

Отзыв
официального оппонента
Морозовой Татьяны Евгеньевны
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)

Исторически сложившееся понятие – древнеиндийская культура – является общим и по сути объединяющим для всего Южно-Азиатского региона. Многовековой путь развития Индийской культуры всегда характеризовался опорой на коренные традиции и основополагающие эстетические критерии. Данное положение никогда не препятствовало активному движению эволюционирующих художественных воззрений, возникающих в разные эпохи в различных регионах этой многоязычной страны, так же, как и не предполагало единообразия в их воплощении. Особенно это касалось театрально-музыкального творчества. В частности, разделение индийской музыки на Северную – Хиндустани и Южную – Карнатака (в 13–14 вв. в результате мусульманских завоеваний северной части страны) не столь категорично отразилось на театральной музыке именно благодаря тенденции к сохранению традиционных музыкальных и танцевально-драматических образных эквивалентов и параллельно – к поиску новых. Постоянное сосуществование обеих тенденций не только не нарушало принципа преемственности, но во многом способствовало дальнейшему развитию, как в ключе своего традиционного русла, так и в свободном восприятии разного рода инноваций. При этом незыблемой оставалась синкретическая основа театрального действия, предполагающая органичную связь между музыкой, танцем, пантомимой, сценической речью, костюмом с символичной атрибутикой и актёрским мастерством.

Индия никогда не была изолированной от иноземных культур. Тем не менее, проблема заимствования и совместимости «своего» и «чужого» в театральном искусстве начинает особенно проявляться в период активизировавшегося процесса взаимодействия традиций Востока и Запада, возникшая и всё более возрастающая со времени британского колониального правления в Индии (1757–1947). Если в оценке и развитии искусства ещё «неразделённой» Бенгалии непосредственное участие принимали такие выдающиеся личности, как Раммохан Рой, Бонкимчондро Чаттопаддхайа, члены семьи Тагоров и другие видные деятели, оставившие свои бесценные творческие и аналитические труды, то процессы исканий и достижений более позднего

времени (к тому же с учётом образования новой страны – Бангладеш) крайне мало подвергались достойному критическому осмыслению.

В связи с этим тема диссертации Буйяна Абула Башера Мд Зиаула Хока, направленная на исследование театрального искусства современного Бангладеш, представляется исключительно актуальной. Будучи прямым наследником и продолжателем многовековых индийских театральных традиций, современный театр Бангладеш, идя в ногу со временем, сумел аккумулировать в себе нормативы западноевропейского театра, сложившиеся в период британской колонизации. Развивая эту мысль, автор данной работы констатирует, что результатом преобразовательных процессов «объединения восточных и западных традиций» явился «синтез различных театральных культур», что и составило основу современного театрального искусства Бангладеш.

Для раскрытия этого феномена автор диссертации использует многоаспектный подход к рассмотрению истории театрального искусства страны, как в ретроспективном плане, так и на материале сегодняшних дней. При этом, что особенно ценно, автор опирается не только на труды известных учёных и театральных деятелей (чему уделено должное внимание), но и на собственный опыт участия в создании современных спектаклей. Благодаря этому «поиски современной режиссурой нового театрального стиля» предстают, по сути, в творческом процессе, наглядно раскрывая возможные перспективы дальнейшего развития театра Бангладеш. Это ещё более подтверждает актуальность избранной темы исследования и повышает степень обоснованности научных положений, сформулированных в диссертации, и их безусловную новизну.

Во Введении весьма обстоятельно анализируются сложные процессы, проходившие в театральной жизни Бенгалии, отразившиеся на последующем становлении театра Бангладеш и выработке его собственной творческой концепции. В противовес непримиримым позициям, отстаивающим первенство либо восточной, либо западной систем, театральные бангладешские деятели, начиная с 80-х годов прошлого столетия, стали активно склоняться к синтезу традиций обеих систем, т.е. к использованию в спектаклях «разнородных» традиционных элементов и свободному смешению различных стилей. Как отмечает автор, большую роль здесь сыграли «размышления о бенгальском театре Рабиндраната Тагора», опубликованные в его статьях и воплощённые в неординарных постановках его драм; а также идеи, выдвинутые Селимом Аль Дином, разработавшим теорию искусства *двайта-адвайта* на основе философии *гаудия-вайшнавизма*, ставшие опорой для этих новаторских экс-

периментов. В плане же совершенствования актёрского мастерства заметное влияние оказывала система К.С. Станиславского.

Далее Буйян Абул Башер Мд Зиаул Хок выстраивает свой основной материал по трём главам с подразделением на параграфы, согласно логике раскрытия заявленной темы. Глава I «Традиционный театр Бангладеш» начинается с рассмотрения театральных традиций коренных народов. Автор отмечает, что в основе более чем 80 видов представлений лежат религиозно-мифологические сюжеты, разыгрываемые с помощью вокально-инструментальной музыки, танцев и сценической речи (представляющей собой «сложный сплав прозы, стиха или лирического пения» и ведущейся, как в форме повествования, так и диалогов). В качестве главной отличительной черты данных представлений отмечается особенность отношений между актёром и зрителем, их активное соучастие в происходящем действе, что определяется как «особое культурное перформативное явление». Также выделяются основные типы традиционных представлений: нарративное – *катханатья*, песенно-танцевальное – *натгит* и диалогическое. Особый акцент делается на исполнительском методе *гайена* – рассказчика, который сам изображает многих персонажей, фигурирующих в представлении, сопровождаемом группой музыкантов. И в этом смысле, как подчёркивает диссертант, *гайен* «с его синтетической исполнительской техникой, оказывается чрезвычайно современным».

Не менее важная роль в зрелищном искусстве Бенгалии, и конкретно в Бангладеш отводится автором традиционным представлениям *джатры*, разыгрываемым на открытых сценических площадках. Прослеживая процессы развития этого жанра в течение семи веков, автор отмечает его способность к трансформации в ответ на новые веяния в театральной и социально-культурной жизни, вплоть до принятия «современной формы синтеза Востока и Запада». Положительное восприятие зрительской аудиторией очередных нововведений свидетельствует, по мнению автора, о неугасающей популярности и жизнестойкости представлений *джатры*.

Глава 2 «Становление театра европейского типа в Бенгалии» содержит анализ историко-культурного процесса, начиная с середины 18 века, и непосредственно связывается с возникновением во второй половине 19 века в Калькутте «бенгальского театра в европейском стиле». Распространяющийся английский «культурный миф» о более высоком и утончённом европейском театральном искусстве был призван вытеснить исконно индийскую культуру, привести к её отчуждению. Новоявленный модернистский театр (а по сути

«колониальный театр», как подчёркивает автор диссертации), являлся своеобразным противовесом музыкально-танцевальному искусству традиционных индийских представлений; к тому же, он лишал публику живого общения с актёрами, посредством отделения сцены от зрительного зала. Возникший в этой обстановке «Бенгальский театр» Герасима Лебедева характеризуется автором диссертации, как «сложное сочетание местного и западного театрального искусства», которое могло бы стать началом «нового театрального течения», если бы существование этого театра не было столь краткосрочным. Тем не менее, как резюмирует автор, этот первичный опыт синтеза западной и восточной культурных традиций, осуществлённый в конце 18 века, стал весомым вкладом в становление национального театра.

Однако, учитывая, что для настоящего поворота к иной форме художественного мышления потребовалось ещё немало времени, и, оценивая важность многих сопутствующих тому событий, автор диссертации счёл необходимым рассмотреть их достаточно подробно, т.е. «поэтапно», с привлечением конкретного материала и последующими выводами. Особое место в становлении национального театрального искусства отводится творчеству великого Рабиндраната Тагора. Отмечая его неустанный поиск «среднего пути» в сочетании традиций Востока и Запада, Буйян Абул Башер Мд Зиаул Хок сосредотачивает внимание на том, сколь различным было воплощение этих идей в постановках пьес, создаваемых прославленным драматургом в разные периоды его жизни. Диссертант определяет это как непрерывный «открытый диалог Р. Тагора с Западом», дающий ему возможность заново осмысливать наследие своей страны. Принимая отдельные положения из западной театральной доктрины, Р. Тагор, как отмечает автор диссертации, всё же отдавал предпочтение самобытным традициям бенгальской *джатры* и театральной индийской классике. Обретённый им «уникальный театральный стиль» с полной силой воплотился в трёх последних музыкально-танцевальных драмах – «Читрангада», «Чандалика» и «Шьяма», созданных, по словам диссертанта, в традиционной форме *натгит*, обогащённой его новым творческим видением [что отразилось и на определении самой формы, как *нритто-натто*].

Эта глава заканчивается параграфом, в котором оценивается роль Ассоциации народных театров Индии (ИРТА), возникшей практически перед обретением Индией независимости. Организованное Ассоциацией движение «Народный театр» поддерживало написание и постановку пьес, пропагандирующих национальную культуру, и одновременно, как резюмирует автор, было нацелено на поиски экспериментальных форм синтеза традиционных и

западных театральных техник, с «выборочным заимствованием» европейских драматургических традиций. Прогрессивный опыт «Народного театра» был подхвачен «Новым театральным движением», возникшим в Калькутте уже в последующие 50-е гг.; и также, как отмечает автор диссертации, продолжил продвижение «свободы для экспериментов» в национальном театральном искусстве.

Рассмотренные в диссертации материалы логично подводят к анализу неоднозначных процессов, происходящих ныне в восточном театральном мире, что и отражается в самом названии третьей главы «Межкультурный дискурс в современном театре Бангладеш». Представляются два направления, идущие по пути синтеза традиций. Первое, именуемое «Театр корней», являлось национально-культурным движением, возникшим в 90-е годы 20 в. Оно было весьма популярным, поскольку пропагандировало синтез форм традиционного и европейского театра. В частности, это выражалось, в сюжетах пьес, основанных на древних мифах, переосмысленных в ракурсе нынешних социальных проблем. Также, благодаря «находкам» режиссёров и дизайнеров, взамен столь любимой в народе «открытой» площадки для представлений, сцена для новых спектаклей в «закрытых» помещениях стала располагаться в самом зале на одном уровне с публикой, и зрители могли привычно рассаживаться вокруг неё. Все эти и прочие нововведения, демонстрирующие «положительный опыт движения “Театра корней”», рассматриваются диссертантом на конкретных примерах пьес С. Аль Дина и С. Дж. Ахмеда, являвшегося одновременно и постановщиком этих спектаклей.

Другое направление, идущее параллельно с движением «Театра корней», преследовало цель межкультурных взаимосвязей, что выражалось, по утверждению автора, в стремлении к более активному контакту с иной традиционной культурой и поиску настоящего «интернационализма» в театральном искусстве Бангладеш. Воплощение этих идей рассматривается в диссертации на примере спектакля «Буря», поставленного в 2012 г. в «Дакка-театре» режиссёром Н. Юсуфом. Постановка этой шекспировской пьесы осуществлялась средствами традиционного бенгальского театра, т.е. с привлечением стилистики театрального жанра *панчали* и пластической техники *натпала*, с особой формой танца *манипури*; равно как в музыкальном сопровождении использовалась классическая индийская музыка, песни Р.Тагора и даже песни из известных бенгальских фильмов. К тому же, благодаря некоторым изменениям в оригинальном тексте и смещению акцентов, тематика пьесы представляла в новом прочтении, выражающем «боль потери языка и культуры в результате колонизации». Всесторонне анализируя постановку этой пьесы,

Буйян Абул Башер Мд Зиаул Хок даёт ей высокую оценку и отмечает, что она «стала знаковым межкультурным событием».

Исключительно важным для повышения уровня актёрского мастерства автор диссертации полагает внедрение в театральную практику Бангладеш системы К.С. Станиславского. Будучи «гибкой, пригодной для любого типа театра», она постепенно и органично согласовывалась с актёрскими техниками традиционного театра. Это привело, по мнению автора, к рождению «гибридного актёрского искусства» и, собственно, к «гибридной форме театра», что и было рассмотрено в диссертации на конкретном примере спектакля «Сумеречный бред», созданного в 2016 г. по мотивам трагедии Ж.Расина «Федра». Автор отмечает, что задуманный как экспериментальный, этот спектакль стал восприниматься одним из образцов «синтезированного театрального представления», вобравшего в себя элементы разных культур мира, и внёсшего свою лепту в «поиск нового стиля» современным театром Бангладеш.

По глубине и широте охвата материала данная научная работа претендует на признание её первым теоретическим осмыслением современной театральной культуры Бангладеш, характеризующейся своеобразным сплетением традиций восточного и западного театрального искусства. Авторы предыдущих работ в основном уделяли внимание западной части Бенгалии (оставшейся в составе Индии); в отличие от них Буйян Абул Башер Мд Зиаул Хок, отдавая дань общим корням, сосредотачивает основное внимание на особенностях развития её восточной части, являющейся его родиной. Этот новый для нас материал является весомым вкладом в исследование зарубежного театра, и потому желательно опубликовать его в виде отдельной монографии.

Хотелось бы высказать несколько замечаний или, скорее, пожеланий:

1) Отмечая более чем тысячелетнюю историю традиционного театра Бангладеш, и упоминая о 80 видах традиционных представлений, в число которых входило разыгрывание эпизодов из «Рамаяны», «Махабхараты» и других мифологических источников (с. 22, 24, 50), насыщенных, как известно, конфликтными ситуациями, автор, тем не менее, пишет, что одним из главных отличий традиционного бенгальского театра от европейского является «отсутствие драматического конфликта» (с. 23, 46). Поскольку при большом жанровом разнообразии крайне трудно дать многовековому театральному искусству однозначную оценку (тем более в сравнительном плане), то можно её следует избегать.

2) Если автор использует санскритские обозначения для отдельных театральных форм, а бенгальскую терминологию для их аналогов (с. 25), то по отношению к последним трём музыкально-танцевальным драмам Р. Тагора также стоило применить (на с. 112) определение их жанровой принадлежности, используемое в Бенгалии.

3) Хотелось бы понять, как автор оценивает перспективу широкого внедрения «межкультурной гибридной формы актёрского мастерства» в ближайшем будущем, и станет ли она основной тенденцией для общего развития театра Бангладеш.

4) Лучше употреблять словосочетание «вокально-инструментальный» аккомпанемент, а не «вокально-музыкальный» (с. 38).

На основании изложенного материала можно сделать вывод, что диссертация Буйяна Абула Башера Мд Зиаула Хока «Синтез традиций Востока и Запада в современном театре Бангладеш» соответствует установленным критериям и требованиям пп. 9-14 Положения о присуждении ученых степеней, утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации от 24.09.2013 № 842 (в текущей редакции), предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук, и является самостоятельным и завершенным исследованием. Автореферат отражает основные положения диссертации. Буйян Абул Башер Мд Зиаул Хок достоин присуждения учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства (театральное искусство).

Официальный оппонент:

кандидат искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
Сектора искусства стран Азии и Африки
Государственного института искусствознания

Морозова Т.Е.

Контактные данные:

Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«Государственный институт искусствознания»
125375 г. Москва, Козицкий переулок, д. 5.
Тел. +7 (495) 694-03-71
E-mail: institute@sias.ru

« 1 » ноября 2023 год

Подпись Морозовой Т.Е. заверяю

Подпись Т.Е. Морозова
Удостоверяется.



1 Ся шей