

С - 89
АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

На правах рукописи

УДК 891.433.09 = 2

СУВОРОВА Анна Ароновна

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ДРАМАТУРГИИ НА ЯЗЫКЕ УРДУ

Ю.01.06 - Литература на-
родов зарубежных стран
Азии и Африки

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Москва - 1988

Работа выполнена в Институте востоковедения АН СССР

Ведущая организация – Институт стран Азии и Африки
при МГУ

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук И.Д.Серебряков

доктор филологических наук П.А.Гринцер

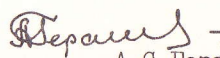
доктор филологических наук, профессор В.Я.Ивбулис

Защита состоится "1" июня 1988 г.
в 11 час. на заседании Специализированного совета
Д.003.01.04. при Институте востоковедения АН СССР
(Москва, ул. Жданова, 12).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке
Института востоковедения АН СССР.

Автореферат разослан "30" 5 1988 г.

Ученый секретарь
Специализированного совета


А.С.Герасимова

© Институт востоковедения АН СССР, 1988

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

ОБОСНОВАНИЕ ТЕМЫ. АКТУАЛЬНОСТЬ ИССЛЕДОВАНИЯ.

В последнее десятилетие отечественное литературоведное востоковедение активно обратилось к изучению бытования и трансформации художественных традиций стран Востока в новое и новейшее время. Актуальность подобных исследований определяется тем, что для культуры Востока в целом характерно принципиально иное, чем на Западе, соотношение традиционного и нового, предполагающее развитие литературы и искусства по средневековому типу вплоть до XIX в. и вытекающую из этого особую активность традиционного субстрата в современную эпоху.

В период, переходный от традиционной словесности к литературе нового типа, который в большинстве регионов Востока приходится на XIX столетие, мировой литературный процесс оказывает сильное интегрирующее воздействие на литературы Востока, вызывая их ускоренное развитие. Именно в это время происходит расслоение и трансформация автохтонных художественных традиций. Разложение традиционных жанровых и образных конструкций, возникновение гибридной, гетерогенной эстетики и поэтики, ориентированной на новацию и ярко выраженное авторское начало, становление новых типов и жанров литературы быстрее всего происходит в тех сферах, где собственная традиция была наименее сильна. Появляются литературные формы, не имевшие до того "законного места" в четкой жанровой иерархии средневековой литературы. К подобным не освященным традицией жанрам, где наиболее активно вырабатывалась поэтика, ориентированная на новацию /в отличие от "поэтики тождества" средневековых литератур/, принадлежали роман, рассказ, публицистика, неклассические формы стиха и драматургия нового типа.

Во многих регионах Востока /Китай, Япония, Индия, Юго-Восточная Азия/, где издавна существовали самобытные театральные системы, имевшие ритуально-мистериальное происхождение, драма на протяжении древности и средневековья оставалась "высоким", каноническим жанром. Однако формирование в конце XVIII-XIX вв. профессионального, общедоступного светского театра с литературной драматической основой вызвало к жизни и новую драматургию, являвшуюся не столько результатом исторического развития классической драмы, сколько плодом синтеза местных и европейских традиций. Со всей очевидностью проявился этот процесс синтеза в Индии, где с середины XIX в. бурно развивается драматургия на новоиндийских языках, в генезисе которой органично сплавлялись национальные, автохтонные и инонациональные, заимствованные элементы.

Особое место в корпусе новоиндийской драмы XIX в. занимала драматургия на языке урду, которая, не являясь прямой наследницей санскритской классики или народной мистериальной драмы, с самого момента своего возникновения опиралась на синтез ближне- и средневосточной сжетики и образности с традиционной индийской драматической техникой, а впоследствии еще усвоила и западную поэтику драмы. Становление и развитие драмы урду XIX-XX вв. таким образом наглядно демонстрирует механизм функционирования, модификации и взаимодействия разнородных художественных традиций внутри одного явления культуры, что и обусловило выбор темы. Генезис и эволюция драматургии урду отражают общий характер литературного процесса в Индии - движение от средневековья к новому и новейшему времени, что определяет актуальность настоящего исследования, ведущегося в преддверии создания коллективного труда "Литературный процесс на Востоке" и параллельно с работой над серией историй литератур народов Востока в Институте востоковедения АН СССР.

ЦЕЛЬ И ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ.

Основная цель исследования - раскрытие динамики развития традиций, определивших генезис и эволюцию драматургии на языке урду. Важной проблемой в этой связи представляется историческая трансформация категории драматического и связанный с ней вопрос о жанровых критериях драмы урду. В основе драматического лежит противоречие, конфликт, и характер этого конфликта задает как тип драмы, так и ее общественно-историческую

функцию. Тем самым трансформация традиционного типа драмы и рост в ней новых тенденций оказываются тождественны движению от универсальной, вневременной и трансцендентной сферы конфликта - к конкретной, исторически обусловленной и социальной сфере.

Другим существенным аспектом изучения драматургии урду мы избираем интеграцию различного рода традиций в формировании этого культурного феномена. Одной из сторон этого процесса является проблема индусско-мусульманского синтеза, проявившегося на этапе становления драматургии в самой ее словесно-сценической форме. Другая сторона - рецепция и переосмысление принципов западной драматургии, выразившиеся в первую очередь в модификации драматического конфликта, формировании категории трагического, росте реалистических тенденций, а в наши дни и в освоении модернистской техники письма.

Третьим существенным аспектом анализа драмы урду и, шире, всей драматургии на новоиндийских языках является изучение ее места в мировом литературном процессе, выявление ее типологического сходства с европейскими драматическими системами, а также определение ее национального своеобразия. Характер этих типологических процессов устанавливается на широком материале индийской и европейской драматургии. Типологические параллели ранней драмы урду с английской елизаветинской драматургией, корреляции просветительской драмы конца XIX-начала XX вв. с творчеством Ибсена, а также анализ национально самобытных форм романтической, символистской и экзистенциалистской драматургии доказывают, что драматическая традиция на языке урду формировалась и развивалась по общим законам мирового театра и всемирной литературы.

Наконец, еще одна задача исследования состоит в установлении генетических связей драматургии с другими родами литературы урду: с повествовательной прозой /дастан/ и нарративной поэзией /маснави/, на которые опиралась драма в своем становлении. Так, на основе общности сжетики, образности и художественного самосознания драматургии с повествовательными формами мы определяем, что драматургия, жанр нетрадиционный и неканонический для литературы урду, занимает в ее жанровой системе место, близкое к периферийным, нефункциональным, "низким" формам типа дастана.

НАУЧНАЯ НОВИЗНА РАБОТЫ.

Настоящая диссертация – первое в отечественной и зарубежной индологии обобщающее исследование драматургии урду, охватывающее всю историю ее развития. В научный обиход вводится большой корпус произведений драматургии, ранее не переведенных на европейские языки. Принципиально новым является и подход к изучению индийской драмы, понимаемой в исследовании как литературно-сценический феномен. Поскольку поэтика индийской драматургии XIX в., ее литературная теория не были письменно зафиксированы, в диссертации впервые предлагается реконструкция теоретического самосознания этой традиции, предпринятая на основе собственно драматических текстов и авторских ремарок к ним. Наконец, новым аспектом исследования является изучение драматургии урду в широком контексте индийской литературы, культуры и истории нового и новейшего времени.

МЕТОДИКА ИССЛЕДОВАНИЯ. ИСТОЧНИКИ.

Методологической основой диссертации послужили труды К.Маркса и Ф.Энгельса об искусстве, в том числе и по проблемам драматургии. В работе использованы также исследования крупных отечественных востоковедов и литературоведов – А.Н.Веселовского, Н.И.Конрада, А.К.Дживелегова, Е.Э.Бертельса, монографии и статьи советских и зарубежных историков драмы и театра, среди которых особое место занимают работы А.А.Аникста, а также публикации индийских и пакистанских ученых по разным аспектам литературы и культуры Индии. Фактологической основой диссертации явилось более ста произведений драматургии, созданных в период 1840–1980-х гг. писателями Индии, а после 1947 г. – и Пакистана, где также развивается драматургия на языке урду.

ПРАКТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ РАБОТЫ.

Диссертация расширяет представления советских ученых об индийской литературе и культуре переходного периода, а ее результаты дополняют общую картину развития литературы урду в новое и новейшее время. Методология исследования драматургии, принятая в диссертации, применима и к другим восточным литературам. Теоретические разработки диссертации могут быть учтены при анализе различных феноменов восточных культур, в которых важную роль играл синтез традиций. Возможно использование материалов диссертации при чтении университетских курсов

по истории восточных литератур, а также в курсах по истории драмы и театра, читаемых в театральном институте; при написании "Истории индийских литератур" и общих работ по культуре Индии.

По теме диссертации опубликовано две монографии: "У истоков новоиндийской драмы" /М., "Наука", 1985/ и "В поисках театра. Драматургия Индии и Пакистана XX в." /М., "Наука", 1988/, а также ряд статей, перечень которых дается в конце автореферата.

АПРОБАЦИЯ РАБОТЫ.

Диссертация выполнена в Отделе литератур народов Азии Института востоковедения АН СССР, обсуждена и рекомендована к защите на расширенном заседании Отдела. Основные положения диссертации в форме научных докладов прошли апробацию на III Всесоюзной конференции индологов /Москва, 1982/, II Всесоюзной конференции востоковедов /Баку, 1983/, всесоюзных конференциях "Культура Востока и Запада" /Рига, 1984; Душанбе, 1986/, IV Международном симпозиуме по теоретическим проблемам восточных литератур /Братислава, 1980/, V Международном конгрессе санскритологов /Бенарес, 1981/, Международном семинаре "Урду и единая культура Индии" /Сринагар, 1984/, Международных конференциях Ассоциации прогрессивных писателей Индии /Лондон, 1985; Дели, 1986/. Материалы диссертации легли в основу лекций, прочитанных в научных и культурных центрах Индии в 1984, 1986–1987 гг.

СОДЕРЖАНИЕ.

Диссертация состоит из Введения, пяти глав: I. Возникновение ранних форм драмы; II. Развитие драматической поэтики в 1870–1890-х гг.; III. Дальнейший синтез традиций и формирование гибридной драматической поэтики /1980–1910/; IV. Обновление содержания и перестройка жанровой системы драматургии /1910–1930/; V. Основные тенденции развития драматургии 1940–1980-х гг.; Заключение и Библиографии.

Во Введении обосновывается тема диссертации, раскрываются ее новизна и актуальность, характеризуются предмет и задачи исследования, вводится основная терминология анализа драмы. Далее дается обзор советских и зарубежных работ по вопросам становления и развития индийской драмы в целом и драматургии урду в частности. При анализе публикаций индийских и пакистанских ученых подчеркивается, что в них преобладают

текстологический и историко-дескриптивный подходы к материалу, отмечается недостаток теоретической разработанности проблем драматургии урду. Здесь же освещаются спорные вопросы генезиса драмы урду /состав ранней драматургии, ее билингвизм, датировка первой драмы/ в том виде, как они представлены в индийской и пакистанской критической литературе.

В главе I исследуется начальный этап становления драматургии урду в Северной Индии и Восточной Бенгалии, предпосылками которого послужили высокий уровень развития повествовательных жанров на языке урду, общий подъем театральной деятельности и драматического творчества во всех регионах страны, а также вызванная новой просветительской эпохой ломка традиционных стереотипов в среде мусульманской интеллигенции, на протяжении веков негативно относившейся к театрально-драматическому искусству.

Большинство театрально-драматических традиций, развивавшихся на новоиндийских языках, складывались в районах распространения соответствующих народных зрелищных форм индийского театра. Таким образом, драматургия на бенгали, маратхи, гуджарати, ассам, телугу, тамил, каннада опиралась на определенные традиции мистерияльной или светской драмы: джатры, тамаш, бхавай, анкхья нат, якшаганы, тхерукутту и др. Урду же на протяжении веков был преимущественно языком городского населения, притом межнациональным, в то время как большинство форм традиционной драмы бытовало в сельской среде. Сложность взаимоотношений литературы урду с фольклором хиндустанцев, заключавшаяся в том, что эта литература в своем генезисе не имела дописанной словесности на диалектах /как, скажем, литература хинди/, а в основном опиралась на классическую индо-персидскую традицию, определила и отсутствие прямых, непосредственных языковых связей ее с какой-то конкретной разновидностью народной драмы. Вместе с тем разговорный урду входил в качестве компонента в язык нескольких форм традиционной драмы: бхагата, раслилы и наутанки, — распространенных в Северной Индии и Раджастхане. Именно эти зрелищные формы оказали решающее воздействие на формирование драмы урду в районе Ауда.

Самым распространенным в Ауде видом народного театра была раслила — танцевальная мистерияльная драма, повествующая об эпизодах из жизни бога Кришны. Раслила имела несколько

разновидностей, одна из которых — рахас — получила особую популярность при дворах аудхских правителей и вельмож с XVII в. Наибольшего расцвета достигли постановки рахас в придворном театре последнего наваба Ауда Ваджида Али-шаха /1847–1856/, бывшего талантливым поэтом, танцором и музыкантом.

Важной вехой истории становления драмы урду стала постановка Ваджида Али-шаха "История Радхи и Канхай" /1843/. Главной новацией этого спектакля явилось включение раслилы, драмы мистерияльной, в обрамляющий "светский" сюжет, схема которого восходила к сюжетике маснави или дастана урду. В частности, пролог к пьесе Ваджида Али-шаха близок к одному из эпизодов фабулы прославленного маснави Мира Хасана "Волшебство красноречия" /1785/. Раслила, ритуальная кришнаитская драма, трактовалась в придворном лакхнауском театре как чисто развлекательное зрелище, и эта десакрализация способствовала дальнейшей синтезации раслилы с традиционными сюжетами и схемами литературы урду, имеющими "мусульманскую" окрашенность. Сценическая форма придворных спектаклей, представлявших собой танцевально-музыкальную драму, в фабуле которой сплавлены элементы индусской мифологии /кришнаитский культ/ и повествовательной традиции урду, повлияла в дальнейшем на становление массового, общедоступного театра в Лакхнау.

Исследователи считают первую пьесу этого театра — "Двор Индры" Сайида Ага Хасана Аманата /1851/ — первым произведением драматургии урду. Популярность этой пьесы была столь велика, что ее название на урду — "Индарсабха" — стало нарицательным для обозначения жанра музыкально-танцевальной драмы со сказочным сюжетом. Фабула "Двора Индры" прочно связана с повествовательной традицией урду. Ее основу составляет мотив любви царевича к пери, столь широко распространенный в прозаической и поэтической нарративной литературе. Подобно Ваджиду Али-шаху, Аманат в основном ориентировался на текст упоминавшегося маснави Мира Хасана и его прозаические версии. Как и ряд его предшественников /например, Фаиз Дакхни, Нихалчанд Лахори и др./, Аманат включает "мусульманский" по окраске сюжет в действие, происходящее при дворе индусского бога Индры. Оригинальность и новизна "Двора Индры" тем самым состояла не в фабуле, а в приспособлении этой фабулы к нетрадиционной для мусульман Индии форме сценического воплощения.

Сценическая форма "Двора Индры" определялась двумя основ-

ными моментами, сближающими ее с раслилой. Первый момент заключается в подготовительных мероприятиях /дурваранга/, инвентаризации персонажей, церемонии их выхода на сцену, самопредставлении публике, сольном и хоровом пении, танцах, заключительном апофеозе, т.е. элементах, входящих в понятие выразительной части спектакля – "рас". Второй момент – следующая, собственно игровая, изобразительная часть представления – "ли-ла". Хотя содержание "Двора Индры" и не имело никакой связи с кришнаитским циклом, именно раслила с ее характерной структурой является архетипом сценического действия этой драмы.

Помимо раслилы "Двор Индры" испытал влияние другой распространенной в Северной Индии зрелищной формы – наутанки, светской драмы, которая сама по себе являлась результатом индусско-мусульманского культурного синтеза. "Мусульманская" по содержанию драматургия Аманата, воплотившись в формы народных зрелищ индусов, образовала некую новую, "третью" структуру, отмеченную открытостью для заимствований, влияний, отсутствием строгой канонической формы, свободой варьирования сценических средств разного происхождения. И, как гибридная, смешанная форма, "Двор Индры", столь тесно связанный с традицией индийского театра, уже не являлся частью традиционной культуры, подобно раслиле и наутанки, а представлял собой культурный феномен принципиально нового типа, стоящий между народной и литературной драмой. Тот же тип музыкально-танцевальной драмы со сказочным "мусульманским" сюжетом, перейдя на коммерческую сцену, развился в один из основных жанров драматургии урду – раг натаку.

С падением династии навабов Ауда в 1856 г. центр развития драмы урду переместился в Дакку. Долгое время драматургия урду в Восточной Бенгалии не входила в круг исследования индийских ученых, поскольку намечавшийся расцвет театра и драмы урду в этом регионе прервало народное восстание 1857–1859 гг., и большинство драматических текстов было утеряно. Лишь в конце 1950-х гг. был обнаружен и опубликован текст наиболее значительного произведения даккской драматургии – пьесы "Большой соловей" Ахмада Хасана Дафара /1856/.

Пьеса Дафара свидетельствует о совершенно ином, чем развившийся в "Дворе Индры", типе драматического мышления. Это первое в истории драмы урду произведение, где наряду со

стихотворным появляется прозаический диалог, а фабула имеет бытовой характер, вдобавок со своеобразным социальным оттенком. Для драмы урду в целом появление "Большого соловья" означало возникновение иного, не похожего с музыкальной драмой жанра, который впоследствии на сцене парсов оформился в ведущий жанр "разговорной" натаки.

В сюжете "Большого соловья" доминирует любовная романтика. В отличие от современных им произведений Бхаратенду Харичандры /хинди/, Модхушудона Дотто и Динободху Миттро /бенгали/, трактующих тему общественного долга и исполненных социальной критики, в центре внимания драматургов урду второй половины XIX в. остаются перипетии любовного чувства. Драма урду развивает лирическую тему любовного служения, лиризм которой подчеркивается обилием поэтических монологов, песен и музыкальных дивертисментов.

В "Большом соловье" романтический сюжет о любви бедной девушки Булбул и сына торговца Дилфареба соседствует с комическим – о неуместной страсти старика Лал-хана. И это смешение возвышенного и смешного становится также устойчивым жанровым признаком драматургии в целом. Стремление драматургов постоянно переводить зрителя из одного "плана" действия в другой, неожиданный, разряжать лирическую или драматическую атмосферу откровенной буффонадой является по существу тенденцией гротеска, типологически сходной с принципами елизаветинской драмы. Вместе с тем определенное тяготение к гротеску существовало и в местной традиции, как классической, так и народной, где широкое развитие получил образ буффона-видушаки, участника лирической и мистериальной драмы. Поэтому характерная для ранней драмы урду контаминация "высокого" /лирического начала/ и "низкого" /смехового начала/ является скорее всего фактом "двойственной мотивации", взаимоотождествлением соответствующих элементов национального субстрата и одного из формообразующих принципов /гротеска/ шекспировской драматургии.

Другим важнейшим нововведением Дафара было единство действия, основное требование законченной драматургической конструкции. Единство действия более всего отличает "Большого соловья" от пьес типа "Двора Индры", которые могли состоять из не связанных между собой частей, большого количества вставных эпизодов, т.е. обладали разомкнутой композиционной

структурой. Требование единства действия содержится как в санскритской /"Натьяшастра"/, так и европейской /"Поэтика" Аристотеля/ поэтике драмы. Поэтому теория единого действия в драме урду могла иметь как автохтонное, так и заимствованное происхождение, т.е. опять-таки была фактом "двойственной мотивации". Однако, стремительность нарастания действия к концу пьесы Дафара /в кульминации и развязке/ более характерна для западной, аристотелевской модели и указывает на энергично построенную интригу. Поэтика, отразившаяся в "Большом соловье", со временем одержала верх над той драматической эстетикой, выразительницей которой была пьеса "Двор Индры". Пьеса Дафара заложила основные жанровые характеристики бытовой драмы на урду; в этом смысле дакский драматург значительно опередил свое время. Вплоть до конца XIX в. в драме урду преобладали сказочные и волшебные сюжеты, и лишь с приходом нового века бытовая драма стала наиболее распространенной жанровой формой.

В главе II анализируется поэтика драматургии урду, окончательно сложившаяся в 1870–1890-х гг. В этот период активно развивается сценическая драматургия, связанная с коммерческим и профессиональным театром парсов в Бомбее. Драматургия этого времени характеризуется преобладанием родовых признаков над видовыми: сюжет полностью подчинен жанру, индивидуальные стилистические особенности неразличимы, образная система задана наперед. Поэтому драматургия театра парсов анализируется нами не "по драматургам", как это принято в индийской и пакистанской критике, а как единый, достаточно однородный культурный "текст". Исследуемые здесь произведения принадлежат ведущим театральным драматургам той поры, как выходцам из общины парсов, так и мусульманам, и индусам: Идалджи Кхори, Бахрамджи Марзбану, Нусерванджи Араму, Хабабу Рампури, Раунаку Бенараси, Винаяку Прасаду Талибу, Хафизу Абдулле, Хусейни Мияну Зарифу.

Симпатии зрителя театра парсов долгое время оставались на стороне сюжетов, прошедших вековую апробацию. Поэтому сюжетная схема почти никогда не была личным творческим достоянием автора. И в этом плане законы сюжетосложения драмы урду не противоречат "эстетике тождества" всей классической литературы на этом языке. Дастанное или сказочное происхождение большинства сюжетов определило важнейшие черты действия дра-

мы, отнесенного в неконкретизируемое прошлое, в условные пространственно-временные координаты.

Драма урду второй половины XIX в. нежизнеподобна с точки зрения реализма, она не знает правды характеров, повседневного и индивидуального. Типическое в ней связано не с обыденным, а с общезначимым, вселенским, нормативным, внеличностным идеалом. Чем значимей, "действительней" событие, тем больше расподоблено оно с бытовой действительностью. Подобная эстетическая установка легко уживалась с авантюрной фантастикой сюжета, выражавшей общепринятые народные представления о добродетели и пороке.

Для действия драмы характерна высокая концентрация событий, в основе которой лежит подчеркнутая условность трактовки художественного времени. Это сгущение событий, динамичность, действенность сближают драму урду с рядом типологически сходных европейских систем: елизаветинским и классическим испанским театрами, комедией дель арте, домольеровским французским фарсом и др.

Обязательным законом композиционного строения драмы урду является чередование эпизодов, насыщенных динамикой, со сценами лирических монологов, в которых происходит остановка действия, вернее, его перевод из событийного плана в план условно "психологический". Сходным образом, сцены, где преобладает внешний драматизм, достигаемый нагромождением злодеяний и убийств, сменяются комическими интермедиями. В целом композицию драмы отличают строгий параллелизм, гармонизация драматической формы, определенное разнообразие эмоциональной окрашенности действия.

Магистральный сюжет драмы в большинстве случаев заимствован из дастанов и маснави. При этом для композиции драматического произведения характерно также введение параллельного действия, побочного сюжета, который соединяется с магистральным сложноподчиненной или сложносочиненной связью. Первый тип проявляется в следующих вариантах: 1. повторение основного сюжетного цикла, "малое подобие" магистрального сюжета; 2. пародия магистрального сюжета. Второй тип связи реализуется также в двух вариантах: 1. интермедия; 2. автономный комический сюжет.

Симметрия в расстановке персонажей, симметрия в единой линии фабулы, симметрия параллельных действий составляют

главную закономерность композиции драмы урду. Добавочное равновесие придает композиционной форме своеобразная "рамка" – вступительное и завершающее благословление. Драматургия урду унаследовала вступительную молитву /салам/ из народного театра, который, в свою очередь, заимствовал ее из нанди – инвокации богов санскритской драмы. Концовка же драмы урду диктуется целевой установкой пьесы: это либо общее благословление типа финала–бхаратавакья санскритской драмы, либо мораль, дидактический "итог" пьесы.

Принцип превосходства общего над частным, определяющий поэтику нарративных жанров литературы урду, диктует и образ человека в драме. Персонажи ранней драматургии образуют неизменный набор амплуа, диктующих им логику поведения и высказывания. Протагонист драмы характеризуется исключительно в сфере любовного чувства, и мотив любовного безумия, любви-болезни, столь характерный для лирики и повествовательных жанров литературы урду, составляет драматическую окраску образа героя. Своеобразная любовная мания героя, его полная сосредоточенность на своем чувстве являются следствием "подражания идеалу", которым для протагониста драмы служит Маджнун, одержимый страстью, безукоризненный в любви.

Самовыражение героев, их душевные откровения и интроспекции построены из готовых "блоков", устойчивых образных конструкций классической лирики. Это, с одной стороны, придает неподвижность внутреннему миру персонажей, а с другой – надвременную ценность их переживаниям. Вообще то, что выглядит как психология героев драмы, чаще всего оказывается идеологией, выражением чувств в формулах, отражающих определенный образ мышления.

Помимо беззаветного любовного служения протагонист характеризуется строгой добродетелью, которая существует в действии драмы на правах абсолютной истины. Для вящей ясности именам персонажей придана прозрачная семантика. Принципы и поведение героев целиком согласны, их натура совершенно цельна, хотя и здесь не обходится без некоторых несообразностей. Так, в частности, обман или даже убийство антагониста или персонажа "периферийного" плана действия не считается грехом для протагониста. Кроме того, герои драмы обладают как бы "двойным возрастом" и живут словно в "двойном времени". Возрастом героя движет не астрономическое время, он

стареет тем быстрее, чем стремительнее развивается сюжет. В соответствии с индийской театральной традицией драматурги урду учитывали лишь единство действия, вольно обращаясь с единствами времени и места. Отсюда возникает "двойной возраст" и "двойное время".

Важной проблемой исследования драматургии урду является вопрос о ее конфликте. Как и в других театрально-драматических системах, в драматургии урду конфликт более, чем сюжет, указывает на самые общие представления своего времени о мире и месте человека в нем, имея своим прототипом религиозно-детерминированные теории судьбы. В соответствии с этим концепция драмы урду отражает краеугольное положение ислама о том, что жизнь человека регулируется универсальным и вечным законом Аллаха – каза /предопределение/ и его индивидуальным развитием или принятием – кадар /судьба/. Добродетельный и благочестивый протагонист обладает благим предопределением, но из-за кадар претерпевает ряд временных тягот и испытаний. Судьба порочного и коварного антагониста свершается в зеркальном отражении.

Несмотря на универсальность предопределения человек, по доктрине ислама, обладает свободным выбором поступков. По теории деяния /иктисаб или касб/ он сознательно принимает добродетельный путь жизни, угодный Аллаху, и именно это принятие становится сознанием свободы его воли и спасает его от трагического конфликта с макрокосмом. Поэтому превратности судьбы протагониста всегда преходящи и всегда увенчиваются счастливой развязкой, что наглядно демонстрирует зависимость судьбы от избираемого нравственного пути.

Детерминизм блага, составляющий концепцию драмы урду, сформировал драматическое действие, развивающееся по законам одной-единственной "правды". Зритель знает, что эта правда на стороне героя, а победа за добрым началом. По этим причинам гармония мира, нарушаемая превратностями кадар и причинами антагониста, способна к самовосстановлению, а ее нарушение не трагично, не содержит подлинного конфликта как непримиримого противоречия, в его европейском понимании.

Язык ранней драматургии обычно представляет собой сочетание стиха /газели или парнорифмуемого шера/ с рифмованной прозой–садж. Постепенно происходит дифференциация драма-

тической прозы и вырабатываются три вида прозаического диалога: 1. расми, т.е. правильная в грамматическом и идиоматическом отношении речь, сравнительно схожая с разговорной; 2. болчал, фонетическая запись диалектальных особенностей выговора или неправильностей устной речи; 3. боли, диалектизмы и жаргонизмы разных национальных и социальных групп. Последние два вида драматической речи использовались для достижения комического эффекта.

Речь в драме урду выполняет все главные задачи развития действия: она вводит экспозицию событий, характеризует персонажей, обрисовывает их драматические столкновения, создает лирическую и комедийную атмосферу и др. По существу рядом с происходящим на сцене зримым действием разворачивается текст, в котором описывается все, что свершается на глазах у зрителя; вербальный ряд постоянно "страхует" визуальный, а монологи и диалоги дублируют сценические действия актеров.

Чем совершеннее становится драматическая техника, тем более речи персонажей служат движению действия. Диалог превращается в стихомифию, обмен короткими ударными репликами, каждая из которых укладывается в размер одной поэтической строки. В стихотворной драме нередко использование в качестве реплик персонажей известных произведений классической лирики урду, которые вводятся по принципу скрытого цитирования. В прозаическом диалоге нередко скрытые цитаты и аллюзии известных дастанов.

Представление о разных жанрах драматического искусства сложилось в театре парсов с 1870-х гг. Уже в ранних пьесах Арама /1872-1873/ встречаются два основных жанровых термина: раг натака /т.е. музыкальная драма/ и просто натака, которую для отличия от одноименного жанра санскритской драмы мы условно называем "разговорной" натакой.

Художественный мир раг натаки предельно условен, расподобен с реальностью. Эстетической ее установкой был празднично-развлекательный эффект. В отличие от "разговорной" натаки в ней отсутствуют параллельное действие, контаминация смешного с серьезным.

"Разговорная" натака в свою очередь не была однородна, в ней существовали два поджанра, определяемые нами как любовно-авантюрная и этическая натаки. В любовно-авантюрной натаке первостепенно испытание любви, выражающееся во внеш-

них препятствиях на пути любящих героев. В этической натаке доминирует мотив испытания добродетели, и на передний план выдвигаются идеи человеческой судьбы и высшего воздаяния.

Отсутствие данных об эстетическом самосознании драмы урду вынуждает нас описывать ее эстетику извне. Учитывая, что сама природа драматического в санскритском театре и на сцене парсов обнаруживает известное типологическое сходство, мы прибегаем в качестве средства теоретического описания драмы урду к терминологии индийской эстетической теории раса. Такой выбор метода описания оправдан, на наш взгляд, тем, что мусульманские поэтики вообще исключали из своей сферы драматический род литературы. Теория раса, будучи универсальным метаязыком всех видов индийского искусства, обладает инструментарием, который ни в чем не противоречит особенностям драматической поэтики даже там, где они имеют явно "мусульманское" содержание.

Типологическое сходство театра парсов с санскритским проявляется в первую очередь в сценических приемах. Подробная разработанность пантомимических средств, стилизованный и условный жест дополнялись наличием особых зрелищных элементов: выходов, дивертисментов, апофеозов, имеющих хореографическое происхождение. Важную роль в обеих драматических системах играли интермедии, актуализованные ремарки, обценные действия.

Однако, связи театра урду с санскритским не ограничивались этими приемами. Существовало и более глубокое, концептуальное сходство, связанное с отсутствием острого драматического конфликта в обеих художественных системах. Схема драмы урду в той же мере близка фабуле дастана /маснави/, как и сюжету гуптской драмы: любовь героев с первого взгляда, затем разлука, приносящая страдания, и в конце соединения навсегда. Максимум напряжения действия, его кульминация падает на период разлуки. Еще полнее сходство драмы парсов с более поздним жанром санскритской средневековой драмы — натакой. Здесь та же динамичность, остросюжетность, обилие "кви-про-кво", эффектная зрелищность сценических положений.

Что касается восприятия спектакля, идентификации актера с ролью и зрителя с играющим актером, то в обеих системах они осуществлялись в высшей трансцендентной сфере, чему способствовал общий характер сценической условности, максимальная

обобщенность изображаемых эмоций, подчеркнутое изъятие действия из бытовой реалистической среды.

Таким образом, эстетическое самосознание драмы урду вновь оказывается фактом "двойственной мотивации". Все, что касается характера действия драмы, идентификации ее реципиента с героем, механизма трансформации жизни в искусстве, мы обнаруживаем как в индийской эстетической теории /раса/, так и в поэтике маснави и дастана. Поэтому следует определять поэтику драмы урду XIX в. как плод синтеза, отождествления двух эстетических традиций, в процессе которого мусульманская поэтика была субстратом, а местная индийская традиция играла роль усиливающего резонатора.

В главе III исследуется процесс рецепции драматургией урду элементов различных традиций /сюжетика, образности, драматической техники/ и анализируется постепенное разложение описанной выше драматической поэтики, ее гибридизация, которые возникают под усиливающимся влиянием западной культуры.

Механизм усвоения техники санскритской драмы наглядно демонстрирует сравнение "Шакунталы" Калидасы и ее адаптации на урду — пьесы Хафиза Абдуллы "Шакунтала урду" /1885/. Знаменательно, что, предлагая зрителю самую прославленную пьесу санскритского театра, Хафиз Абдулла прибег к схеме популярнейшей драмы урду — "Двор Индры". К оригинальному сюжету "Шакунталы" он добавил обширную экспозицию, построенную по законам раг натаки. Кроме того, сопоставление оригинала Калидасы и обработки Хафиза Абдуллы еще раз выявляет жанровые отличия драмы урду от санскритской: действенность, динамичность, эмоциональная упрощенность в пьесе урду значительно доминируют над лирической окрашенностью действия и изысканной гармонией, характерными для шедевра Калидасы.

В "Шакунтале урду" жанр классической натаки, образцом которого была пьеса Калидасы, слился с раг натакой, типичным порождением театра парсов. Не будучи прямым переводом, пьеса Хафиза Абдуллы является адаптацией, несущей в себе своеобразные черты индуско-мусульманского синтеза. Характер обработки сюжета говорит также о вульгаризации принципов классической драматической эстетики в драме урду.

Форму национальной адаптации принимали и произведения европейской литературы, которую широко осваивает драматургия

урду второй половины XIX в. Ведущую роль в воздействии принципов западной драмы на индийских драматургов играло творчество Шекспира. В соответствии с законами традиционной драматической эстетики с неразвитой категорией трагического индийцы предпочитали комедии и поздние романтические драмы Шекспира его трагедиям и хроникам. В случае, если адаптации подвергались все-таки трагедия, ее конец менялся на счастливый, и все персонажи оставались в живых.

Столкновение индийской драматической традиции с европейской вызвало к жизни своеобразный механизм рецепции, предусматривавший узнавание в инонациональном заимствовании каких-то черт национального субстрата. Зачастую у Запада черпалось и адаптировалось то, что находило отклик в собственной воспринимавшей традиции. Поэтому результат — "третье", новое произведение, адаптация — являлся скорее фактом синтеза, возникшим в месте "встречных течений" переводящей и переводной литератур. Шекспир, в частности, усваивался индийской драматургией и театром с "легким дыханием" благодаря уже отмечавшемуся типологическому сходству елизаветинской и новоиндийской драмы.

Драматургия урду обратилась к шекспировскому наследию с 1870-х гг. Так, в сюжеты пьес "Золотом оплаченная Хуршид" Марзбана и "Нур Джахан" Арама, которые являются контаминациями дас-таных фабульных мотивов, инкорпорированы эпизоды "Цимбелина" и "Сна в летнюю ночь". Эти эпизоды своеобразно адаптированы, перенесены на местную почву, "замаскированы" перипетиями и образами традиционной словесности. Носителями шекспировского влияния являлись также отдельные персонажи, которых ранее драматургия урду не изображала /образ Могильщика в анонимной драме "Тнет жестокого", созданный по подобию Могильщика из "Гам-лета"/.

Обращение к Шекспиру обогащало драму урду новыми сюжетными ходами, расширяло узкий спектр ее амплуа. Но важнее всего то, что европейская драматургия в лице Шекспира, придя в соприкосновение с драматической эстетикой театра парсов, постепенно подтачивала ее, внушая драматургу и зрителю модернизированные представления о человеке и мире. Поэтому с конца 1890-х гг. драма урду даже там, где в отношении сюжета и жанра она внешне воспроизводит традиционный идейный стереотип, по существу является феноменом реформированный, гибридный. Модернизация кон-

цепции драмы состоит в ее эстетическом плюрализме; нарушается цельность художественной структуры, теперь соединяющей элементы европейской и индийской драматической поэтики, которые подчас взаимоисключают друг друга, как накал страстей и борьбы в шекспировской драме и требование восстановления гармонии в драме урду.

Процесс разложения драматической поэтики, выработанной театром парсов, со всей очевидностью сказался в творчестве Ахсана Лакхнави /ум.1925/, автора многих популярных адаптаций шекспировских пьес. Лирический словарь драматургии Шекспира Ахсан Лакхнави заменял на поэтические любовные формулы лирики урду, а яркие страсти шекспировских персонажей адаптировались им в "любовь-болезнь", характерную для поэтики драмы парсов. Вместе с тем в произведениях Ахсана ощутимо стремление к повышенной психологизации в обрисовке персонажей, которое не было свойственно для сложившейся поэтики драмы урду.

Еще более явственны расхождение и модернизация традиционных драматических представлений в творчестве самого крупного драматурга рубежа веков Ага Хашра Кашмири /1879-1935/. Ага Хашр внес в театр парсов новое понятие об общественной значимости содержания драматургии. Он считал, что предметом драматического искусства могут быть события и явления, имеющие высокое гуманистическое и гражданское звучание. Опыт изучения шекспировской драматургии убедил его в том, что такого звучания можно добиться в первую очередь в жанре трагедии, где столкновение мировоззренческих позиций, накал и пафос борьбы проявляются с максимальной остротой. Поэтому Ага Хашр, первый из драматургов урду, в своих произведениях тяготел к коллизиям и ситуациям, близким к трагедийным.

Внешне Ага Хашр, казалось бы, не реформировал принятый жанр "разговорной" натаки. Однако, противоречия протагонистов и антагонистов в его пьесах "Зло в красивом обличье", "Серебряный король", "Рустам и Сохраб" и других носят беспрецедентно напряженный характер, ведут к упорной драматической борьбе, которая является признаком конфликта в его европейском понимании. Первоначально влияние Шекспира затронуло сферу характеристики персонажей драмы урду. Образ активно сражающегося против зла героя, как и образ одержимого роковыми страстями антагониста, был важным заимствованием из драматургии Шекспира. Новые типы протагониста и антагониста повлекли за

собой нетрадиционный конфликт между ними, где противоречия затрагивают сферы, неизменно изображавшиеся драмой как неподвижно-гармонические /в частности, любовь, в ранней драме и театре парсов являвшаяся абсолютно цельным чувством, у Ага Хашра оказывается чревата разладом и отмечена двойственностью/.

Гармоничное сочетание всеобщей предопределенности и свободы воли, понимаемой как следование по пути добра, по-прежнему остается у Ага Хашра ключом к идейному содержанию пьесы, ее основной смысловой концепцией. Эта концепция, однако, претерпевает известную модификацию благодаря введению нового мотива "драматической вины" героя и искупления ее страданиями /"Балва Мангал", "Серебряный король" и др./.

Творчество Ага Хашра по тематическому разнообразию и идейному богатству есть вершина развития драматургии урду рубежа веков. Ага Хашр открыл зрителю новые области художественного осмысления действительности, новые, ранее не освоенные сферы драматического конфликта. Творчество этого драматурга — феномен гибридного, т.е. традиционалистского¹ типа: идейно-эстетические схемы драмы XIX в., пройдя преломление в его художественном сознании, во многом сформировавшемся на европейской драматургии, дали яркий, хотя и противоречивый результат. Не отвергая общепринятой концепции драмы, Ага Хашр в значительной степени переосмыслил саму категорию драматического как художественно значимого и общественно ценного, и очевидное несоответствие жанрового канона новому идейному содержанию поставило под сомнение возможность дальнейшего развития той формы "разговорной" натаки, которая просуществовала в театре парсов более полувека. Будучи гордостью профессиональной сцены, драматургия Ага Хашра Кашмири стала и началом ее конца. При этом реформы Ага Хашра способствовали сближению драмы урду с драматургией на других индийских языках, к началу XX в. активно осваивавшей патриотическую и общественную тематику.

1 Под традиционализмом (в отличие от традиционности) здесь понимается "образ традиционной культуры в зеркале нетрадиционного сознания" (см. В.И. Брагинский, В.С. Семенов. Введение к сб. "Художественные традиции литератур Востока и современность: ранние формы традиционализма", М., 1985, с.18).

В главе IV рассматривается обновление идейно-тематического содержания драматургии урду и перестройка ее жанровой системы в первые три десятилетия XX в. С 1910-х гг. коммерческий театр парсов, в рамках которого вырабатывалась поэтика драмы, переживает тяжелый кризис, вызванный, с одной стороны, разложением этой поэтики, а с другой – неудачной конкуренцией театра с набирающей силы кинопромышленностью. Новое XX столетие значительно изменило мировоззрение и вкусы грамотной части индийцев, которых более не удовлетворяли условность, архаизм и анахронистичность сценической драмы. Идя на компромисс с новыми идеями и эстетическими веяниями, коммерческий театр убивал самого себя. Губительными для него и драматургии, долгое время следовавшей законам трансцендентного и условного воплощения мира, оказались и элементы реализма. Историзм и жизнеподобие, проникая в театр и драму, размывали строгие очертания сложившейся сценическо-драматической системы, вступая в противоречие с ее универсальным законом представлять мир "сейчас, как и всегда", во вневременной неизменной сущности.

Еще в конце XIX в. в среде мусульманской интеллигенции, связанной с идеологией просветительства, возникла тенденция к использованию драматической формы для выражения новых социальных идей. Поскольку сценическая драматургия была "скомпрометирована" в глазах просветителей своей связью с коммерческой сценой, писатели обратились к литературной пьесе для чтения, ставшей ведущей формой драматургии 1920–1930-х гг. у младшего поколения просветителей.

Одними из первых использовали пьесу для чтения выдающиеся деятели литературы урду Мухаммад Хусейн Азад /1829–1910/ и Мухаммад Хади Русва /1857–1931/. Неоконченная пьеса Азада "Акбар" /1880-е гг./ и пьеса Русвы "Драма о Лейли и Маджнуне" /1887/ не предназначались для постановки на сцене и были обращены к читателю, воспитанному на традициях классики урду, к ценителю изящного литературного стиля.

Следующее поколение драматургов: Бриджмохан Даттатрия Кайфи /1866–1955/, Бриджнараян Чакбаст /1881–1926/, Абдул Маджид Дарьябади, – продолжая просветительскую линию преемственности, противопоставили архаичным ценностям коммерческой драмы серьезные общественные проблемы, современную социаль-

ную тематику. Их пьесы обсуждали общий для индийской просветительской литературы "женский вопрос": образование и социальные права женщин, детские браки, вторичное замужество вдов, тиранию домостроя и др. Для их произведений: "Радж Дулари" Кайфи /1912/, "Камала" Чакбаста /1915/, "Тот, кто скоро расклется" Абдул Маджида /1917/, – характерна прямая дидактичность, вызванная задачами открытой пропаганды просветительских и реформаторских взглядов. Идейное содержание этих пьес тесно связано с проблематикой прозы урду XIX в., в частности, с романами Назира Ахмада о женском воспитании.

Литературная пьеса для чтения на урду претерпела существенную эволюцию в течение последней четверти XIX–первой четверти XX вв. Если в прошлом столетии она была явлением окказиональным, экспериментальным, то с приходом нового века именно пьеса для чтения обретает приоритет, развивая те же идейно-эстетические тенденции, что и другие роды литературы. Таким образом, предпосылками перестройки жанровой системы драмы урду было вытеснение сценической драматургии пьесой для чтения и смыкание ее тематики с проблематикой просветительской литературы урду.

Особенностью исторической эволюции драматургии и театра Индии в XX в. является одновременное сосуществование их исторически разнотадимальных форм. Театральная и драматическая "многоукладность" очевидно определялась идеологической многоукладностью индийского общества. Мифологическое сознание древности, сакрализованное мистическое мироощущение средневековья, просветительский рационализм, современное научное мировоззрение, оказавшись в одной временной плоскости, "отделились" и в театрально-драматической деятельности, создав беспрецедентно широкий диапазон форм.

Театральная разнотадимальность отразилась и на характере современной драматургии. В этой связи в ней крайне немногочисленны произведения, в отношении которых можно говорить об известных художественных методах – реализме, романтизме, символизме и др. – в их общепринятом западном виде. Наличие "второго плана" драматического текста, постоянное тяготение к символизации, своеобразная аллегоричность и эмблематичность в пьесах на актуальные современные сюжеты представляют собой некую "остаточную традиционность" драмы урду нынешнего столетия.

Со всей очевидностью проявились эти общие качества драматургии в произведениях традиционалистского толка, отмеченных столкновением условного языка и реального объекта, который этот язык описывал, абстрактных категорий и приданной им материальной оболочки. Примером этой традиционалистской тенденции могут быть пьесы Кишанчанда Зебы, отразившие влияние идеологии гандизма /"Израненный Пенджаб", 1920; "Образованный рабочий", 1921; "Преображение, или Освобождение неприкасаемых", 1924/. Злободневность проблематики пьес Кишанчанда Зебы мало сказалась на их поэтике, а общественные противоречия, отраженные в них, легко разрешаются в духе утопии, почти волшебного преобразования сознания персонажей. Конкретные явления действительности /скажем, эпизоды национально-освободительной борьбы индийского народа/ в драмах Кишанчанда Зебы возведены к архетипам вечных ценностей мифа /например, к борьбе между дэвами и асурами/. Сквозь прозрачный обманчивый "узор" реальности постоянно мерцает мифологическая основа, а общественно-политические идеи /в частности, идея гражданского служения/ сознательно сакрализуются. Социальная по содержанию пьеса обретает форму традиционной мистериальной драмы.

Традиционалистский путь, которым шел Кишанчанд Зеба, не устраивал более молодое поколение драматургов-модернизаторов, чьи вкусы сформировались новой европейской литературой, в частности, социально-психологическими пьесами Г.Ибсена и интеллектуальным театром Б.Шоу. Под влиянием Ибсена ряд молодых авторов, являвшихся во многом последователями просветителей, разработали в 1920-1930-х гг. жанр "проблемной" драмы, в центре которой находился конфликт между старым и новым, косными общественными пережитками и современным прогрессивным сознанием индивидуума. Обычно этот конфликт разрешается оптимистически, победой "новой" морали над "старым" бытовым укладом, и эта победа достигается исключительно преимуществом верного образования и духовного воспитания.

В обширном круге проблем, обсуждаемых в драматургии "ибсенистов" /так называли это поколение драматургов в Индии/, особое место занимал обычай "парды", затворничества мусульманок, считавшийся наиболее трудным препятствием на пути социального прогресса. Проблематика "парды" во многом отождествлялась с требованиями женского раскрепощения, запечатленными

в "Кукольном доме", "Гедде Габлер", "Привидениях" и других пьесах Ибсена, и нашла отражение в драмах "Дремотная завеса" Сайида Абида Хусейна /1925/, "Парда" и "Завод" /1935/ Мухаммада Фазлур Рахмана, "Добыча несчастий" Иштиака Курейши, "Духовный брак" /1933/ Премчанда и многих других.

В позднепросветительской "проблемной" драме, адресованной образованной аудитории с нетрадиционным художественным сознанием, мы сталкиваемся с двойственностью авторского подхода к действительности. Один и тот же драматург мог исходить в изображении реальности из жизненных явлений, как того требовал реализм, и одновременно руководствоваться противоположным принципом первичности идей, абстракций, умозрительных концепций преобразования мира и умирения социальных бурь через правильное воспитание. Борясь за современный сюжет, драматурги-"ибсенисты" искали в многообразии жизненных форм типическое, но в то же время тяготели к открытию необычного, сверхъестественного, "чуждого", что скорее входит в орбиту романтизма. Сплавление реалистических и романтических методов изображения становится с 1930-х гг. устойчивым свойством драматургии урду.

Романтическая тенденция ярко проявилась во многих произведениях индийской драматургии XX в. /пьесы Рабиндраната Тагора, Джайшанкара Прасада и др./. К жанру романтической трагедии относится и самое крупное произведение драматургии урду новейшего времени - "Анаркали" Сайида Имтияза Али Таджа /1922/. Художественный мир "Анаркали" пронизан ощущением драматизма жизни, признанием трагизма неотвратимым элементом действительности, т.е. эмоциями по своему характеру романтическими. Представление о трагически гибельном характере судьбы, свойственное эстетике романтиков, легко усваивалось драматургией урду, в собственной традиции которой имела внешне сходная /хотя и иначе мотивированная/ концепция кадара. Роковой характер любви в творчестве романтиков отождествлялся с концепцией "любви-болезни" драмы парсов. И в этом вновь проявляется механизм рецепции драматургией урду элементов разных эстетических традиций на основе узнавания "своего" в "чужом".

В главе V прослеживаются основные тенденции развития драматургии урду накануне достижения Индией независимости, а после 1947 г. - в Республике Индия и Пакистане.

Затянувшийся просветительский этап драмы урду, чьим основным достижением была "проблемная" пьеса, окончательно изжил себя на рубеже 1930–1940-х гг. Определяющим и интегрирующим фактором развития индийских литератур того времени становится Ассоциация прогрессивных писателей Индии /АППИ/, деятельность которой дала мощный стимул распространению идей марксизма как в творческой практике писателей, так и в литературной теории и критике. На этом фоне идеология просветительского реформизма и умеренного модернизаторства, составлявшая идейную основу "проблемной" драмы 1920–1930-х гг., с ее наивными, а подчас и реакционными схемами общественного устройства и духовного самосовершенствования выглядела анахронизмом. Со второй половины 1930-х гг. произошла беспрецедентная для Индии политизация сознания большинства деятелей литературы и искусства, что отражало общую картину состояния мировой культуры эпохи.

К концу 1930-х гг. в драматургии урду происходит своеобразная поляризация сил. С одной стороны – новое поколение писателей, связанных с АППИ, чьи пьесы были отмечены новым взглядом на действительность, остротой социальной критики, эстетическим своеобразием, характерными для движения прогрессивных писателей в целом. На другом полюсе выступали эпигоны "ибсенистов", писавшие бытовые псевдосоциальные пьесы или развлекательные "пустячки" для любительских клубов.

1940-е гг. отмечены ростом реалистических тенденций в драматургии урду, что наиболее наглядно проявилось в жанре исторической драмы, в частности, в исторических пьесах Мухаммада Муджиба /1902–1984/. Творчество Муджиба представляет редкий для драмы урду того периода тип драматической характеристики. В произведениях "ибсенистов" действующие лица отмечены не только цельностью, но и заданностью характера, приближающей роль к амплуа. Уже с первого появления персонажа на сцене характеристика готова, исчерпывающе ясна. Муджиб, вслед за Таджом, обратился к постепенному, т.е. психологическому раскрытию характеров. Правда, Тадж как драматург-романтик изображал не типическое, а необыкновенное, исключительное в людях и ситуациях. У Муджиба характеристика – есть художественная типизация реалистического свойства, а гипербола лишь усиливает типическое, когда правдоподобие подчерки-

вается преувеличением.

Персонажи "проблемной" драмы характеризуются в основном вербально. В диалогах и монологах определяются их социальные и нравственные позиции. Герой может совершать противоречивые поступки или вообще бездействовать; главное, чтобы его речи оставались последовательными и "правильными". Словесное утверждение здесь значимее поступка, подобно тому, что мы встречали в драме парсов. У Муджиба характер раскрывается с значительно большей полнотой, вплоть до эмоциональных оттенков, благодаря тому, что автор проводит персонажей через разнообразные и трудные испытания, – это характеристика действенная.

Написанные в годы раздела Индии три исторические пьесы Мухаммада Муджиба /"Хабба-хатун", "Междоусобица" и Испытание"/ объединены сквозной темой, – это сплочение социально-политических, национальных и религиозных групп общества перед лицом суровых испытаний. В этом историческом триптихе события давнего прошлого проецируются на остроактуальную ситуацию современности – раздел страны. Муджиб по-новому для драмы урду интерпретирует проблему "личность и среда", выводя на авансцену героя, воздействующего на массы эмоциональным примером личного мужества и самопожертвования.

В середине 1940-х гг. индийский театр переживает новый этап расцвета. Главная заслуга в этом принадлежала Ассоциации Народных театров Индии, созданной в 1943 г. Под эгидой Ассоциации формируется ядро остросоциальной драматургии, которое составили известные писатели, близкие к АППИ: Ходжа Ахмад Аббас, Кришан Чандар, Раджендра Сингх Беди, Али Сардар Джафри, Саадат Хасан Манто, Исмаат Чугтай, Мирза Адиб и др. Поэтика этой драматургии испытала ограниченное влияние европейского символизма, которое в сочетании с упоминавшейся национальной тенденцией "второго плана" драматического текста дало феномен, условно называемый нами "символическим реализмом".

Символы драматургии урду 1940–1950-х гг. обладают устойчивой, общепринятой семантикой. Среди них чуть ли не самым распространенным является "мотив двери", символизирующий широкий круг социальных явлений – от бесправного положения женщины до классового неравенства. Нередко и использование сим-

волов, имеющих традиционную основу, в частности, мотив сломанных браслетов вдовы в пьесе Исмат Чугтай "Зеленоватые браслеты".

В конце 1950–1960-х гг. в драматургии урду умеренно проявляются постсимволистские модернистские тенденции западной литературы. Мотивы дезориентации человека во враждебном мире, отчуждения, экзистенциального "пограничного" существования широко варьируются в эти годы разными жанрами индийских литератур. Эстетика модернизма воздействовала и на формирование надрегионального феномена "новой драмы", отразившей обострение непримиримых противоречий в современном индийском обществе и чувство социальной фрустрации его рядовых членов.

Проблемы личности, обманутой в своих социальных ожиданиях и разочарованной в традиционных идеалах, находятся в центре драматических произведений Мухаммада Хасана, Хаджры Масрур, Балванта Гарги, Насира Шамси, Анвара Саджада и других авторов. Призрачность и фальшивость человеческих отношений, маскарадная обманчивость личин, непостижимость чужих поступков, иллюзорность взаимопонимания постулируются этими драматургами как извечные слагаемые людского общения. Драматические персонажи их пьес обнаруживают переключку с образами Ж.Жене, Ж.Ануя и особенно Л.Пиранделло, ставшего необычайно популярным у индийской интеллигенции в 1960-е гг.

Тем не менее наиболее крайние, ультрамодернистские тенденции западного искусства, слишком жесткие коллизии и острые конфликты драматургии урду перерабатывали и смягчали в характерном "усмиряющем" духе. Пафосом их драматургии по-прежнему остается преодоление трагического разлада личности в современном мире, а сознание героев модернистской драмы урду – есть сознание социальное, а не экзистенциальное. Такая "национальная специфика" индийского модернизма была созвучна кардинальному положению традиционной драматической эстетики, согласно которому нарушенная гармония мира неизменно самовосстанавливалась. Несмотря на несчастливые, "плохие" финалы большинства пьес урду этого периода, общая идейная структура драмы призвана рождать в зрителе чувство надежды на гармоническое урегулирование трагических коллизий реальной жизни.

Однако, уже в первой половине 1970-х гг. драматургия ур-

ду, как и вся индийская литература, начинает постепенно преодолевать издержки авангардистских увлечений, значительно обогатившись при этом психологической изощренностью и отточенной техникой эксперименталистской литературы. Это в первую очередь сказывается в новом "витке" политизации драматургии, отражающей сложные ситуации политического кризиса в стране 1975–1977 гг., приведшего к введению чрезвычайного положения и поражению ИНК на выборах 1977 г. Одновременно вновь набирает силу жанр политического памфлета, тенденция сатирического, гротескового изображения пороков буржуазного общества, имевшие прочие традиции в драме урду с 1940-х гг.

Стремление исследователя развести реалистические, натуралистические, символистские, авангардистские тенденции в современной драме урду не может быть осуществлено до конца. Даже в пределах творчества одного автора диапазон методов, стилей, техник письма беспрерывно колеблется. И все-таки на основании повторяемости одних и тех же составляющих драматической структуры можно говорить о двух преобладающих и противоборствующих тенденциях современной драмы – натуралистическом бытовизме и "символическом реализме". Первая тенденция касалась "мелочей жизни", вторая изображала серьезные проблемы, но делала это, уклоняясь от непосредственного отражения действительности в ее конкретно-чувственных формах. Произведения, в которых ощутимо влияние модернизма, до известной степени примыкают к направлению "символического реализма" своей глубокой критической направленностью в отношении социальных болезней.

Конец 1950–начало 1960-х гг. ознаменованы настоящим театральным "бумом" в Индии. Мастера индийской сцены широко обращаются к собственному театральному наследию, экспериментируют в области его классических, ритуальных и фольклорных форм. В то же время усиливается и влияние западного сценического искусства. Если до сих пор оно осуществлялось в основном в области драматургии, то теперь главным для индийцев стало усвоение опыта современного театрального видения, нашедшего воплощение в творчестве европейских режиссеров-экспериментаторов, в первую очередь Б.Брехта. Большую популярность в Индии получает концепция так называемого "тотального театра", сформулированная западной критикой и режиссурой авангардистского толка. Цели "тотального театра" оказались типологически

близки задачам индийского традиционного театра, где благодаря синтезу слова, кодифицированного пластико-ритмического языка и музыки достигался эффект раса.

Драматургия урду также не осталась равнодушной к общей авангардизации индийской сцены. Примером использования принципов "тотального театра" является драматическое и сценическое творчество Хабиба Танвира, последователя эстетических теорий Брехта. Так, следуя брехтовской теории "аранжировки", Танвир утверждал определенный социальный тезис – принцип народности искусства, – создавая по своим пьесам спектакли, построенные в основном на массовых сценах. Таким образом на уровне сценических средств обеспечивался народный, "соборный" характер действия и одновременно наводился мост между эксперименталистской драмой и фольклорными зрелищными формами типа раслилы и рамлилы, предполагающими коллективное участие зрителя. Вслед за Танвиром и другие драматурги урду на рубеже 1970–1980-х гг. делают попытки приблизиться к "тотальному театру" с его динамичностью, зрелищностью и массовым характером действия.

Несмотря на стремление драматургов идти в ногу со временем, нынешний этап развития драмы урду отмечен большими трудностями. Впрочем, это относится и ко всей индийской драматургии, в текущее десятилетие покуда не создавшей произведений, эстетической и общественной значимостью равноценных "новой драме" 1960-х гг. В общем это закономерные колебания в развитии жанра, не внушающие особых опасений за его будущее. Однако, в общей ситуации некоторого застоя у драматургов урду есть свои дополнительные проблемы, – они-то и настораживают. Главная из них – отсутствие собственного "урдуюзычного" театра, профессиональных режиссерских и актерских кадров, подобных тем, на которые опираются бенгальские, маратхские, каннада- и хиндиязычные драматурги.

Эти неблагоприятные обстоятельства во многом объясняются объективно: урду по-прежнему является языком межнациональным, локализованным в разных штатах страны, что осложняет создание на его основе национального или регионального театра. Здесь же необходимо учитывать, что в отличие от 1940–1950-х гг., когда в театре доминировали интегрирующие тенденции, в наши дни развитие индийской драматургии и сценической практики идет именно в региональном, а не общенациональном русле. Из этого про-

цесса драма урду поневоле выпадает. Есть и причины инспирированные; к ним относится политическая и религиозно-общинная предвзятость, создающая одиозную ситуацию вокруг урду, которому коммуналистская пропаганда стремится навязать статус языка одной только мусульманской общины. Возникающая в этих условиях изоляция урду влечет за собой и своеобразный "театральный бойкот" драматургии на этом языке.

В Пакистане же, где в области драмы работает большая группа литераторов, становление профессионального театра идет пока весьма медленно, будучи задавлено коммерческим кинематографом. Телевидение, являющееся сегодня основным каналом "реализации" пьес на урду, не в силах заменить собой сцены, в творческом диалоге с которой единственно может полноценно существовать драматургия. Вместе с тем путь, пройденный драматургией урду в XX веке, – это в конечном итоге путь к собственному театру, в потерях и обретениях связи с которым формировались ее художественное самосознание и жанровая система. Именно неоднократность таких потерь и обретений внушает исследователю надежду, что известная стагнация, переживаемая драматургией урду в наши дни, есть явление временное.

В Заключении подводятся итоги исследования и формулируются основные выводы:

I. Долгое время в зарубежном востоковедении превалировало мнение, по которому нетрадиционные жанры индийской словесности, возникающие в переходный период от классической к современной эпохе литературы, считались заимствованными у Запада. Это касалось художественной прозы /романа, в частности/, литературной критики и драматургии. Впоследствии этот тезис был поколеблен открытием многих факторов в национальном субстрате, которые обеспечивали предпосылки развития этих новых жанров еще до массового проникновения европейского влияния в Индию. В утверждение подобной концепции немалый вклад внесли советские индологи.

Никак не умаляя роли европейского влияния в становлении драмы урду, следует, однако подчеркнуть, что сам этот род литературы, которого не существовало в классической жанровой системе, вызрел в недрах автохтонной повествовательной традиции и манифестировал себя вне сферы западного воздействия /придворная и народная драма в Ауде/. Драма связана с нарративной литературой /дастаном, в первую очередь/ не одними сю-

жетами: мы многократно отмечали преемственность образов, композиционных приемов, художественного языка вплоть до фигур речи. Но главное состоит, конечно, в идейно-эстетической общности: у драматургии XIX в. и дастана единая интерпретация мира как средоточия вечных ценностей; единый взгляд на место человека в мире; единое отношение к воспринимающему социуму, предполагающее поучение в развлекательной форме, и единая поэтика, в которой художественное абстрагирование сочетается с "наивным реализмом", предметной конкретизацией.

2. Европейские исследователи преимущественно занимаются "высокими" жанрами восточных литератур, оставляя за пределами внимания "низкие", массовые формы. Отсюда нередко бытующее мнение о том, что массовая популярная культура на Востоке в новое и новейшее время принципиально отличается от элитарной, как это происходит на Западе в соответствующие периоды. Вместе с тем, изучая периферийные и низовые формы, какими являются в известной мере дастан и в полной мере театр и драматургия парсов, мы убеждаемся не только в общности их эстетических принципов, но и в их постоянной ориентации на "высшие" виды культуры: классическую поэзию, классический театр и т.д. Будучи рассчитана на иную аудиторию, нежели ценители и знатоки классики урду, драматургия XIX в. /как и дастан в ХУП-ХУШ вв./ оставалась все же популярной, упрощенной, редуцированной разновидностью той же "высокой" культуры, а не принципиально отличающейся, "другой" художественной системой.

3. Если дастан был национальным субстратом драматургии урду как литературного рода, то театральная форма ее также восходила к автохтонному прототипу. Новый вид искусства /светский общедоступный литературный театр/ возник как трансформация индийской мистерии – раслилы и народного театра – наутанки. Иными словами, в становлении драматургии урду местная традиция обладала приоритетом, строго контролируя отбор и интерпретацию заимствованных элементов.

Сам вид сценического искусства, в котором "мусульманская" по идейно-сюжетному содержанию драматургия обрела форму, генетически восходящую к народным зрелищам индусов, есть ярчайший образец синтеза двух культур. Эстетическое самосознание драмы XIX в. также является фактом "двойственной мотивации", взаимоотнождением мусульманской концепции о психотерапевтической функции произведения литературы с теорией эстетического вос-

приятия искусства, выработанной в древней и средневековой Индии.

4. Концептуальные черты драмы урду проступают очевиднее всего в исторически обусловленном отношении этого искусства к реальности. На протяжении XIX-начала XX вв. это отношение эволюционировало от условной типизации к "иллюзии реальности", а затем в новейшее время – к характерологическому жизнеподобию. Соответственно развивалась и категория драматического: на смену гармоническому примирению противоположных тенденций бытия приходит напряженное противостояние, столкновение противоположных сил общества, что, в свою очередь, подготавливает концепцию социально детерминированного конфликта. В недрах мелодраматической поэтики, к которой принадлежала "разговорная" натака урду, зрели предпосылки трагического жанра, реализовавшиеся в творчестве Ага Хашра Кашмири. Однако, инерция национальной драматической эстетики препятствовала окончательному формированию трагедии в ее европейском понимании. Кроме того общественно-исторические условия и внутренние процессы в культуре Индии начала нынешнего столетия требовали в первую очередь развития социальной "проблемной" драмы, которая и стала господствующим жанром драматургии новейшего времени.

5. Театр и драматургия урду возникли и развивались по общим законам мирового театра и всемирной литературы. В истории индийского искусства они занимают место, стадийно соответствующее тем зрелищным формам на Западе, которые отмечены переходностью от народного бесписьменного театра к профессиональному литературному. На протяжении нашего исследования мы чаще всего пользовались типологической параллелью с елизаветинской драмой Англии, учитывая наибольшую корректность этого сопоставления /в силу общепринятости этого сравнения в индийской науке/. Между тем возможны и другие типологические сопоставления, например, с ранней русской драмой ХУП-ХУШ вв., драматургией славянского барокко и др.

Типологические схождения драматургии урду XIX в. с другими драматическими системами не умаляют ее национальной самобытности. Наличие этих схождений свидетельствует о том, что драма урду обязана своим происхождением и развитием закономерному, естественному процессу эволюции мирового театра и всемирной литературы, составной частью которых эта драма являлась.

6. Сведения о драме урду XIX в. расширяют наши представления о всей индийской литературе переходного периода. Изучая литературную ситуацию прошлого столетия, принято обращаться, в основном, к жанрам, идейно и тематически "передовым" /роман, рассказ, публицистика и др./. В результате картина литературы XIX в. оказывается отмеченной общей "прогрессивностью", содержательно-формальным обновлением "сверху донизу". Действительно, в XIX в. тенденция инновации в литературе превалирует, однако не следует забывать, что рядом с литературным новаторством, обновленными жанрами искусства жили своей жизнью и "консервативные" в тематическом отношении художественные системы, в частности, драма урду, содержание которой все еще отвечало вкусам широчайшей аудитории.

7. Развитие драматической традиции на урду, таким образом, претерпевает несколько основных этапов. На раннем этапе /1840-1850-е гг./ складывается сама форма драмы как результат синтеза индусской и мусульманской культурных традиций. Затем в 1870-1890-х гг. окончательно формируется драматическая поэтика и жанровая система, во многом отражающие традиционные эстетические и мировоззренческие представления индийских мусульман. Постепенно под влиянием западной драмы и практики европейского театра эта поэтика "подтачивается" изнутри и к концу XIX в. приобретает гибридный характер.

На протяжении этих двух этапов драматургия урду демонстрирует исследователю интересный материал для изучения индийского традиционализма, два типа отношения к традиции. Первый тип /драма 1850-1880-х гг./ характеризуется сохранностью идейного инварианта при явной модернизации театрально-драматической формы /драма Арама, Раунака, Зарифа и др./. Второй тип /1890-1910/ отмечен реформой идейно-эстетической системы при устойчивости жанрово-сюжетной структуры /драмы Ага Хашра/. В первом случае мы имеем дело с бессознательной традиционностью, а во втором - с сознательным традиционализмом драматургов урду.

8. Резко изменившаяся социокультурная ситуация в индийской действительности новейшего времени влечет за собой активное жанрово-сюжетное обновление драматургии. В 1920-1930-х гг. складывается жанр "проблемной" драмы, а десятилетием позже появляются историческая, пропагандистская, политическая драма. Одновременно активно развивается бытовая мелодрама. Поэтика

драматургии новейшего времени отмечена преобладанием актуального сюжета, отказом от традиционного типа конфликта, вестернизированным характером драматической техники.

Эволюция драматургии новейшего времени демонстрирует механизм бытования современных художественных форм в сфере искусства, где сохраняется актуальность фольклорных, классических и даже архаических жанров. Существование современной по тематике и технике драматургии в системе "многоукладности" индийского театра налагает отпечаток "местного колорита" на распространенные художественные методы: критический реализм, романтизм, символизм и др. В результате не только в творчестве одного автора, но даже в одном произведении происходит столкновение стилей, методов западного искусства с эстетическими представлениями, продолжающими на протяжении веков активно жить в национальном субстрате. Это проявляется, например, в таких особенностях драматической структуры, как сглаживание или преодоление острых трагедийных конфликтов, а также в постоянной "двуплановости" изображения реальности, ведущей происхождение от "мифологического символизма" ранних форм художественного мышления в Индии.

9. Драма урду XIX в. воспринимала влияние Шекспира, опираясь на свое типологическое сходство с елизаветинской драматургией. Развивая этот способ рецепции, современная драма "ибсенистского", романтического, символистского, модернистского толка идет путем синтезирования через узнавание "своего" в "чужом", особенного в общем. Следованием традиции прошлого века определяется и "усмиряющая" интонация драмы XX в., в соответствии с которой наиболее радикальные идеи и эксперименталистские формы западного искусства отчасти "нейтрализуются" иронической трактовкой. С наследием драмы парсов связана и особая устойчивость мелодраматической интерпретации драматического конфликта, дающая о себе знать практически во всех жанрах современной драмы.

С драматургией XIX в. современную драму роднит и сохранность морализующей, дидактической функции. Разница состоит в том, что драма парсов выводила "мораль" из вечных надличных ценностей, а драма новейшего времени подводит итоги конкретному социальному опыту человека. Своему дидактическому пафосу обязана драма урду сравнительной легкостью, с которой она усвоила художественные системы Ибсена, Шоу и Брехта.

Основные положения диссертации изложены в следующих публика-
циях:

1. У истоков новоиндийской драмы. М., "Наука", 1985, 17,66 п.л.
2. В поисках театра. Драматургия Индии и Пакистана XX в., М., "Наука", 1988, 14 п.л.
3. Sources of Urdu Drama. - Proceedings of the 4 International Conference of the Theoretical Problems of Asian and African Literatures. Bratislava, Vedy, 1983, -0,5
4. Проблемы взаимосвязей литературы и искусства в странах Востока. - "Известия АН СССР. Серия литературы и языка", 1983, № 2, 1 п.л.
5. Проблемы изучения истории литератур народов Востока. - "Народы Азии и Африки", 1983, № 6, 1,5 п.л. /совм.с группой авторов/.
6. Театр парсов в Бомбее. - "Индия. 1983", М., "Наука", 1985, 1 п.л.
7. Традиционное и традициональное в драматургии урду XIX-начала XX вв. - "Художественные традиции литератур Востока и современность: ранние формы традиционализма", М., "Наука", 1985, 1,5 п.л.
8. Индийский театр XIX века: проблема становления жанра. - "Теория жанров литератур Востока", М., "Наука", 1985, 1 п.л.
9. Театр борьбы. - "Индия.1984", М., "Наука", 1986, 1 п.л.
10. The Progressive Writers Movement and Indian People Theatre Association. - Commitment, London, 1986. - 1 п.л.
11. Восточный театр и западноевропейский "авангард". - "Взаимодействие культур Востока и Запада", М., "Наука", 1987, 1 п.л.
12. Типология становления театра и драмы на новоиндийских языках. - "Советское востоковедение. Проблемы и перспективы", М., "Наука", 1987, 0,5 п.л.
13. Индийский театр и европейское сценическое искусство. - "Индия. 1987", М., "Наука", 1988, 1,5 п.л.
14. Эволюция сутрадхары. - "Проблемы исторической поэтики литератур Востока", М., "Наука", 1988, 1 п.л.
15. Ага Хашр Капхари, Имтияз Али Тадж, Мухаммад Муджиб. - "Зарубежная драматургия XX в. Библиографический справочник", М., "Советская энциклопедия", 1988, 0,5 п.л.

Подписано к печати 11.01.88
Объем 2,25 п.л. Печать офсетная
Тираж 100 экз. Зак. 15
Ордена Трудового Красного Знамени
издательство "Наука"
Главная редакция восточной литературы
103031, Москва К-31, ул. Жданова, 12/1
3-я типография издательства "Наука"
107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28