

На правах рукописи

Буйян Абул Башер Мд Зиаул Хок

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

Специальность: 5.10.3. Виды искусства (театральное искусство)

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва, 2023

Работа выполнена на кафедре истории зарубежного театра Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский институт театрального искусства – ГИТИС».

Научный руководитель: **Шахматова Елена Васильевна**, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, доцент, начальник научного отдела Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский институт театрального искусства – ГИТИС».

Официальные оппоненты:

Максимов Вадим Игоревич, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой зарубежного искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств»;

Морозова Татьяна Евгеньевна – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора искусства стран Азии и Африки Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания».

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный гуманитарный университет».

Защита состоится 21 ноября 2023 года в 15 часов на заседании диссертационного совета 23.2.016.01 по присуждению ученой степени кандидата искусствоведения Российского института театрального искусства – ГИТИС по адресу: 125009, Москва, Малый Кисловский пер., д. 6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института театрального искусства – ГИТИС и на сайте института www.gitis.net.

Автореферат разослан « ___ » _____ 2023 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор филологических наук,
профессор



Ястребов Андрей Леонидович

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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

Одну из важнейших особенностей традиционного театра Бангладеш можно определить как синтез искусств, то есть слитность и нерасчлененность, выражающаяся в одновременном использовании актерского мастерства, танца и пения, так что разные формы искусства оказываются интегрированными друг в друга. Таким образом, традиционный театр Бангладеш строится на идее единства: «одно во всем и все в одном», что отражает философию этого региона, выраженную в Веданте и в теории двайта-адвайты. В то время как восточный традиционный театр базируется на идее всеединства, западная (европейская) культура пошла по пути разделения Единого на противоположности. Именно в этом и заключается главное отличие европейского театрального искусства от театра индийского субконтинента.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Западный тип театра, усвоенный культурой Бангладеш, имеет следующие черты: это – театр диалогический, строящий действие на основе конфликта, его драма и спектакль имеют 5-актную структуру, действие разыгрывается на особой приподнятой сценической площадке («подмостках») внутри театрального здания, для допуска на спектакль от зрителя требуется билет, при этом актеров и зрителей разделяет воображаемая «четвертая стена». Подобная практика коренным образом отличалась от театральных традиций Бенгалии того времени. Однако именно эта западная театральная практика использовалась в качестве инструмента колонизации бенгальской и индийской культуры, которая привела к тому, что западный театр стал считаться «высоким» искусством, а традиционный театр Бангладеш – «низким». В результате театральные деятели пошли разными путями: активисты слепо подражали западному театру, «провидцы», как, например, Рабиндранат Тагор, склонялись к «среднему пути», а Ассоциация театров индийских народов делала акцент на применении приемов традиционного театра на современной сцене. Синтез – сведение в единое целое различных элементов, установление внутренних связей между различными культурами, например, между старой и новой, традицией и современностью, Востоком и Западом. Синтез культур может преодолеть разрыв в отношениях между

исторически и культурно разделенными народами, бывшими колониями и колонизаторами. В случае театрального искусства синтез может помочь стимулировать новые творческие поиски и эксперименты.

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

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

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

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

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

- проанализировать историческое развитие традиционного театра Бангладеш;
- изучить многообразие форм и особенностей традиционного бенгальского театра;
- рассмотреть исполнительский процесс гайена-повествователя в свете современной теории перформанса;
- рассмотреть традиционные представления Бангладеш в свете теоретических работ современных исследователей;

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

Объектом исследования является театральное искусство Бангладеш.

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

Настоящая диссертация в большой степени опирается на работы и спектакли, поставленные коллективом «Дакка-театра», у истоков которого стояли режиссер Насируддин Юсуф, драматург Селим Аль Дин, а также режиссер и исследователь традиционного театра Сайед Джамиль Ахмед. Будучи глубоко заинтересованными в возрождении традиционного театра, они сразу после установления независимости Бангладеш в 1971 году стали работать над созданием национального театрального языка, создав в результате вместе со своими единомышленниками «Дакка-театр», со временем ставший известным как

экспериментальная площадка, где ставятся современные спектакли, опирающиеся на традиционный стиль.

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

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

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

Степень разработанности проблемы.

Для понимания особенностей традиционного театра, а также для осознания современной театральной практики Бангладеш наибольшую ценность для автора имели труды Селима Аль Дина¹ и Сайеда Джамиля Ахмеда². О потенциальном влиянии традиционных методов исполнения на практику городского театра писал Сайдур Рахман Липон³.

В свете исследований второй половины XX века (Эрика Фишер-Лихте⁴, Ежи Гротовский⁵, Ричард Шехнер⁶ и Питер Брук⁷) традиционный театр Бангладеш определяется как театральное искусство, имеющее особую перформативную структуру. Исследования Эуженио Барба и Николя Саварезе⁸ помогли рассмотреть гайена-повествователя в контексте тайного творческого процесса.

Изучением специфики жанра джатра занимались такие исследователи, как Нишиканта Чаттопадхай⁹, Капила Ватсьян¹⁰. В 2015 году исследователь из Бангладеш Мохаммад Аламгир Хоссейн¹¹ в своей диссертации показал, что эти представления далеко отошли от традиционных исполнительских условностей. На Западе крупнейшим исследователем жанра джатра можно назвать Джашодхара Сена¹², в диссертации¹³ которого рассматривается одна из наиболее отличительных черт джатры – персонаж бибек (совесть). На русском языке

¹ Аль Дин С. Средневековый бенгальский театр. Дакка: Хауладар Пракашани, 2018. (на бенгальском яз.). Здесь и далее перевод с бенгальского – Буйян А. Б.

² Ahmed S. J. Acinpakhi Infinity: Indigenous Theatre of Bangladesh. Dhaka: The University Press Limited, 2000.

³ Липон С. Р. Актерский метод в традиционном театре Бангладеш. Дакка: Бангла Академи, 2010 (на бенгальском яз.).

⁴ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д.В. Трубочкина. Москва: Международное театральное агентство «Play&Play» — Издательство «Канон+», 2015.

⁵ Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику / Пер. с польск., составл. вступит. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003.

⁶ Шехнер Р. Теория перформанса / Пер. с англ. А. Асланян, ред. А. Извеков. М.: V-A-C press, 2020.; Schechner R. Performance Studies: An Introduction. London & New York: Routledge – Taylor & Francis Group, 2020.

⁷ Брук П. Пустое пространство / Пер. с англ. Ю. С. Родман и И. С. Цимбал, вступ. ст. Ю. Кагарлицкого, ком. Ю. Фридштейна и М. Швыдкого. М.: Прогресс, 1976.

⁸ Барба Э. и Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / пер. И. Васюченко, М. Даксбури-Александровской, Г. Зингера, Е. Кузиной. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2010.

⁹ Chattopadhyaya N. The Yatras or the Popular Dramas of Bengal. London: Trubner & Co., 1882.

¹⁰ Vatsyayan K. Traditional Indian Theatre: Multiple Streams. New Delhi: National Bank Trust, 2007.

¹¹ Hossain Md. A. The Survival of Jatra. The Faculty of Arts, Monash University, Australia. 2015.

¹² Sen J. Advocating for the Rejuvenation of Jatra performance // Ecumenica: Performance and Religion. 2019, Vol. 12, No. 1. С. 28–36.

¹³ Sen J. Conscience on Stage: Revising *Jatra* In Bengal as a Tool for Representation, Restoration, and Revolution. Department of Theatre and Dance, University of Colorado, 2020.

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

Западная традиция, пришедшая во время колонизации британцами Индийского субконтинента, не была воспринята однозначно: подражая английскому театру на начальном этапе, театральные деятели Бенгалии позднее стремились адаптировать его путем сопротивления и непрерывной интеграции. Кевин Дж. Уэтмор-младший, Сиюань Лю и Эрин Б. Ми⁴ проанализировали влияние английского театра на индийскую традиционную театральную культуру. Влиянию европейского театра на бенгальское искусство посвятил главу своего исследования Рустом Бхаруча⁵.

Судипто Чаттерджи⁶ и Ш.Саха⁷ критически оценили историю бенгальского театра в колониальной Калькутте, а также рассмотрели взаимосвязь формирования индийской нации и возникновение индийского театра. Суманта Банерджи⁸ показал, как бенгальская традиционная театральная культура под влиянием западного театра стала считаться низкой, наивной и зависимой от западного коммерческого театра в Калькутте, в то время как английский театр оказался символом величия и утонченности. Джиотсна Сингх⁹ исследует, как английская культура, практикуемая в театре и изучаемая в институтах Индии, применялась в целях культурной колонизации.

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

² Морозова Т. Е. Музыкальные традиции древних и современных непальских джатр // Культура Непала. Традиции и современность. С-Пб.:Алетейя, 2001. С. 55–83.

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

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

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

⁶ Chatterjee S. *The Nation Staged: Nationalist Discourse in Late Nineteenth-Century Bengali Theatre // Modern Indian Theatre: A Reader*. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 97–131.; Chatterjee S. *The Colonial Staged: Theatre in Colonial Calcutta*. Calcutta & Chicago: Seagull & The University of Chicago Press, 2007.

⁷ Saha S. *Theatre and National Identity in Colonial India: Formation of a Community Through Cultural Practice*. Singapore: Springer Nature Singapore Pte Ltd., 2018.

⁸ Banerjee S. *The Parlour and the Streets: Elite and Popular Culture in Nineteenth Century Calcutta*. Calcutta: Seagull Books, 1989.

⁹ Singh J. G. *Colonial Narratives/Cultural Dialogues: 'Discoveries' of India in the Language of Colonialism*. London: Routledge, 1996.; Singh J. *Different Shakespeares: the Bard in Colonial/Postcolonial India // Theatre Journal*. 1989, Vol. 41, No. 4. P. 445–458.

Работы Франца Фанона¹ и Славой Жижека² описывают ложные попытки создания новой культурной идентичности представителями бенгальской элиты в XIX веке, а исследования Саураба Дубе³ и Алена Турена⁴ дают достаточно доказательств того, что в своей практике «модернистского» театра в Калькутте представители бенгальской элиты полностью копировали английские спектакли, даже не пытаясь создать собственные театральные произведения.

Возникновение и особенности индийского движения «Театра корней» были рассмотрены Сурешем Авастхи, Р. Шехнером⁵ и Эрин Б. Ми⁶. Большое значение для настоящего исследования имели также работы Кристофера Б. Балме⁷, М. П. Котовской⁸ и Е. В. Шахматовой⁹, в которых поднимается вопрос синтеза искусств и взаимодействия культур Востока и Запада.

Первая инициатива синтеза восточных и западных традиций в бенгальском театре принадлежит русскому путешественнику Герасиму Степановичу Лебедеву¹⁰, значение творчества которого исследовал бангладешский ученый и писатель Хаят Мамуд¹¹, а также Лоренс Сенелик¹². Значительный вклад в создание нового, культурно приемлемого театра внес Рабиндранат Тагор, впервые изложивший свои размышления о бенгальском театре в эссе «Сцена»¹³. О театре, который он хочет создать, Рабиндранат Тагор¹⁴ писал в предисловиях к своим

¹ Fanon F. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press, 1986. P. 243–267.

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

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

⁴ Touraine A. *Critique of modernity*. Oxford: Blackwell, 1995.

⁵ Awasthi S. In Defence of the ‘Theatre of Roots’ // *Modern Indian Theatre: A Reader*. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 295–311; Awasthi S. & Schechner R. “Theatre of Roots”: Encounter with Tradition // *The Drama Review TDR* (1988–). Winter 1989, V. 33, No. 4. P. 48–69.

⁶ Mee E. B. *The Theatre of Roots: Redirecting the Modern Indian Stage*. London, New York & Calcutta: Seagull Books, 2008.

⁷ Balme C. B. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. New York: Oxford University Press, 1999.

⁸ Котовская М.П. *Синтез Искусств. Зрелищные искусства Индии*. М.: Наука, 1982.

⁹ Шахматова Е. В. Мифологема «Восток» в философско-эзотерическом контексте культуры Серебряного века. М.: Академический проект, 2020.; Шахматова Е. В. *Искания европейской режиссуры и традиции Востока*. М.: Изд-во ЛКИ, 2019.

¹⁰ Lebedeff H. *Grammar of the Pure and Mixed East Indian Dialects*. Calcutta: Firma KLM Private Limited, 1963.

¹¹ Мамуд Х. Герасим Степанович Лебедев / Пер. с бенгальского Е. К. Бросалиной, Е. А. Костиной, и А. Л. Сладкова под общей редакцией и с примечаниями Е. К. Бросалиной. Ярославль: 000 «Академия 76», 2012.

¹² Senelick L. *Russian Enterprise, Bengali Theatre, and the Machinations of the East India Company // New Theatre Quarterly*. February 2012, V. 28, Issue 01. P. 20–29.

¹³ Tagore R. *The Stage // Modern Indian Theatre: A Reader*. New Delhi: Oxford University Press, 2009. P. 431–434.

¹⁴ Тагор Р. *Собрание сочинений Р. Тагора*. Т. 5, 12, 19, 21, 26. Калькутта: Вишвабхарати, 1358–1365 г. (Бенгальский год. По грегорианскому календарю 1951/52–1958/59 гг.). (на бенгальском яз.).

пьесам, а также в эссе и в письмах, написанных во время путешествия на остров Ява. Творчество Рабиндраната Тагора как драматурга и театрального теоретика оказывается в центре внимания Абхиджита Сена¹. В российской науке творчеством Р.Тагора, и в частности, значением музыки в его творчестве занималась Т.Е. Морозова². Феномен Р.Тагора как свободной ренессансной личности, воплотившей сложный творческий синтез эпохи, трактует Т. Г. Скороходова³. Судхи Прадхан⁴ проанализировал цели театрального движения Ассоциации народных театров Индии (ИРТА), в то время как Малини Бхаттачарья⁵ и Нанди Бхатия⁶ рассмотрели характеристики этого движения.

Необходимо отметить также исследования общего характера, связанные с изучением культуры Востока в целом и восточного театра в частности. Работы Брайана Кроу и Криса Бэнфильда⁷ актуальны с точки зрения анализа постколониального театра, поскольку внимание в них сосредоточено на творчестве драматургов стран третьего мира. Работы Джудит Батлер⁸, Кейт Миллетт, Хоми К. Баба⁹, Эдварда Саида¹⁰ внесли свой вклад в философское понимание проблемы и в методику анализа спектаклей.

Конечно, большое значение для понимания искусства актера, а также театра как вида искусства имели труды К.С.Станиславского¹¹.

Положения, выносимые на защиту:

1. Суть бенгальских традиционных представлений может быть адекватно передана с помощью понятия перформативного акта, или

¹ Sen A. Rabindranath Tagore's Theatre: From Page to Stage. London & New York: Routledge, 2022.

² Морозова Т. Е. Рабиндронгит. Музыка Рабиндраната Тагора. М.: Российский институт искусствознания, 1993.

³ Скороходова, Т. Г. Феномен Рабиндраната Тагора в контексте Бенгальского Ренессанса (к 150-летию со дня рождения) // Вопросы философии. М., 2011, № 5. С. 146–156.

⁴ Marxist Cultural Movement in India: Chronicles and documents (1936–1947) / Ed. S. Pradhan. Calcutta: National Book Agency Pvt. Ltd., 1979.

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

⁶ Bhatia N. Acts of Authority/Acts of Resistance: Theatre and Politics in Colonial and Postcolonial India. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.

⁷ Crow B. & Banfield C. An Introduction to Post-colonial Theatre. New York: Cambridge University Press, 1996.

⁸ Батлер Дж. Гендерное беспокойство. Феминизм и подрыв идентичности. М.: V-A-C press, 2022.

⁹ Bhabha H. K. The Location of Culture. London, new York: Routledge Classics, 2004.

¹⁰ Саид Э. Ориентализм / Пер. с англ. К. Лопаткина. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021.

¹¹ Станиславский К.С. Собрание сочинений в 8 тт. М.: «Искусство», 1954–1957. – Т. 1, 2, 3, 4.

перформативного явления, меняющего отношения между актерами и зрителями – понятия, введенного в театральную науку Э.Фишер-Лихте;

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

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

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

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

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

Теоретико-методологической основой данного исследования стал научно-методологический комплекс, сформированный для интегративного подхода к материалу. Типологически-системный метод позволил автору показать специфические особенности синтеза искусств разных периодов на основе «художественной картины мира». Метод сравнительного анализа помог автору сопоставить театральную культуру Востока и Запада и сделать определенные выводы. Пользуясь вербально-коммуникативным методом, автор собирал материал для исследования, беседуя с ведущими театральными режиссерами, актерами и зрителями. Автор прибегал к методу наблюдения при изучении различных народных представлений, а также на репетициях современных бенгальских режиссеров. Методологический инструментарий герменевтики и семиотики потребовался автору для интерпретации различных театральных артефактов традиционного театра Бангладеш. В работе также использовались принципы целостного анализа сценических произведений в рамках концепции историзма и с применением методов сравнительного театроведения, которые позволили установить как исторические корни театральных представлений, так и театральных приемов современного театра Бангладеш.

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

Теоретическая значимость работы. Диссертация является первым театроведческим исследованием, посвященным проблеме отражения синтеза традиций на современной театральной сцене Бангладеш. В теоретическом плане

важен способ, которым осуществлялся этот анализ и который может применяться в современном театроведении для исследования театральной культуры.

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

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

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

1. 26 апреля 2021 г. XLIII Межвузовская научно-практическая конференция «Методология современного театроведения», Москва, ГИТИС. Доклад «Повествовательное представление и функции рассказчика-Гайена в традиционном театре Бангладеш»
2. 3-4 августа 2021г. II Международная конференция социальных и гуманитарных наук. Social Science & Humanities Research Association (SSHRA), Амстердам, Нидерланды. Доклад “The Historical Transformations of the Traditional Yatra Genre in the Twentieth Century”.
3. 24 ноября 2021 г. «Возрождение мифа в театральном искусстве XX века», Москва, ГИТИС. Доклад «Реинтерпретация бенгальского средневекового мифа о змее-богине в спектакле Сайеда Джамиля Ахмеда “Бехула пускает свой плот против течения”»

4. 25 апреля 2022 г. XLIV Межвузовская научно-практическая конференция «Методология современного театроведения», Москва, ГИТИС. Доклад «Интерпретация мифа в пьесе “Восток” современного автора Селима Аль-Дина».
5. 26-28 октября 2022 г. IV-я Международная научная конференция «Современное искусство Востока: вызовы и реакции», Москва, ГИИ. Доклад «Гендерные аспекты средневекового мифа в спектакле С. Дж. Ахмеда «Бехула пускает свой плот против течения».
6. 2-3 ноября 2022 г. Всероссийская конференция с международным участием «Становление системы К.С.Станиславского в контексте культуры Серебряного века: влияние Востока», Москва, Российский институт театрального искусства – ГИТИС. Доклад «Система К.С.Станиславского и техника традиционного театра в спектаклях “Театра корней в Бангладеш: поиск нового стиля”».

Основные положения диссертации нашли отражение в 6 научных публикациях, 4 из которых опубликованы в периодических изданиях, рекомендованных ВАК, и легли в основу лекции, прочитанной 25 ноября 2021г. бакалаврам театроведческого факультета Российского института театрального искусства – ГИТИС.

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

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

В первой главе «Традиционный театр Бангладеш» рассматриваются театральные традиции коренных народов Бангладеш как особое культурное перформативное явление, которое является не просто отражением неких сущностных, фиксированных характеристик монолитной культуры, а представляет собой площадку для постоянного процесса обмена опытом и

смыслами, составляющими культуру, созданную народом Бангладеш, в постоянном активном взаимодействии исполнителей и зрителей.

1.1. Театральные традиции коренных народов Бангладеш.

В бенгальском народном исполнительском искусстве насчитывается более 80 видов традиционных представлений. Театральное представление коренных народов Бангладеш включает в себя песни, танцы, инструментальную музыку, актерское мастерство и речь, которые используются по мере необходимости. Речь представляет собой сложный сплав прозы, стиха или лирического пения и используется либо в форме повествования, либо в форме диалога.

Главными отличиями традиционного театра Бангладеш от европейского являются религиозно-мифологическое содержание и отсутствие драматического конфликта, выступающего как движущая сила сценического действия, что давало основание европейским ученым не рассматривать разыгрываемые коренными народами зрелища в качестве театральных представлений. Ситуация изменилась с «перформативным переворотом»¹, произошедшим в Европе во второй половине XX в., когда театр стал рассматриваться как пространственное, воплощенное событие, открывая тем самым путь к развитию эстетики перформатива. Согласно этой теории, традиционный театр Бангладеш, имеющий более чем тысячелетнюю историю, можно с уверенностью отнести к перформансу в современном понимании этого слова, так как в нем присутствует то, что Е.Гротовский назвал «со-игрой», а Э.Фишер-Лихте - «процессуальностью», то есть особые отношения между актером и зрителем, кроме того, он существует как «событие», не оцениваемое с эстетической точки зрения. При этом он также является и театром, так как, согласно Р.Шехнеру и П.Бруку, он состоит из действия, исполняемого «одними индивидуумами» и наблюдаемого другими. Исходя из вышесказанного, традиционный театр Бангладеш можно определить как особое культурное перформативное явление.

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

1.2. Особенности традиционных представлений Бангладеш. В данном параграфе основное внимание уделяется особенностям традиционного театра Бангладеш: тексту, жанрам, элементам, процессу и пространству представления, маскам, костюмам и т. д. Действие начинается с «рождения желания» и заканчивается «исполнением желания». Интересно, что действие проходит через несколько стадий, каждая из которых состоит из трех последовательных этапов: *усилие, возможность достижения и подавление успеха*. Традиционная композиция представлений театра Бангладеш представляет собой серию циклов, которые могут состоять из многих эпизодов, каждый из которых может быть не связан с предыдущим и последующим. В некоторых случаях исполнение желания центрального персонажа не происходит.

Жанровое определение спектаклей в традиционном театре Бангладеш напрямую связано с теми элементами, которые используются в конкретном спектакле. В традиционном представлении исполнители прибегают к таким приемам, как *повествование (нарратив), диалог, мимика и речитатив*. Стоит отметить, что *повествование* и *диалог* также подразделяются на три стиля: *прозу, стихи и пение*. Таким образом, исполнитель имеет восемь приемов и может использовать один из них, несколько или все восемь вариантов в одном представлении. В параграфе подробно разбираются основные типы традиционных представлений, при этом внимание особо акцентируется на повествовательном или нарративном типе – катханатъя, песенно-танцевальном типе – натгит и диалогическом типе.

Бенгальское традиционное представление разыгрывается на открытом пространстве и не требует реквизита, декораций для передачи пространственных характеристик, позволяющих идентифицировать место действия. Зрители смотрят представление, находясь по периметру площадки для выступлений, и между ними и исполнителями нет визуального барьера, что позволяет поддерживать непрерывную связь. Как зрители, так и исполнители активно участвуют в поддержании этой коммуникации. Таким образом, театральное представление – это не только действия исполнителей на площадке, но и искреннее участие и

сильный эмоциональный отклик со стороны зрителей. Традиционное представление становится двусторонним перформативным событием с одинаково активным участием как исполнителей, так и зрителей. Эстетика традиционных представлений заключается в лаконизме, выражающем многообразие смыслов в пустом пространстве.

1.3. Функции и исполнительский метод гайена в повествовательном представлении традиционного театра Бангладеш. Одна из важнейших характеристик представлений повествовательного типа – стремление к художественности, которое достигается благодаря исполнительскому мастерству гайена, который, используя все возможные театральные приемы, в сопровождении хора и музыкантов, повествуя о событиях, одновременно исполняет роли многих персонажей. Эти сольные выступления рассказчика-гайена до сих пор находятся за пределами сферы изучения теоретиков перформанса и требуют отдельного исследования. Согласно теории Э. Барба и Н. Савареze, исполнительский процесс гайена можно представить как тайный процесс, который наглядно изображает, что повествовательная история является одновременно работой физического тела и ума гайена, а традиционные приемы исполнения оказываются вписанными в современные теории перформанса. Таким образом, гайен традиционного повествовательного представления с его синтетической исполнительской техникой оказывается чрезвычайно современным. Именно поэтому образ гайена активно используется режиссерами, работающими в новом альтернативном театре Бангладеш.

1.4. Джатра: процесс трансформации традиционного театрального жанра Бангладеш. Джатра – популярная форма традиционного бенгальского театра, характеризующаяся стилизацией исполнения, преувеличенными жестами и речью и сочетающая в себе песни, музыку, танцы и актерское мастерство. Возникшая в средневековой Бенгалии как бесконфликтное религиозное представление, основанное на песнях и танцах, современная форма джатры под прямым влиянием западного театра превратилась в диалогическую форму, основанную на конфликте. В параграфе подробно анализируется весь процесс

становления жанра. Возникшее в XIV в. движение индуизма Гаудия-вайшнавизм, ставшее заметным социальным явлением средневековья, сделал джатру чрезвычайно популярной, что позволило этому жанру стать одним из средств духовного общения с Богом. В XV в. 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 своему содержанию. В XIX в. в результате конкуренции с европейским театром в джатре появляется конфликт как столкновение противоборствующих взглядов. В XX в. джатра рассматривалась националистическим движением колониальной Индии, и особенно Бенгалии, как инструмент социальных реформ и политического протеста.

Под влиянием западного театра жанр, с одной стороны, утратил свою оригинальность, но, с другой стороны, что наиболее важно для настоящего исследования, джатра представляет собой пример современной формы синтеза Востока и Запада. На примере джатры можно показать одну из основных характеристик традиционного театра Бангладеш - гибкость и рефлексивность: способность традиционных представлений довольно легко воспринимать и реагировать на другие идеи, культуры, художественные формы или стили, как Востока, так и Запада.

Во второй главе «**Становление театра европейского типа в Бенгалии**» рассматривается появление в Бенгалии европейского театра, положившего начало совершенно новой форме художественного мышления и ставшего причиной отчуждения от исконно индийской культуры и распространения английского «культурного мифа» как более высокого, более утонченного и более совершенного.

2.1. Социокультурные установки колониального театра. Культурная колонизация Индии, в составе которой была и Бенгалия, шла в двух направлениях: непосредственно через спектакли английского театра, который

получил довольно широкое распространение в Индии, и через школьное образование на английском языке с обязательным изучением пьес У.Шекспира.

Влияние английского театра на появление нового театра в Калькутте в XIX веке проявилось в особенностях, которые помогли отделить этот театр от традиционных представлений и квалифицировать его как модернистский: появление авансцены, радикально изменившей отношения актера и публики, продажа билетов, а также светское содержание спектаклей.

В параграфе рассматривается деятельность нескольких английских театров, среди которых наиболее известны были театры «Чоуринги» и «Сан-Суси», предназначавшиеся исключительно для развлечения англичан, и актеры, играющие в спектаклях, приезжали из Лондона.

Основной целью распространения английского театра была колонизация индийской культуры. Театр, развивавшийся в Калькутте XIX века английскими господами и бенгальскими аристократами бабу, стал не только развлечением, но и определяющим фактором экономических, политических и социальных реалий того времени, и, прежде всего, превратился в арену для борьбы влиятельных сил. Таким образом, модернистский театр XIX века на бенгальском языке и колониальный театр являются синонимами для территории Бенгалии того времени.

2.2. Основоположник бенгальского театра Герасим Лебедев. Первый бенгальский театр, действующий по законам английской драмы, в Калькутте основал русский музыкант, лингвист, театрал-любитель, странствующий авантюрист, переводчик и ученый Герасим Степанович Лебедев (1749–1817). В 1795 году, когда единственный существовавший в Бенгалии театр был исключительно английским, он создал вольный перевод двух европейских пьес на бенгальский язык и попытался включить бенгальские мотивы, то есть элементы традиционной театральной культуры, в свои представления, что в то время было очень смелым новаторством. Представления, организованные первым русским индологом, несмотря на своё краткое существования знаменовали собой интеллектуальный межкультурный опыт, синтез западной и восточной

театральных и культурных традиций. Эти эксперименты конца XVIII века повлияли на важные культурные процессы XX века на всем индийском субконтиненте. Влияние театра Г.С. Лебедева было не прямым, а косвенным, не во время существования его театра, а когда это стало необходимым. Таким образом, вклад Г.С. Лебедева в современный индийский театр, возможно, стоит описать словами Л. Сенелика как «наглядный пример Просвещения»¹.

2.3. Этапы культурной колонизации. В параграфе рассматривается история, динамика и особенности возникновения бенгальского современного театра в XIX веке в результате колонизации. Первый этап этого процесса характеризуется активной западной культурной колонизацией, произошедшей в результате культурной гегемонии англичан, сопровождавшейся возникновением местной элиты. Бенгальская элита в своем существовании сочетала два противоречивых элемента: с одной стороны, признание превосходства колониальных правителей, с другой стороны – утверждение себя в качестве культурного авангарда среди колонизированных народов собственной страны. В результате элита превозносила английский театр как превосходный и утонченный, и в то же время полностью отвергала местный традиционный театр как низший и грубый. Такое поведение давало огромную поддержку гегемонии колониалистов, что и называется культурной колонизацией.

Второй этап связан с созданием культурной автономии, которая представляет собой попытку некоторых представителей бенгальской элиты создать собственные театральные представления на основе английского театрального искусства. В параграфе рассматривается деятельность Прасанна Кумара Тагора и Набина Чандра (Кришна) Боса, обратившихся в 30х годах XIX в. к театральным постановкам в своих домашних театрах. В 1872 году в Калькутте был основан «Национальный театр», созданный в подражание находившемуся там же «Театру Льюиса». Западная театральная архитектура сцены в «Национальном театре» была полной противоположностью традиционной

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

площадке местного театрального представления. «Большой национальный театр» с самого момента своего создания ставил бенгальские пьесы, касавшиеся в основном социальных вопросов и мифологизированных исторических сюжетов.

Таким образом, бенгальская элита не смогла утвердить свою уникальность и заявить о своей независимости, в области культуры, и особенно театрального искусства. Театр бенгальской элиты был всего лишь копией, подчинявшейся английскому театру, и «современность», которая практиковалась в бенгальском театре XIX века в Калькутте, можно определить как ее ложную версию.

2.4. Рабиндранат Тагор: поиск «среднего пути». Р. Тагор завершает плеяду ренессансных личностей эпохи Бенгальского Возрождения (XIX – 1-й треть XX в.), в которой отразились процессы взаимодействия индийской и западной культур колониальной Бенгалии. Пытаясь синтезировать контрастные театральные традиции для создания новой и культурно приемлемой театральной практики для себя и своих соотечественников, Рабиндранат Тагор избрал трудный «средний путь».

В отличие от западного понимания синтеза, предложенного Р.Вагнером, говорившем о соединении различных искусств в одном сценическом произведении, Рабиндранат Тагор считал, что театр имеет самостоятельный путь развития. Его пьесы являются образцом синтеза, так как драматург воспринял диалогическую форму западного театра, одновременно применив к нему принципы традиционной и классической индийской театральности. Его путь к синтезу или культурно приемлемый «средний путь» на самом деле восходит к индийской философии веданты и двайты-адвайты. Он не отбрасывал современный западный театр полностью, но стремился к синтезу, в котором западная и восточная театральность находились бы в равных положениях.

2.5. Ассоциация народных театров Индии (ИРТА): возрождение национальных традиций. Движение «Народный театр», организованное ИРТА, постоянно экспериментировало с синтезом традиционных и западных техник. Представители движения стремились писать пьесы и создавать представления, которые определяли бы «лицо» зрителей и подчеркивали их культуру. Их опыт

использовало «Новое театральное движение», возникшее в Калькутте в середине пятидесятих годов после получения Индией независимости. Новая волна движения приветствовала свободу для экспериментов и «полную переориентацию драматического искусства»¹.

Значение IPTA заключается в том, что ассоциация отстаивала важность отражения народной культуры, мифологии, литературы, истории, театральной традиции и т. д. Этот процесс начался в середине пятидесятих годов, после получения Индией независимости, в рамках свободного или постколониального националистического театрального движения, получившего название «Театр корней».

Третья глава «**Межкультурный дискурс в современном театре Бангладеш**» посвящена двум направлениям в современном театре Бангладеш, идущим по пути синтеза традиций.

3.1. «Театр корней» в Бангладеш: распутье, на котором меняется парадигма. 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 годах XX века и получившее название «Театр корней», стремилось к синтезу форм традиционного и европейского театра и пользовалось огромной популярностью. Спектакли «Театра корней» поднимали социальные темы, возрождая и переосмысливая на сцене древние мифы. Эти постановки были основаны на традиционных повествовательных жанрах, включали исполнительский метод гайена, теорию искусства двайта-адвайты и другие элементы традиционного театра и исполнялись на пустой сцене. Несмотря на то, что движение «Театра корней» было направлено в первую очередь против современного западного театра, основатели движения использовали в своем творчестве принципы западной сценографии, приемы светового дизайна, так как представления шли в закрытых помещениях, а не на открытом пространстве.

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

3.1.1. Спектакль «Колесо» – положительный опыт движения «Театр корней». В работе анализируется поставленный Сайедом Джамилем Ахмедом спектакль «Колесо» по пьесе Селима Аль Дина как наиболее выдающийся пример течения «Театр корней». Эта пьеса стала реакцией на события, происходившие в стране во время диктатуры Х. М. Эршада 1982 – 1990 гг., когда во время шествия оппозиционных политических партий, был застрелен сторонник демократии Нур Хоссейн. 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.

Этот спектакль был создан в эстетике традиционного представления и заимствовал его нарративность. Подобно гайену традиционного театра Бангладеш, исполнитель мог свободно переключаться от прозаического повествования к диалогу, от стихотворной формы к песне. Однако в отличие от традиционного представления, проходящего на открытых площадках, спектакль «Колесо» был поставлен в закрытом помещении, но не на приподнятой сценической площадке европейского театра. Режиссеры и дизайнеры предложили способ представления традиционного театра, ориентированный на асар, в котором зрители занимают места вокруг площадки для игры и полностью отрицают воображаемую *четвертую стену* между зрителями и исполнителями, препятствующую прямому общению актера с аудиторией. Кроме того, для спектакля «Колесо» была разработана световая партитура по западному методу.

3.1.2. Гендерные аспекты мифа «Бехула пускает свой плот против течения». Анализируя деятельность движения «Театра Корней», автор работы обращается еще к одному образцу драматургии этого направления – пьесе Сайеда Джамиле Ахмеда «Бехула пускает свой плот против течения», являющаяся новой интерпретацией бенгальского мифа о богине-змее Манасе. Согласно мифу, чтобы с помощью богов воскресить умершего в первую брачную ночь мужа, Бехула пускается в одиночку на плоту против течения. В спектакле миф рассматривается сквозь призму положения женщины в современном обществе. Отношение

встреченных Бехулой на пути семи типов мужчин варьируется от братской любви до попытки изнасилования. Пьеса становится манифестом самоидентификации современной женщины Бангладеш в социальном контексте. Бехула впервые принимает собственное решение: в отличие от мифа она выбирает свое будущее без мужа, отказываясь от воскрешения своего супруга. Спектакль С.Дж.Ахмеда критикует пережитки патриархального общества, эксплуатирующего женщину, и поднимает проблемы женской эмансипации. Таким образом, в спектакле через призму бенгальского мифа была показана идея освобождения женщины от патриархальных установок.

В этом спектакле *супра-повествовательного типа*, где повествование и диалог сосуществовали в равной степени, помимо традиционных исполнительских приемов для создания роли, исполнители использовали систему К. С. Станиславского, особенно в диалогических партиях.

Движение «Театра корней» стремилось открыть новые способы социальной коммуникации, выработать новый театральный опыт и новые способы постижения мира через синтез традиций разных народов Бангладеш и европейского театра. Следовательно, можно говорить о синтезе различных элементов сценического искусства европейского и традиционного происхождения в современном театре Бангладеш.

3.2. Постановки европейской классики в Бангладеш: на пути к синтезу.

Параллельно с системой, сосредоточенной на «Театре корней», театральные деятели Бангладеш стремились установить контакт с культурами ближних и дальних соседей, имеющий большую вариативность для создания межкультурного «театра направлений». По мнению представителей этого направления, целью искусства является поиск многообразия, то есть, даже если театральное представление связано с национальной культурой, оно может быть интернациональным, а всемирно известное произведение может быть представлено средствами традиционного театра. Сочетая традиции и новые возможности, они создали настоящий синтез, преодолевающий границы.

3.2.1. Спектакль «Буря» на мировой сцене. В параграфе исследуется стилистика спектакля «Буря», поставленного коллективом «Дакка-театра» и представленного на международном фестивале «“Глобус” для всего мира» (“Globe” to Globe), 2012, что делает его одновременно локальным и международным. Оригинальный и захватывающий стиль спектакля, созданный режиссером Н.Юсуфом, сочетал шекспировскую пьесу с традиционным бенгальским театром *панчали* и техникой *натпала*, особой формой танца этнического сообщества манипури в Бангладеш и Индии, а также включал классические *аланы* и песни из популярных бенгальских фильмов, что в сочетании с современными идеями создавало интернациональный язык шекспировской драмы. Н. Юсуф новаторски соединил пьесу Шекспира с традиционными формами искусства Бангладеш, сместив акценты и представив ее в постколониальном прочтении. Спектакль приобрел новый смысл и новый взгляд на оппозиции Запад-Восток, правитель-подданный, колонизатор-колонизированный. «Буря» Н. Юсуфа, где встречаются Запад и Восток или, точнее, Шекспир и традиционная эстетика театрального представления Бангладеш стала знаковым межкультурным театральным событием.

3.2.2. Система К. С. Станиславского и техника «Театра корней»: поиск нового стиля. В процесс синтеза Западного и традиционного театров включаются и элементы открытой в начале XX века Станиславским системы актерского мастерства. На примере спектакля «Сумеречный бред», поставленного по мотивам трагедии Ж. Расина «Федра» на факультете театральных и исполнительских исследований Университета Дакки, в работе анализируется гибридная форма актерского искусства, свойственная современному бенгальскому городскому театру. Автор приходит к выводу, что система, задуманная российскими режиссером как гибкая, пригодная для любого типа театра и допускающая межкультурное взаимодействие, постепенно проникла в театральную парадигму Бангладеш. В постколониальном театральном процессе система обрела новые очертания. Результатом этой интеграции стала межкультурная гибридная форма актерского мастерства.

Итак, наиболее ярко синтез бенгальской и европейской традиций проявился в спектаклях, основанных на классических европейских пьесах и поставленных с использованием традиционных театральных техник. Режиссеры Бангладеш нашли внутреннюю «самореферентность» в традиционном театре, однако их художественное сознание находилось в поиске разнообразных, межкультурных направлений мирового театра. Сочетая традиции и новые возможности, они создали настоящий синтез, преодолевающий границы.

В Заключении приводятся основные выводы и итоги работы.

Идея синтеза является неотъемлемой частью развития бенгальской культуры с древних времен. Регион, в котором расположен современный Бангладеш, с древних времен находился под властью буддийских, индуистских, мусульманских, христианских (английских) правителей. В результате культура вобрала в себя все эти разнообразные религии и философские течения и особым образом их переработала, сделав их своей неотъемлемой частью. При этом даже после появления и развития ведической культуры по всей Бенгалии в регионе оставался активным доведический тантризм. В то же время философия и культура буддизма, который бросил вызов Ведам, также смогли оказать свое влияние на религиозную и культурную жизнь народа Бенгалии. Приход ислама, рост и развитие суфизма повлияли на формирование вайшнавизма. Одновременно сила вайшнавизма и суфизма породила философию баулов. Таким образом, современное культурное сознание Бангладеш включает в себя синтез различных культур, традиций и религий. Именно поэтому идея синтеза в искусстве Бангладеш выглядит весьма органично.

Европейская режиссура, начиная с конца XIX в., постоянно обращалась к эстетике восточного театра в поисках оригинальных приемов и методов. В этой связи необходимо вспомнить постановку индийского эпоса «Махабхарата» П.Бруком (1985 г.). Творческим замыслом П. Брука было создание культурной вселенной путем синтеза различных мировых культур. Сцена спектакля стала миром, где выступали актеры разных национальностей, использовавшие различные стили актерской игры и различные способы театрального

представления. В спектакле «Махабхарата» объединялись самые совершенные возможности различных видов искусства Востока и Запада. «Нужно обладать спокойной зоркостью и, добавим, театральным гением Брука, чтобы увидеть в рождении всечеловеческого искусства субстанциональную закономерность художественного развития нашего века, а в явлениях, противостоящих сложению мирового театра, – естественные болезни рождения и роста новой театральной эпохи»¹ – отметил А.В.Бартошевич.

Несмотря на сложные взаимоотношения традиционного театра Бангладеш с английским, который в результате колонизации, стал восприниматься как культурная гегемония Запада, к концу XX в. режиссуре Бангладеш во многом удалось преодолеть негативные коннотации и создать современные спектакли, органично синтезирующие в себе элементы двух культур.

Современный театр Бангладеш невозможно рассматривать просто как комбинацию двух или более театральных традиций, необходимо анализировать процесс становления и многообразные направления развития этого театра. В настоящей работе предлагается понимать современный театр как «горизонтальную форму», которая, в отличие от «вертикальной», не статична, не ограничена структурой, а разнообразна, многогранна и разнонаправлена и синтезирует минимум две театральных традиции Востока и Запада.

Таким образом, рассмотрение синтеза традиций, создающего яркую театральную эстетику и философию театра на современной городской сцене, может открыть новое творческое направление, в котором в центре внимания режиссера будет динамика развития сценического действия как процесса, происходящего здесь и сейчас, а в центре внимания актеров – искусство создания ролей и перевоплощения в своих героев.

В Приложении к диссертации содержатся фотографии, иллюстрирующие текст диссертации.

¹ Бартошевич А. В. Всемирный театр как историческая реальность XX века / Театр XX века: закономерности развития. М.:Индрик, 2003. С. 364.

**Публикации автора по теме диссертации в изданиях,
рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:**

1. Буйян А. Б. Мд Зиаул Хок. Джатра: процесс трансформации традиционного театрального жанра Бангладеш // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС. – 2022. – № 1. – С. 27–49. (1 п.л.).
2. Буйян А. Б. Мд Зиаул Хок. Синтез традиций в современном театре Бангладеш: «Театр корней» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС. – 2022. – № 4. – С. 84–104. (1 п.л.).
3. Буйян А. Б. Мд Зиаул Хок. Гендерные аспекты средневекового мифа в спектакле С. Дж. Ахмеда «Бехула пускает свой плот против течения» // Сцена. – М.: Союз театральных деятелей Российской Федерации (ВТО). – 2023. – № 1 (141). – С. 95–104. (0,5 п.л.).
4. Буйян А. Б. Мд Зиаул Хок. Спектакль «Буря»: традиционный театр Бангладеш на мировой сцене // Сцена. – М.: Союз театральных деятелей Российской Федерации (ВТО). – 2023. – № 3 (143). – С. 72–78. (0,5 п.л.).

Публикации автора по теме диссертации в других изданиях:

5. Буйян А. Б. Мд Зиаул Хок. Функции и исполнительский метод рассказчика-гайена в повествовательном представлении традиционного театра Бангладеш // Методология современного театроведения. 26 апреля 2021 г. Материалы XLIII Межвузовской научно-практической конференции. – М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС. – 2022. – С. 56–70. (0,5 п.л.).
6. Буйян А. Б. Мд Зиаул Хок. Интерпретация мифа в постановке «Восток» современного драматурга Селима Аль Дина // Молодой учёный – перспективная наука. Сборник статей. – М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС. – 2023. – № 1. – С. 141–156. (0,5 п.л.).