

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

на диссертацию Буйяна Абула Башера Мд Зиаула Хока

«Синтез традиций Востока и Запада в современном театре Бангладеш»,
представленную на соискание ученой степени кандидата
искусствоведения

по специальности 5.10.3. – Виды искусства (театральное искусство)

Автор диссертации Буйян Абул Башер Мд Зиаул Хок впервые в русскоязычном театроведении прослеживает эволюцию театра Бангладеш с древнейших времен, выявляет главные его особенности и показывает в каких ярких синтетических формах эти традиции выражаются в XXI веке.

Театр Бангладеш представляет древнейшее художественное явление, которое сложилось в результате многих культурных напластований. Основные формы зародились в общеиндийском культурном пространстве и нашли отражение в «Натьяшастре». Распространение мусульманства с XIII века принесло совершенно другие художественные и театральные формы. Однако можно сделать вывод, что сама система сложилась в доисламский период в едином пространстве вайшнавизма и буддизма.

Рассвет театра и формирование жанра джатры в XVI веке отражает общую синтетическую природу традиционного театра Бангладеш. Исследование Буйяна Абула Башера Мд Зиаула Хока убедительно доказывает что театру Бангладеш изначально присуща синкретическая форма. Автор приходит к выводу об уникальной специфике бенгальского театра: “В традиционном театре Бангладеш форма, тема и содержание представлений не имеют фиксированной формы и изменяются в соответствии с социальными потребностями, отражая существующую действительность. Таким образом, традиционные представления свободны от каких-либо специфических канонов художественного стиля” (С.38).

Судя по разнообразным жанрам и сценическим приемам, описанным в исследовании, речь идет скорее о разнообразии форм в одном представлении,

о чередовании различных игровых уровней, о переключении исполнителя из образа одного персонажа на другой и из одного жанра в противоположный, а не об отсутствии формы.

После падения Империи Великих Моголов Бенгалия в начале XVIII века достигла расцвета государственности и культуры, воплотившейся в таких ярких явлениях, как творчество Бхаротчондро Рая. Крах культурного и политического расцвета произошел в результате поражения в битве при Плесси (1757).

Возникновение новых видов театра в XIX веке идет по двум противоположным направлениям: театр, ориентированный на традицию, но переходящий в сюжетность и повествовательность, и театр литературоцентристский, ориентированный на западное влияние.

Остается непроясненным принципиальный вопрос соотношения собственно театра Бангладеш и других индийских театров. В театроведческих исследованиях по индийскому театру (таких как «Синтез искусств» Милитины Котовской), а также по бенгальской литературе (И. Товстых «Бенгальская Литература» 1965; Н.Рай «Бенгальская поэзия XIX-XX вв.» 1963) специфика бенгальской культуры определяется фактически только языковым фактором.

В чем отличие бенгальского театра от других театров Индии? Можно ли определить момент начала самостоятельного развития бенгальского театра? Каковы были взаимоотношения после этого?

В начале Первой главы ставится задача определить специфику театра Бангладеш, шире – Бенгальского театра. Но только в сравнении с европейским. Основной посыл исследования: “Главными отличиями традиционного театра Бангладеш от европейского являются религиозно-мифологическое содержание и отсутствие драматического конфликта, выступающего как движущая сила сценического действия” (С. 23).

Специфической особенностью театральных жанров Бангладеш является - по мысли автора – “событийность” и “перформативность” представлений. Из этого делается вывод, что осмысление европейцами специфики бенгальского театра стало возможно вследствие так называемого “перформативного поворота”.

Действительно, на протяжении многих десятилетий российские и европейские историки театра (в основном филологи, а не театроведы) объясняли восточные театры только через сравнение с европейскими театральными понятиями. Этот метод выполнил важную просветительскую миссию, но не дал подлинных научных результатов. Мне представляется, что применение к изучению восточных театров популярного сейчас перформативного метода не решает проблему выявления их самобытности и разнообразия. Уверен, что понять специфику каждого восточного театра можно, прежде всего, в контексте именно восточных театров, выявляя общие и особенные элементы. В этом должен проявиться актуальный сейчас постколониальный подход в освоении восточной культуры. Смена литературоцентристской концепции на перформативную отражает реальную эволюцию исследовательской мысли, но не дает объективных определений.

К сожалению, есть тенденция все нетрадиционные явления объяснять теперь перформативностью. В частности, примером перформативного театра в работе назван Е.Гротовский, что является результатом использования ненадежных источников. Общим местом критериев перформативности является выявление активизации зрителя. Однако зритель в театре не был “пассивным” никогда.

С точки зрения Э.Фишер-Лихте весь современный театр сводится к перформансу. Но очевидно, что перформанс - это сценическое действие, определяемое зрителем. Из этого следует, что Э.Барба и Н.Саварезе, на которых ссылается исследователь, не описывают перформансы, а выявляют законы “театральной антропологии”, универсальные для всех национальных

театров. Исходя из “театральной антропологии”, нельзя сделать вывод, что бенгальский “гайен оказывается вписан в теорию перформанса” (С. 45).

Доказательством перформативности становится описание общей модели бенгальского спектакля: “Зрители смотрят представление, находясь по периметру площадки для выступлений, и между ними и исполнителями нет визуального барьера, что позволяет поддерживать непрерывную прямую связь. Как зрители, так и исполнители активно участвуют в поддержании этой коммуникации. Таким образом, театральное представление - это не только действие исполнителей на площадке, но и искреннее участие, непрерывное воображение и сильный эмоциональный отклик со стороны зрителей” (С. 34). Но это не является отражением перформативности, это общая специфика театрального искусства, предполагающее зрительское восприятие и соучастие, а также актерское восприятие реакции зрителя.

Принцип импровизации в спектакле, столь важный в традиционном театре Бангладеш, также не является признаком перформативности. “Иногда в импровизационном порядке сочинялись происходящие между зрителями и исполнителями диалоги в прозе прямо во время спектакля” (С. 53). Однако на импровизации, как основе спектакля, построена эстетика итальянской комедии дель арте и многие театры XX века, что не делает эти театры перформативными.

При этом в исследовании Буйяна Абула Башера Мд Зиаула Хока содержится множество разнообразных выводов о специфике изучаемого явления. На С. 23 есть фраза “Актеры и зрители создают некое “событие”, и целью спектакля не является создание фиктивного мира”. Это указывает не только на изначальное отсутствие какого-либо “реализма” (на это автор постоянно обращает внимание), но и на исключительные черты театра Бангладеш. Очевидно, в истории этого театра возникали формы, в которых существование исполнителя на сцене становилось переходом от обыденного мира в иную небытовую реальность. Полагаю, что это принципиально

отличается от традиционных китайских и японских театров, но явно сближается со специфическим театром балинезийским, на основе которого Арто разработал свою систему и который существенно повлиял на Р. Тагора во время посещения им острова в 1927 году.

На эти специфические особенности указывает описание представления “Похищение очаровательной Рукмини” в начале XVI века. Актер Чайтанья Махапрабху “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” (С. 52).

Именно это становится показателем выхода на уровень мифологической реальности. Но никак не выражением перформанса, в котором развитие действия определяется “решением” зрителя. Скорее наоборот.

При общей повествовательности и импровизационности бенгальского театра, можно предположить постоянное присутствие строго регламентированных сюжетных схем: рождение, желание, усилие, возможность достижения, подавление успеха, исполнение желания (См. с. 13). Это показывает возможность развития действия, аналогичного конфликтности.

Из этого можно сделать вывод: в традиционных жанрах Бангладеш есть ярко выраженные сюжетные структуры. Развитие сюжета явно предполагает конфликт. Но не в европейском понимании однозначных оппозиций (например, рок и своеволие в античных трагедиях), а в плане противоположных действий персонажа. Это же мы видим в драмах Калидасы и Шудраки.

Опираясь на исследования современного индийского ученого Судипто Чаттерджи (2009) Буйян Абул Башер Мд Зиаул Хок задается вопросом: “почему калькуттские бабу, построившие “Большой

национальный театр”, считали обязательным имитировать культурные традиции западного среднего класса при создании собственного “национального” театра, и как эти два онтогенетически противоположных культурных кода связаны друг с другом?” (С. 95).

Этот процесс отражает любое взаимодействие культур. Сперва возникает заимствование чужеродных форм, чтобы расширить собственные традиции. Культура, замыкающаяся в себе, всегда приходит к пределу. Только после освоения чужого может начаться развитие принципиально новых форм.

В Бенгалии процесс заимствования прошел во второй половине XIX века и воплотился в колониальном театре. В Корее и Китае этот процесс произошел в 1920-30е годы. В 1890 году Р. Тагор создает пьесу “Жертвоприношение”, написанную “в стилистике пьес У. Шекспира, используя сценический метод и стиль джатры” (С. 66).

Тагор, пройдя период увлечения эстетикой Шекспира, обращается к синтезу санскритской драмы и традиционных бенгальских представлений (См.: С. 105).

Пафос Тагора, направленный на неприятие синтеза Вагнера (С.6), является не столько идеей сохранения традиции, сколько модернистской идеей преодоления синкретизма и самоопределения отдельных видов искусств, которые Тагор потом успешно синтезирует. Это доказано и в книге М.П.Котовской, и в диссертации Буйяна Абула Башера Мд Зиаула Хока.

Отказ Тагора от реализма и подражательности в статье 1913 г. полностью совпадает с процессом, происходящим в европейском режиссерском театре в 1890е годы. Натурализм в Европе к тому времени завершался. Глубоко справедлив вывод автора: Тагор “разработал собственный драматургический стиль, характеризующийся символизмом” (С. 111). Таким образом выявлены конкретные взаимосвязи европейских и индийских культур.

Посещение Тагором острова Бали в 1927 г. дает ему понимание, что драматический театр не обязательно основывается на поэзии, но может выражаться через танец. (См.: 111).

Одной из главных особенностей театра Бангладеш, выявленных в диссертации Буйяна Абула Башера Мд Зиаула Хока, становится «способность традиционных представлений довольно легко воспринимать и реагировать на другие идеи, культуру, художественные формы или стили, как Востока так и Запада» (С. 68). Это качество блестяще воплотилось в современных спектаклях, проанализированных Буйяном Абулом Башером Мд Зиаулом Хоком: в спектаклях «Колесо» и «Бехула пускает свой плот против течения», поставленных Сайедом Джамилем Ахмедом, и в спектакле «Буря» Н.Юсуфа.

Таким образом, эволюция театра Бангладеш прослежена от истоков до сегодняшнего дня. Выявлены его особенности. Показана органичная способность к синтезу культур.

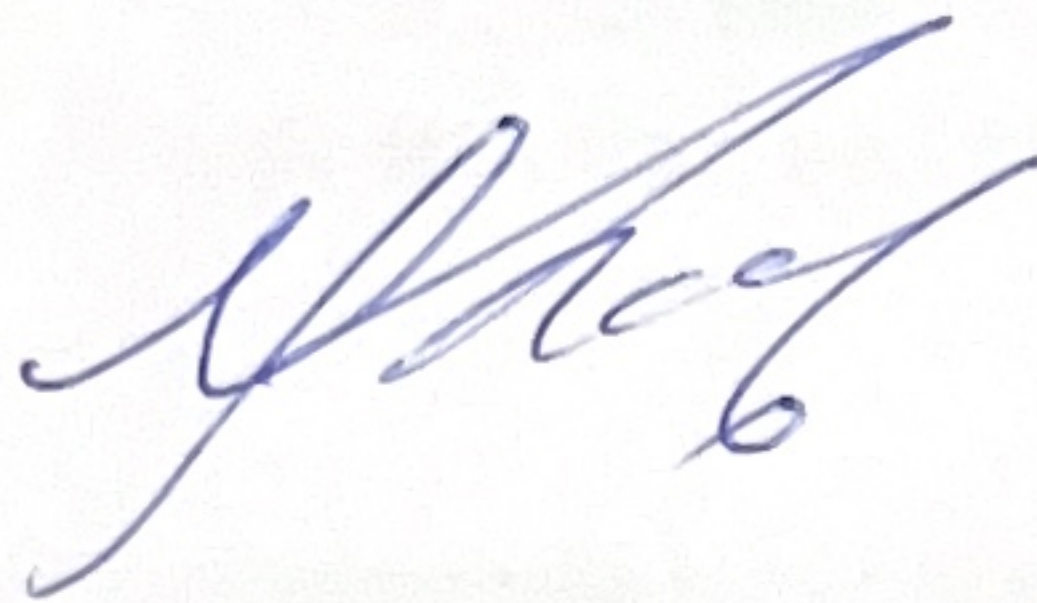
В работе использована разносторонняя научная литература на бенгальском, русском и европейских языках. Библиография состоит из 256 наименований. В Приложениях содержится богатый иллюстративный материал.

Диссертация Буйяна Абула Башера Мд Зиаула Хока «Синтез традиций Востока и Запада в современном театре Бангладеш» является завершенным научным исследованием и полностью соответствует требованиям пп. 9-11, 13, 14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации № 842 от 24 сентября 2013 г. (в текущей редакции).

Автор диссертации, Буйян Абул Башер Мд Зиаул Хок, заслуживает присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3. – Виды искусства (театральное искусство).

02 ноября 2023 года

Максимов Вадим Игоревич



доктор искусствоведения,

заведующий кафедрой зарубежного искусства

Российского государственного института сценических искусств,

профессор

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств»

191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 34

e-mail: office@rgisi.ru

Тел.: +7 (812) 273-10-72

Личный e-mail : vadim_maksimov@mail.ru



Подпись	<u>В.И. Максимов</u>
удостоверяю	
Начальник Управления кадров	
А.С. Бровка	<u>А.С. Бровка</u>
« 02 »	<u>11</u> 20 <u>23</u> г.