী শিল্পতত্ত্ব: বাংলাদেশের লোকনাট্যে দৃষ্ট বর্ণনাত্মক রীতির অভিনয় // বাংলা একাডেমী পত্রিকা। ভলিউম ৫৫, সংখ্যা ১, ২ (সেপ্টেম্বর ২০১২), পৃ ৮১-৯৮। = Ахтер М. Теория искусства двойта-адвойта: повествовательный стиль актерской игры в традиционном театре Бангладеш / Пер. А. Б. Буйян // Бангала Академи Патрика. Т. 55. № 1–2 (сентябрь 2012). С. 81–96. (На бенгальском яз.)
28. আল দীন সে. বাংলা দ্বৈতদ্বৈতবাদী শিল্পতত্ত্বের পূর্বাপর // থিয়েটার স্টাডিজ। সংখ্যা ৩ (১৯৯৫), পৃ ৭-৪০। = Аль Дин С. Все о бенгальской теории искусства двойта-адвойта / Пер. А. Б. Буйян // Тхеатар Стадис. 1995. №. 3. С. 7–40. (На бенгальском яз.)
29. আল দীন সে. ঢাকা // খান মো. কা. হা. সেলিম আল দীন নাটক সমগ্র - ২। ঢাকা: মাওলা ব্রাদার্স, ২০১৩। পৃ ১৬৮-২০৩। = Аль Дин С. Колесо // Хан МД К.Х. Селим Аль Дин Натак Самагра – 2 [Коллекция пьес Селима Аль Дина – 2] / Пер. А. Б. Буйян. Дакка: Маула Брাদарс, 2013. С. 168–203. (На бенгальском яз.)



1. Shakhmatova E.V. *Iskaniya yevropeyskoy rezhissury i traditsii Vostoka* [The search for European directing and the traditions of the East]. Moscow: LKI Publ., 2019. 176 p.
2. অর্ক হ. হা. শহরকেন্দ্রিক আধুনিক মঞ্চে বর্ণনামূলক নাট্য প্রযোজনায় গীতময়তা: একটি প্রাথমিক পর্যবেক্ষণ // বাংলা একাডেমি ফোকলোর পত্রিকা। ২য় বর্ষ, ১ম সংখ্যা (জুলাই-ডিসেম্বর ২০২০), পৃ ৬৯-১১৯। = Arko Y. H. *Shaharakēndrik Ādhunik Mañcē Barānāmūlak Nāṭya Prayōjanāy Gītamayātā: Ekti Prāthamik Paryabēksan* [Lyricism in the Performances of the Narrative Plays on the City-centered Modern Stage: A Preliminary Observation]. In: Bangla Academy Folklore Journal / Trans. Bhuyan A. B. 2<sup>nd</sup> year (2020), no. 1 (July-December), pp. 69–119.
3. লিপন সা. র. গত ২০ বছরে আমাদের থিয়েটার: শ্রেফাগৃহ-নির্ভর লোকনাট্যচর্চা; অর্জন ও কিছু প্রশ্ন // থিয়েটারওয়াল। সংখ্যা ৩২ (আগস্ট ২০১৯)। URL:<http://www.theatrewala.net/shankha/55-2019-09-03-17-53-58/377-8> (উদ্ধৃতির তারিখ: ০২.০৩.২০২২)। = Lipon S. R. *Gata 20 Bachare Āmādēr Thiyēṭār: Prekṣāgr̥ha-nirbhar Lōkanāṭyacarcā; Arjan Ō Kichu Prashna* [Our theatre in the last 20 years: Theatre-dependent traditional theatre practice; achievements and some questions] *Thiyēṭarwala*. / Trans. Bhuyan A. B. 2019. no. 32 (August). Available from: <http://www.theatrewala.net/shankha/55-2019-09-03-17-53-58/377-8> (Date of the citation: 02.03.2022).
4. রহমান মা. কথানাট্য: অতীত এবং সাম্প্রতিক প্রবণতা // অগ্রবীজ। ১১ বর্ষ, ১ম সংখ্যা, জুলাই ২০১৮, পৃ ১৩৪-১৪০। = Rahman M. *Kathānāṭya: Aṭī Ebam Sāmpratīk Prabaṇatā* [Narrative Performance: Past and Recent Trends]. *Agrabīj*. / Trans. Bhuyan A. B. 11<sup>th</sup> year (2018), no. 1, July, pp. 134–140.
5. Ahmed S.J. Post-Independence Modern Theatre in Bangladesh. In: *The Literary Encyclopedia*. 2020. 29<sup>th</sup> August. Available from: <https://www.litencyc.com> (Date of the citation: 07.09.2020).
6. Wetmore K.J. Jr., Liu S., Mee E.B. *Modern Asian Theatre and Performance 1900–2000*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2014. 312 p.
7. Ahmed S.J. Bangladesh (Modern Theatre in Pakistan, Bangladesh, Nepal and Sri Lanka). In: Liu S. *Routledge Handbook of Asian Theatre*. London, New York: Routledge, 2016. Pp. 271–277.
8. Balme C.B. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. New York: Oxford University Press, 1999. 328 p.
9. Byrski M.C. *Concept of Ancient Indian Theatre*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1974. 207 p.
10. আহমেদ সে. জা. হাজার বছর: বাংলাদেশের নাটক ও নাট্যকলা। ঢাকা: বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমী, ১৯৯৫। = ৮৮ পৃ। = Ahmed S.J. *Hājār Bachar: Bānlādesher Nāṭak Ō Nāṭyakalā* [A thousand years: Drama and Theatre Art of Bangladesh] / Trans. Bhuyan A. B. Dhaka: Bangladesh Shilpakala Academy, 1995. 88 p.
11. Awasthi S. In Defense of the ‘Theatre of Roots’. Available from: *Modern Indian Theatre: A Reader*. New Delhi: Oxford University Press, 2009. Pp. 295–311.
12. Chaturvedi R. India. In: Rubin D. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*. Vol. 5: Asia/Pacific. London: Taylor & Francis e-Library, 2005. Pp. 157–220.
13. Raha K. Indian People’s Theatre Association (IPTA). In: Lal A. *The Oxford Companion to Indian Theatre*. New Delhi: Oxford University Press, 2009. Pp. 237–239.
14. Openshaw J. *Seeking Bauls of Bengal*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 288 p.
15. Gilbert H. General Introduction. In: Gilbert H. *Postcolonial Plays: An Anthology*. New York: Routledge, 2001. Pp. 1–7.
16. Mee E.B. *The Theatre of Roots: Redirecting the Modern Indian Stage*. London, New York, Calcutta: Seagull Books, 2008. 412 p.
17. Dharwadkar A. Modern Indian Theatre. In: Liu S. *Routledge Handbook of Asian Theatre*. London, New York: Routledge, 2016. Pp. 243–267.
18. Das S.C. Reinventing Identity: Theatre of Roots and Ratan Thiyam. *The NEHU Journal*. 2016. Vol. XIV, no. 1, January – June, pp. 105–116.
19. Awasthi S. & Schechner R. “Theatre of Roots”: Encounter with Tradition. *The Drama Review TDR* (1988-). vol. 33, no. 4 (Winter, 1989), pp. 48–69.
20. Dharwadkar A. B. *The Theatre of Independence: Drama, Theory, and Urban Performances in India since 1947*. Iowa City: University of Iowa Press, 2005. 478 p.
21. Crow B. & Banfield C. *An Introduction to Post-colonial Theatre*. New York: Cambridge University Press, 1996. 186 p.
22. Singh A. India (Modern Asian Theatre and Indigenous Performance). In: Liu S. *Routledge Handbook of Asian Theatre*. London; New York: Routledge, 2016. Pp. 456–460.
23. Ahmed S.J. Designs of Living in the Contemporary Theatre of Bangladesh. In: Sengupta A. *Mapping South Asia through Contemporary Theatre: Essays on the Theatres of India, Pakistan, Bangladesh, Nepal and Sri Lanka*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. Pp. 135–176.



24. নিলু কা. উ. কালের যাত্রায় ঢাকার থিয়েটার // ঢাকা মহানগরী নাট্যচর্চা। ঢাকা: বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমী, ১৯৯২। পৃ ৭২-৯৭। = Nilu K. U., *Kāler Jātrāy Dhākār Thiyetār* [The Theatre of Dhaka in the Journey of Tomorrow]. In: *Dhākā Mahānagarī Nāṭyacarcā* [Theatre Practice in Dhaka Metropolis] / Trans. Bhuyan A. B. Dhaka: Bangladesh Shilpakala Academy, 1992. Pp. 72–97.
25. মৈশান শা. সেলিম আল দীন // বনিক বার্তা। ২০১৬। ৪ঠা সেপ্টেম্বর। URL: [https://bonikbarta.net/magazine\\_details/168](https://bonikbarta.net/magazine_details/168). (উদ্ধৃতির তারিখ: ১৪.১০.২০২১) | = Moishan S., *Selim Al Deen* // Bonik Barta. 2016. 4<sup>th</sup> September / Trans. Bhuyan A. B. Available from: [https://bonikbarta.net/magazine\\_details/168](https://bonikbarta.net/magazine_details/168) (Date of the citation: 14.10.2021).
26. Ahmed S.J. Acinpakhi Infinity: Indigenous Theatre of Bangladesh. Dhaka: The University Press Limited, 2000. 366 p.
27. আক্তার ম. দ্বৈতদ্বৈতবাদী শিল্পতত্ত্ব : বাংলাদেশের লোকনাট্যে দৃষ্ট বর্ণনাত্মক রীতির অভিনয় // বাংলা একাডেমী পত্রিকা। ভলিউম ৫৫, সংখ্যা ১, ২ (সেপ্টেম্বর ২০১২), পৃ ৮১-৯৮। Akhter M., *Dwaitādwoitabādi Shilpatatwa: Bānglādesher Lōkanāṭye Dr̥ṣṭa Baṅganātmak Rīira Abhinay* [Dwaitadwoita Art Theory: A Narrative Style of Acting in the Traditional Theatre of Bangladesh]. *Bangla Academy Patrika*. 2012. Vol. 55, no. 1–2 (September), pp. 81–96 / Trans. Bhuyan A. B.
28. আল দীন সে. বাংলা দ্বৈতদ্বৈতবাদী শিল্পতত্ত্বের পূর্বাপর // থিয়েটার স্টাডিজ। সংখ্যা ৩ (১৯৯৫), পৃ ৭-৪০। = Al Deen S. *Bānglā Dwaitādwoitabādi Shilpatatwer Pūrbāpar* [All About Bengali Dwaitadwoita Art Theory]. *Theatre Studies*. 1995. No. 3, pp. 7–40 / Trans. Bhuyan A. B.
29. আল দীন সে. ঢাকা // খান মো. কা. হা. সেলিম আল দীন নাটক সমগ্র - ২। ঢাকা: মাওলা ব্রাদার্স, ২০১৩। পৃ ১৬৮-২০৩। = Al Deen S. *Cākā* [The Wheel]. In: Khan MD K. H. *Selim Al Deen Nāṭak Samagra –2* [Selim Al Deen Play Collection -2]. Dhaka: Maula Brothers, 2013. Pp. 168–203 / Trans. Bhuyan A. B.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абул Башер МД Зиаул Хок Буйян – доцент факультета театральных и исполнительских исследований Университета Дакки.

E-mail: [ziateatre@gmail.com](mailto:ziateatre@gmail.com)

ORCID: 0000-0003-2239-3207

## ABOUT THE AUTHOR

Abul Basher MD Ziaul Haque Bhuyan – Assistant Professor at the Department of Theatre and Performance Studies, University of Dhaka.

E-mail: [ziateatre@gmail.com](mailto:ziateatre@gmail.com)

ORCID: 0000-0003-2239-3207

Статья поступила в редакцию: 26.08.2022

Отредактирована: 07.09.2022

Принята к публикации: 21.11.2022

Received: 26.08.2022

Revised: 07.09.2022

Accepted: 21.11.2022

## ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Буйян А. Б. МД Зиаул Хок. Синтез традиций в современном театре Бангладеш: «Театр корней» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 84–104.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-84-104

## FOR CITATION

Bhuyan A. B. MD Ziaul Haque. The synthesis of tradition in contemporary theatre of Bangladesh: “The theatre of roots”. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 4, pp. 84–104.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-84-104