

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-12-1.6>

Кукушкина Евгения Сергеевна

**ТРАДИЦИЯ ГОРОДСКОГО ТЕАТРА БАНГСАВАН И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ  
ДРАМАТУРГИИ МАЛАЙЗИИ СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС ШАХАРОМА  
ХУСЕЙНА)**

Статья раскрывает переходный характер ранней малайской драматургии 1950-1960-х годов на материале произведений наиболее выдающегося драматурга того времени Шахарома Хусейна. Выявляется сосуществование в его творчестве влияния поэтики городской театральной формы бангсаван и художественных принципов реалистической драмы. Показано, что двойственность ориентиров привела Шахарома к созданию двух очень разных пьес с почти идентичной фабулой. Его произведения отражают сложность взаимодействия традиции и современности на этапе утверждения индивидуального авторского начала в литературе Малайзии.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2018/12-1/6.html](http://www.gramota.net/materials/2/2018/12-1/6.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2018. № 12(90). Ч. 1. С. 31-36. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2018/12-1/](http://www.gramota.net/materials/2/2018/12-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

УДК 821; 82-2

Дата поступления рукописи: 24.09.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-12-1.6>

*Статья раскрывает переходный характер ранней малайской драматургии 1950-1960-х годов на материале произведений наиболее выдающегося драматурга того времени Шахарома Хусейна. Выявляется сосуществование в его творчестве влияния поэтики городской театральной формы бангсаван и художественных принципов реалистической драмы. Показано, что двойственность ориентиров привела Шахарома к созданию двух очень разных пьес с почти идентичной фабулой. Его произведения отражают сложность взаимодействия традиции и современности на этапе утверждения индивидуального авторского начала в литературе Малайзии.*

*Ключевые слова и фразы:* малайская литература; драматургия Малайзии; театр бангсаван; историческая драма; Шахаром Хусейн; реализм.

**Кукушкина Евгения Сергеевна**, к. филол. н., доцент  
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова  
[zhenuya\\_isaa@mail.ru](mailto:zhenuya_isaa@mail.ru)

### ТРАДИЦИЯ ГОРОДСКОГО ТЕАТРА *БАНГСАВАН* И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ДРАМАТУРГИИ МАЛАЙЗИИ СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС ШАХАРОМА ХУСЕЙНА)

Пьесы малайских драматургов 1950-1960-х годов представляют собой мозаичную картину, которая на первый взгляд может казаться «случайным нагромождением разнородных явлений». Эту особенность отмечал в литературных ускоренного развития Г. Д. Гачев, объяснивший ее смешением разных фаз литературно-художественного развития в один и тот же исторический период [2, с. 344]. В середине XX века малайская словесность постепенно завершала переход к новому типу художественного сознания. Став по своему жанровому составу вполне современной, она еще обнаруживала связь с традицией. Это было особенно свойственно драматургии как самому молодому роду малайской словесности. Написанные в то время пьесы отличаются стремлением авторов осваивать новые творческие методы и одновременно – явлением «остаточной традиционности» (термин В. И. Брагинского и В. С. Семенцова [1]). В частности, амбивалентность авторских установок ярко проявлялась в исторических произведениях тех лет. Это было время борьбы за независимость Британской Малайи и первых шагов самостоятельного развития. Повышенное внимание к национальной истории, характерное для ее переломных периодов, отразилось в словесности того периода [7, ms. 574].

Популярность исторических сюжетов не была совершенно новым явлением для литературы и театральной культуры страны. Такие сюжеты составляли заметную долю репертуара городской театральной формы *бангсаван*, которая предшествовала возникновению современного театра и сильно повлияла на становление малайской драматургии [10]. Данное зрелище сочетало в себе черты народного действа и современного коммерческого театра (наиболее полные исследования *бангсавана* см. [6; 13; 17]). Это проявлялось и в его репертуаре на исторические темы. Значительную часть постановок составляли так называемые «рассказы из местной истории» (*Cerita dari Sejarah Tempatan*) [13, ms. 63-69, 185-187]. Многие из них основывались на сюжетах средневековых хроник и унаследовали их весьма условный историзм. Главной задачей произведения малайской историографии было не столько достоверно изложить факты, сколько доказать легитимность правящей династии и проиллюстрировать религиозно-этическую концепцию государственного развития.

Согласно данной концепции, процветание страны зависело от соблюдения социального договора между правителями и подданными. Первые должны были быть справедливы, а вторые – безоговорочно лояльны властителям. Общественный договор выступал земной проекцией Предвечного соглашения между Творцом и его созданиями. Идея преданности совершенного слуги своему сюзеру проходит красной нитью через все малайские хроники (о малайской историографии см. [9, p. 183-198, 453-478]).

Показательно, что к группе «рассказов из местной истории» также относили постановки *бангсавана*, восходящие к местным легендам и преданиям, а иногда и вовсе сказочным сюжетам [6, ms. 55-56] – еще одно свидетельство вторичности роли достоверного факта при изображении тех или иных событий. Факты прошлого были мифологизированы и включены в «устойчивые ментальные структуры, свойственные данному обществу» [4, с. 247]. Постановки на исторические темы были выдержаны в традиционной эстетике *бангсавана*. Существовал жесткий набор действующих лиц, с присущей каждому из них манерой стилизованной речи и движений, с характерным внешним обликом. Актеры импровизировали на известный сюжет, однако язык импровизации задавался традицией [6, ms. 65-82; 13, ms. 95-138; 17, p. 103-130].

Вместе с тем *бангсаван* со временем начал предлагать зрителям и другую категорию постановок, определяемых как «рассказы о событиях своего времени» (*Cerita Kejadian Sezaman*) или «современные рассказы» (*Cerita-cerita Moden*) [6, ms. 58; 14, ms. 69-73, 187-190]. Представления этой группы были разнородны, могли следовать как сказочным, так и более жизненным сюжетам. Последние стали появляться в 1920-1930-х годах [17, p. 44-59]. Это отвечало характеру этапа, который тогда проходила малайская словесность в целом, – в ней зарождался и утверждался реализм [14, ms. 11-41].

Двойственное преподнесение исторической тематики в театре *бангсаван* не могло не повлиять на авторов ранних образцов малайской драматургии. Исследователи истории литературы Малайзии указывают на сосуществование в 1950-1960-х годах пьес, будто бы принадлежащих разным литературным эпохам [7, ms. 574-626; 19, ms. 5]. Однако подобная неоднородность была в тот период присуща не только драматургии в целом, но и творчеству отдельно взятых писателей.

Одним из наиболее видных авторов этого периода был романист и драматург Шахаром Хусейн (1919-2008), для которого историческая тематика всегда была важнейшей [12, ms. 558-563]. Интересный материал для сопоставления предоставляют две известные пьесы драматурга. По свидетельству автора, *Горбун из Танджунг Путри* (*Si Bongkok Tanjung Puteri*) и *Вак Чантук* (*Wak Cantuk*) были написаны друг за другом в 1950-х годах [16, ms. 204-205] (изданы в 1965 и 1966 соответственно [12, ms. 562]).

Оба текста повествуют о XIX веке. Представленные персонажи с высокой долей вероятности существовали реально. Относительно горбатого пирата, героя первой пьесы, этого нельзя утверждать наверняка, но даже если его отнести к легендарным фигурам, такой герой полностью вписывается в изображаемую Шахаром эпоху. По преданиям родного для писателя штата Джохор, Горбун был грозой окрестных морей [11]. Пиратство столетиями угрожало судам в водах Малайского архипелага. Утвердившись на Малаккском полуострове, британцы решили покончить с этим, опираясь на местных правителей. Особенно ожесточенная борьба с пиратами у берегов Джохора началась с 1840-х годов, во времена правителя Ибрахима [8, p. 134-135]. Именно ему предания приписывают столкновения со знаменитым Горбуном.

Что касается центрального персонажа второй пьесы, названной по его имени, то воспоминания о Вак Чантуке, который в конце XIX века учинил резню на улицах Сингапура, сохранились в семье самого писателя. Десятки лет спустя после трагедии еще здравствовали ее очевидцы [20, p. 3]. Для Шахарома Хусейна это были «достоверные события, произошедшие в Сингапуре» [16, ms. 205].

Таким образом, оба произведения имеют основу в виде исторических фактов. Кроме того, они сильно схожи на уровне фабулы. В обеих пьесах главным действующим лицом выступает необузданный нарушитель общественных норм. Он влюблен в красавицу, которой явно не пара, а когда та отвергает его – впадает в бешенство, убивая людей, и девушка становится одной из жертв его неистовства. Оба героя в итоге гибнут от руки протагониста.

Явное совпадение сюжетной канвы сильнее оттеняет непохожесть двух произведений, контрастность средств, которыми описываются перипетии истории.

\*\*\*

Герой первой пьесы *Горбун из Танджунг Путри* отказывается подчиняться местному правителю и самому султану, не желая прекратить бесчинство на море. Покарать бунтаря берется преданный трону Военачальник Путих, младший брат злодея. Ему отдают в жены дочь правителя, которой также добывается Горбун. В решающей схватке с братом он гибнет, но успевает поразить кинжалом героиню. Правитель произносит над его телом назидательные слова о пагубности отступничества.

Для Шахарома важны не столько обстоятельства бунта Горбуна, сколько суть его поступка с точки зрения традиционного малайского мировоззрения. В ответ на призывы следовать обычаю лояльности Горбун заявляет, что не признает ничьей власти: «Эх, плевать на приказы / я всегда буду противиться» [15, ms. 405]; «...мне приходится отбросить обычай / ради свободы и желаний» [Ibidem, ms. 407]. Пирата не впечатляют даже отсылки к авторитету британской Ост-Индской компании, взявшей к тому времени власть в малайских землях [Ibidem, ms. 406]. Тем самым Горбун совершает самый страшный грех для малайца, подрывая не только основы государственности, но миропорядок в целом. Правитель – наместник Всевышнего, и мятеж против него богопротивен. Его преступление тяжелее оттого, что является следствием тяги к неуместной в феодальном обществе свободе желаний. Вынося на сцену историю мятежника, писатель вслед за авторами средневековых малайских хроник показывает пагубность такого пути, утверждает идею преданности.

Традиционная идея выражается в пьесе традиционными же средствами. Персонажи обладают каноническими чертами, закрепленными за ними еще средневековой литературой и народными зрелищами. Так, все действия Военачальника Путиха направлены на защиту порядка, благополучия его сюзерена и всего княжества. В этом он полностью сходен с положительным героем пьес *бангсавана*, который был «патриотичным, верным в любви, героическим и храбрым», а его основной задачей было «служить монарху, являть собой картину идеализированной добродетели» [17, p. 111].

Защищая порядок, такой герой задает эталон самообладания и умения держаться. Его движения мягки, речь изысканна. Игравший подобную роль актер театра *бангсаван* должен был обладать внешней привлекательностью [13, ms. 114-115]. Таков Путих: представляя его в списке действующих лиц, Шахаром отмечает, что он «красив, молодежат и храбр, а также сдержан», «живет, стремясь к миру, благу и счастью» [15, ms. 397]. Перед тем, как вступить в последнюю схватку с Горбуном, Путих пытается склонить его к раскаянию и повиновению властям: «Прежде чем позорно погибнуть, / покайся и опомнись, / вернись к жизни строителя государства» [Ibidem, ms. 406]; «...То, что творишь ты, дурно, / перед верой, страной и народом» [Ibidem, ms. 413]. Сам он постоянно выражает преданность монарху и государству: «Покоряюсь воле Его Величества, / ...ради спокойствия страны и народа» [Ibidem, ms. 408].

Изображение главного отрицательного персонажа в *Горбуне из Танджунг Путри* также канонично. Он выступает полной противоположностью положительному герою. В представлениях *бангсавана* такой персонаж должен был вселять страх в зрителя, воплощал грубое приземленное начало. Оно отражалось в запущенной

внешности, которая символизировала отсутствие внутреннего контроля. Злодей был краснолиц, усат и космат, говорил громко и хрипло, раскатисто хохотал. При этом он был доблестным воином [17, р. 112]. Шахаром Хусейн сполна наделил своего яростного персонажа свойствами, продиктованными традиционным амплуа: «Он горбат и собою страшен. Смелый боец и нравом груб» [15, ms. 397]. Горбун говорит высокомерно и громко, издевательски хохочет. В его словах постоянно звучит желание никому не повиноваться. «Никто мне не указ... / Постыдно подчиняться приказам, / ...кто бы ни сдерживал меня, / я воспротивлюсь, / пусть ценой жизни», – заявляет он в начале пьесы [Ibidem, ms. 406]. Смертельно раненый в развязке, он остается верен себе: «...чем покрыть себя позором, лучше умереть» [Ibidem, ms. 433]. Тем самым он поступает целиком в традиции героев *бангсавана*, где злодеи с достоинством встречали свой конец [17, р. 111].

Подобно антагонисту и протагонисту, прочие действующие лица пьесы Шахарома тоже соотносятся с характерными амплуа *бангсавана*: мудрый правитель, его красавица дочь, придворные. Всем им отведены обязательные для каждой роли функции. Правитель выражает пафос произведения и произносит в конце мораль. Красавица отвергает притязания антагониста, хранит верность протагонисту, защищает свою честь. Придворные исполняют волю правителя, держат совет, иногда вступают в сражения.

Выдержанные в стилистике *бангсавана* речь и движения персонажей отличаются театральностью, в наибольшей мере свойственной традиционным сценическим формам. В. Е. Хализев отмечал патетическую или гротескную аффектацию речи и жеста как «многовековой стилиевой канон драмы и театра», полагая народное сценическое искусство «откровенно театральным» [5, с. 80-81]. В представлениях *бангсавана*, «движения отличаются от движений в реалистическом театре, и даже от движений в повседневной жизни. Они несколько утрируются... Они усиливают смысл реплики или передаваемую эмоцию» [6, ms. 114-115]. Положительные персонажи двигаются изящно и плавно, злодеи – резко и порывисто. Носители добра словами и поведением следуют этикету общения [Ibidem, ms. 126-130]. Отрицательные персонажи, напротив, принимают вызывающие позы, игнорируют традиционные приветствия и т.д. Именно так происходит в пьесе Шахарома Хусейна: к примеру, при появлении правителя «все встают, склонив головы в знак почтения» [15, ms. 400]. Напротив, Горбун не выполняет ни единой вежливой формальности. На сцене он всегда появляется внезапно, порывисто хватается за оружие и совершает резкие выпады в бою. Разговаривая, он то выхватывает кинжал из ножен, то вызывающе им поигрывает [Ibidem, ms. 404-405].

Театральность ярко проявлена и в речи героев. В *бангсаване* большую роль играли стихотворные пассажи [6, ms. 101-104, 108-110]. Текст Шахарома тоже почти целиком зарифмован [15, ms. 402-404, 408, 414, 423]. Прозаические реплики персонажей в основном ритмизированы. Герои пьесы изъясняются стилизованно и метафорически. «Ты и впрямь подобна цветку дерева мушмулы, / ...благоухающему, ароматом ласкающему обоняние», – обращается к красавице домогающийся ее Горбун. – «Но помни, время придет, / благоуханные соцветья поблекнут, / ...их втопчут в грязь к вящему унижению» [Ibidem, ms. 410]. Торжественно звучат увещевания Военачальника Путиха, адресованные брату: «Помни, братец Горбун, / за тобой все так же три греха, / пред законом веры все так же виновен ты, / пред законом державы все так же виновен ты, / пред законом обычая так же виновен ты» [Ibidem, ms. 429]. Кроме того, реплики всех героев окрашены традиционной образностью, насыщены поговорками и пословицами: «Прежде смерти не умрём»; «Коль совать руку в котел с варевом, так по самое плечо»; «Если боишься затопления, не селись в низине»; «Сколько ни купай ворону в розовой воде, изведи хоть целый кувшин – так черна и останется» и проч. [Ibidem, ms. 402-403, 415]. Стилизованная речь персонажей пьесы *Горбун из Танджунг Путри* сопоставима с речью героев постановок *бангсавана*.

Другой важный элемент, унаследованный произведением Шахарома от более ранней театральной формы, – это присутствие в нем стереотипного набора сцен. В постановки *бангсавана* с участием знатных героев непременно входили эпизоды дворцовых аудиенций, практически все сюжеты предполагали романтические объяснения и поединки [17, р. 104-110]. Пьеса Шахарома Хусейна также состоит из типичных для *бангсавана* сцен: аудиенция – объяснение – первый поединок – второй поединок – придворная свадьба – объяснение – решающий поединок – финал (назидательная речь правителя). Дважды исполняются танцы, а также популярная песня. Их введение в действие продиктовано не столько логикой развития сюжета, сколько данью традиции. Представления *бангсавана* включали многочисленные интермедии, чаще всего в виде песен, танцев, клоунады и проч. [6, ms. 61-64; 11].

Развитие сюжета через стандартную композицию приводит к реализации авторского замысла, который в этом случае состоит в раскрытии традиционной этико-государственной концепции. Итог подводится в словах правителя: «Забыл Горбун, / что всякий и каждый на свете, / коли хочет мира, / да не уклонится от трех законов: / закона обычая, / закона державы, / и закона веры» [15, ms. 434]. Неповиновение властителю нарушает все три закона, и нарушитель несет заслуженное наказание.

Избегая односторонности в оценке пьесы *Горбун из Танджунг Путри*, следует сказать, что явные параллели с постановками *бангсавана* не подразумевают ее полной подчиненности его поэтике. В частности, Шахаром указывал, что при создании *Горбуна из Танджунг Путри* он стремился следовать знакомым ему образцам драматургии Шекспира [16, ms. 203-204, 208-209]. Однако влияния *бангсавана* и английского классика не были взаимоисключающими. Шекспировские сюжеты входили в репертуар трупп *бангсавана*, пускай в весьма своеобразных версиях. Помимо театра, малайская аудитория знакомилась с наследием великого драматурга через не менее своеобразные переводы [3]. Тем не менее *бангсаван* сохранял прочную связь со стихией народных зрелищ, и пьеса *Горбун из Танджунг Путри*, написанная по их законам, также несла на себе явную печать традиции.

\*\*\*

Пьеса Шахарома Хусейна *Вак Чантук* отстоит от норм традиционного театра много дальше. По признанию драматурга, она основана на романе его старшего друга, писателя Харуна Аминуррашида (1907-1986). Тем не менее *Вак Чантук* представляет собой самостоятельное произведение. Драматург предварил создание пьесы собственными исследованиями. На момент ее создания среди родственников Шахарома были непосредственные очевидцы трагедии, делившиеся с ним воспоминаниями [16, ms. 205].

Пьеса написана в реалистической манере, опыт освоения которой у Шахарома Хусейна уже имелся. Становление реализма началось в малайской прозе еще в довоенные годы и проникло даже на подмостки *бангсавана*. По словам писателя, в юности он предпочитал наиболее реалистические представления этого театра [Ibidem, ms. 192-193, 209]. Кроме того, при знаменитом Колледже имени султана Идриса, где учился Шахаром, действовало переводческое бюро. Оно издавало, пусть довольно бессистемно, произведения английской и американской литературы [18, p. 102-107], позволяя читателю знакомиться с произведениями новых для малайской словесности жанров и направлений. Таким образом, Шахаром имел представление о реализме, и его первая попытка в области драматургии лежала в этом русле – это была пьеса *Адвокат Дахлан (Lawyer Dahlan)*, которую он начал писать еще до Второй мировой войны [16, ms. 194]. *Вак Чантук* продолжил эту линию творчества писателя.

Отличия *Вака Чантука* от *Горбуна из Танджунг Путри* начинаются уже со списка действующих лиц. В *Горбуне* он явно имеет образцом подобные списки из ранних переводов зарубежной классики на малайский язык. Они делались для того, чтобы неподготовленной аудитории было проще разобраться в характерах незнакомых ей персонажей, кратко обозначали их главные человеческие черты. Выше мы видели, что в *Горбуне из Танджунг Путри* Шахаром представляет своих героев именно так. Осваивая новый для себя род литературы, малайские драматурги сочли такие списки обязательной частью пьесы даже в тех случаях, когда в основе произведения лежал традиционный сюжет, прекрасно знакомый зрителю [3, с. 37].

В списке действующих лиц *Вака Чантука* таких характеристик уже нет. Описывается лишь вполне соотносимый с исторической действительностью внешний облик, например: «Хаджи Али – 50 лет, одет в клетчатый саронг, пиджак с пятью пуговицами, кожаные сандалии и белую круглую шапочку» [15, ms. 559]. Это уже не обобщенно «красивый» или «собою страшный» стереотипный персонаж из *Горбуна*. Создав определенный внешний образ, писатель не задает рамки человеческим качествам героя. В отличие от изначально ясных традиционных персонажей, ему предстоит на сцене самораскрытие и даже самоизменение, если герой использует маску, поначалу скрывая суть своего характера [5, с. 66-67].

В *Ваке Чантуке* дается подробная авторская ремарка относительно места действия: «Кофейня перед съемным домом на большой улице, со стульями, столами и скамьями. Банки с сухим печеньем, имбирем, маринадами и прочим. В глубине аккуратно расставлены кастрюли с рисом, сковородки и т.п.» [15, ms. 561]. Ремарка заслуживает внимания, поскольку в *Горбуне из Танджунг Путри* ничего похожего нет. Причина этому вновь кроется в эстетике театра *бангсаван*, повлиявшей на это произведение Шахарома. В представлениях *бангсавана* на традиционные сюжеты декорации состояли из набора стандартных кулис-задников. Сцены аудиенций разыгрывались на фоне изображения покоев дворца, любовные объяснения – сада, поединки – леса и т.д. Реквизит также служил лишь тому, чтобы «помочь аудитории определить тип сцены» [17, p. 108]. Во дворце это был трон правителя, в саду или в лесу – растения. В истории пирата-бунтаря автору нет нужды специально оговаривать декорации и реквизит: типы сцен хорошо знакомы и постановщику, и зрителю, и читателю.

То же самое можно сказать о ремарках, характеризующих манеру, интонации и движения персонажей. В пьесе о *Горбуне* они скудны и обозначают лишь главные перемещения героев и знаковые жесты: персонаж кланяется, угрожающе кладет руку на рукоять кинжала или обнажает его. Эмоции действующих лиц указываются редко. Ремарки чуть более развернуты лишь при описании поединков для пояснения характера движений персонажей.

В противоположность *Горбуну* пьеса *Вак Чантук* изобилует авторскими подсказками актерам. Обозначаются все их перемещения по сцене, жесты, обращение с реквизитом. Оговариваются интонации, которые выражают широкий спектр переживаний. Вот какими ремарками автор сопровождает диалог между Ваком Чантуком и юной Тасмией:

ТАСМИЯ: Кушайте, дядюшка. Я кофе сварю.

ВАК ЧАНТУК: Спасибо, мраморная моя (*разглядывает еду*).

ТАСМИЯ: Что Вы просто глядите, дядюшка? (*Быстро подходит и накладывает черпаком рис в тарелку, которую ставит перед Ваком Чантуком. Тот смотрит в лицо Тасмии*) Осторожно с костями, дядя. В Ваши годы костистую и колючую рыбу трудно есть. Сегодня на рынке ни скумбрии, ни ставриды не вышло купить.

ВАК ЧАНТУК: А мне не рыба важна (*Улыбается*). Я уже сейчас сыт.

ТАСМИЯ: Сыты? Вы же не поели (*Удивленно смотрит на Вака Чантука*).

ВАК ЧАНТУК: Да, сыт, потому что ты тут, со мной. Заботишься обо мне, кормишь-поишь. По правде, тебе бы не внучкой и не дочкой мне быть... (*Горделиво смеется, прихлебывает воды и споласкивает руки*). Можно мне покушать, мраморная моя? ...Что задумалась?

ТАСМИЯ: Пожалуйте, дядюшка (*Говорит тихо, в волнении и растерянности*) [15, ms. 577-578].

Приведенный отрывок дает представление еще об одной важной особенности пьесы *Вак Чантук*. Вся она написана живым разговорным языком. Персонажи пьесы могут употреблять фольклорные иносказания, пословицы, но все это естественно вписано в живую речь сингапурских улиц. Поведение и диалоги действующих лиц наделены гораздо меньшей театральностью в сравнении с персонажами *Горбуна*. В практике мировой

драматургии движение к реализму всегда сопровождалось заметным ослаблением театральности, в особенности это касалось бытовой и психологической драмы [5, с. 86-98]. *Вак Чантук* – как раз образец произведения, насыщенного бытовыми реалиями и проявлениями чувств персонажей. Шахаром повествует об истории, но на сей раз его интересует не утверждение традиционного идеала, а раскрытие психологической подоплеки событий.

По сюжету 70-летний Вак Чантук снимает жилье у супружеской пары. Он известен горячностью, но уважаем: молодежь учится у него боевым искусствам. В семье, где он квартирует, есть дочь Тасмия, о которой мечтают все соседские юноши. Ни родители, ни девушка не подозревают, что старик тоже влюблен в нее и уверен в ее согласии стать его женой. Узнав, что девушку выдают за другого, Вак Чантук в припадке бешенства убивает десятки людей, в том числе Тасмию, и только совместными усилиями бывшие ученики лишают его жизни.

Кульминация и развязка подготавливаются диалогами персонажей, поступки которых соответствуют их переживаниям, выражаемым вербально или мимически. В этом отношении *Вак Чантук* совсем не похож на *Горбуна из Танджунг Путри*, где перед нами герои – символы добра или зла. Их эмоции не раскрываются. В пьесе *Вак Чантук* из реплик, взглядов и жестов рождается представление об особенностях характера того или иного персонажа.

Так, в начале пьесы с хозяйкой кафе Даруки беседуют два молодых завсегдатая. Один из них, по имени Багонг, проявляет себя язвительным и по малайским меркам невоспитанным. Он не выносит Вака Чантука и говорит о нем в неоправданной для младшего манере. Его возмущает почтение, с которым семья Даруки относится к своему квартиранту («Горазды же твои домашние, матушка, прислуживать этому старику» [15, ms. 565]). Одновременно Багонг бесцеремонно дразнит своего приятеля Норамана за интерес к дочери Даруки Тасмии. О собственных чувствах к ней он умалчивает, но они очевидны из ремарок: стоит девушке появиться, как Багонг бросает на нее взгляды, то открыто, то искоса. Он громко смеется, хлопает друга по плечу, стучит по столу. Ехидство и задиристость юноши далее приводят к ссоре с Ваком Чантуком. Однако в момент кульминации вроде бы боевитый Багонг не может справиться с чувствами, проявить хладнокровие в бою и гибнет.

Нораман, напротив, легко смущается, его ответные шутки гораздо менее ядовиты. Он уважительно держится с Даруки и с Ваком Чантуком, у которого учится боевому искусству, ему неприятно злословие в адрес учителя («Кабы его не было в нашем квартале... всем бы нам пришлось трудно» [ibidem, ms. 566]). Он пытается погасить ссору Багонга со стариком; в соответствии с малайским этикетом лишь намекает Тасмии, что она ему нравится. Однако его скромность скрывает порядочность и надежность. Именно его выбирает из числа своих учеников Вак Чантук, чтобы со временем передать ему роль учителя рукопашного боя. Старик открывает Нораману тайный прием, который должен сделать его непобедимым в любом поединке. В развязке эта тайна помогает Нораману одолеть впавшего в буйство учителя и прекратить кровопролитие. Скромный герой оказывается главным победителем.

Что касается центрального персонажа, то автор подводит Вака Чантука к сцене неистовства поступательно, показывая пробуждение в нем буйных чувств, за которым следует взрыв. С самого начала он борется с гневом в ответ на задиристость Багонга, его сдерживают только просьбы Тасмии. Старик принимает ее почтительную заботу за взаимное чувство. Он не хочет слышать увещаний знакомого, который замечает его сердечную склонность и пробует вразумить старика; уговоры лишь раздражают его. Простудушные родители девушки не подозревают о его планах и начинают советоваться с ним по поводу помолвки дочери. Вак Чантук оскорбляется, понимая, что в нем никто не видел возможного жениха. Услышав, как соседи шутят об этом, он в бешенстве устраивает резню.

Шахарому Хусейну удалось создать многомерные образы, предстающие в новом свете по ходу сюжета. Эмоции героев динамично развиваются и психологически убедительно мотивируют их поступки. В свою очередь, поступки складываются в последовательность сцен, формирующих композицию пьесы. Вкупе с правдивыми декорациями и костюмами, использованием живого разговорного языка это создает картину, близкую к действительности. В этом отношении *Вак Чантук* предстает антиподом *Горбуна из Танджунг Путри*. Тем не менее, подобно тому, как *Горбун* не был во всем традиционной пьесой, требует оговорок и реализм *Вака Чантука*.

В драме о сингапурской трагедии остался центральным краеугольным для феодального малайского сознания вопрос преданности правителю (а также любому старшему по возрасту и положению). Он выступал идеологической доминантой традиционной культуры, в том числе определяя пафос «рассказов из местной истории» театра *бангсаван*. В пьесе *Вак Чантук* эта доминанта не так бросается в глаза, поскольку для автора важен психологический аспект произошедшего. Однако ее главный герой – такой же бунтарь, как Горбун, подобный антагонисту из постановок *бангсавана*. Он тоже наносит урон обществу, расплачиваясь за это своей жизнью.

Сам Вак Чантук – старший для молодых людей, которых учит. С традиционной точки зрения, отношения между учителем и учениками требуют такого же подчинения, почитания и преданности, как отношения между правителем и подданными. Поэтому в критический момент ученикам Вака Чантука приходится выбирать – отступить ли от учителя, или от закона и общественного блага. Особенно трудно сделать выбор Нораману, которому учитель оказал особое доверие. Более того, в ходе боя старик шадит юношу, получив возможность его убить. Но Нораман не может отплатить ему тем же: «Ради всеобщей безопасности, ради спокойствия, придется мне отказаться от морального долга» [ibidem, ms. 601]. Ученики выбирают более высокий уровень преданности – всеобщему равновесию и порядку, так же, как это делает Путих в *Горбуне*, когда отступает от старшего брата, нарушившего закон преданности более высокой власти.

Кроме того, два произведения Шахарома объединяет и использование глубоко традиционного мотива – применения в бою тайного оружия. До того, как в бой с Горбуном вступает Военачальник Путих, его пытается

одолеть один из сильнейших придворных воинов. Он уверен в своей безопасности, ибо, по предсказанию, ему «не видать смерти от оружия» [Ibidem, ms. 420]. Но пират пронзает его грудь заостренной бамбуковой палкой. Похожий секрет поверяет Нораману Вак Чантук, показав ему простой стебель тростника: «С каким бы оружием против нас ни пошли, отбиться мы сможем. Но от единого удара тростникового стебля можем пасть...» [Ibidem, ms. 588]. Не в силах справиться с яростным стариком с помощью кинжала, Нораман прибегает к этому средству и поражает противника.

\*\*\*

Два драматических произведения Шахарома Хусейна на историческую тему – пример встречи и взаимодействия элементов, принадлежащих разным литературным эпохам. Первая из пьес еще сильно ориентирована на наследие предшественника современного малайского театра – городского зрелища *бангсаван*, вторая же – на современность. Подобное соседство характерно для переходного периода развития словесности, в которой накапливаются качественные изменения, связанные с утверждением авторской индивидуальности. Таким периодом для малайской драматургии были 1950-1960-е годы, когда новый литературный род начал развиваться на местной почве. Переходный характер этого этапа ярко проявился в пьесах Шахарома Хусейна, одного из наиболее заметных авторов, писавших в те годы для сцены.

#### Список источников

1. Брагинский В. И., Семенцов В. С. Введение. Проблемы традиций, нетрадиционности и традиционализма в литературах Востока // *Художественные традиции литератур Востока и современность: ранние формы традиционализма* / отв. ред. В. И. Брагинский, Е. П. Чельшев. М.: Наука, 1985. С. 3-22.
2. Гачев Г. Д. Неминуемое. Ускоренное развитие литературы. М.: *Художественная литература*, 1989. 431 с.
3. Кукушкина Е. С. «Подобно сочинениям Шекспира»: у истоков драматургии Малайзии // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2017. № 3 (69). Ч. 2. С. 34-39.
4. Мазур Л. Н. Образ прошлого: формирование исторической памяти // *Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки*. 2013. № 3 (117). С. 243-256.
5. Хализев В. Е. Драматургия как род литературы. М.: Изд-во МГУ, 1986. 260 с.
6. Abdul Samat S. Aspek Lakonan dalam Teater Bangsawan. Kuala Lumpur: Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara; Kesenian dan Warisan Malaysia, 2005. 370 ms.
7. Ahmad Kamal A., Hashim A., Ramli I., Sahlan M. S., Zakaria A. Sejarah Kesusasteraan Melayu. Jilid II // *Sejarah Kesusasteraan Melayu* / oleh A. Samad Ahmad. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 2006. Ms. 251-800.
8. Andaya Watson B., Andaya L. Y. A History of Malaysia. L.: Palgrave Macmillan, 2001. 392 p.
9. Braginsky V. The Heritage of Traditional Malay Literature. A Historical Survey of Genres, Writings and Literary Views. Leiden: KITLV Press, 2005. 890 p.
10. Chan C. M. The Role of Bangsawan Theatre in the Evolution of Modern Malay Drama // *The Silent Word. Textual Meaning and the Unwritten* / ed. by R. J. C. Young, Choon & Goh Ban Kah, B. H. Robbie. Singapore: Singapore University Press, 1998. P. 87-96.
11. <https://tawau.wordpress.com/2008/04/09/sejarah-si-bongkok-pahlawan-johor/> (дата обращения: 15.08.2018).
12. Mohamad Thani A., Sarah S., Suhaimi H. M. *Wajah. Biografi Penulis*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1988. 673 ms.
13. Rahmah B. *Perkembangan drama Bangsawan*. Edisi Kedua. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 2016. 201 ms.
14. Safian H., Mohd. Thani A., Johan J. *Sejarah Kesusasteraan Melayu. Jilid I* // *Sejarah Kesusasteraan Melayu* / oleh A. Samad Ahmad. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 2006. Ms. 1-250.
15. Saharom H. *Drama-drama*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1991. 700 ms.
16. Shaharom H. *Diwawancara oleh Talib Samat* // *Jambak 2. Proses Kreatif Pengarang Melayu* / ed. by Ahmad Kamal Abdullah. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1993. Ms. 190-225.
17. Tan S. B. *Bangsawan. A Social and Stylistic History of Popular Malay Opera*. Singapore: Oxford University Press, 1993. 261 p.
18. Warnk H. The Role of Translations in the Development of Modern Malay Literature, 1850-1950 // *Journal of the Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society*. 2007. Vol. 80. № 1 (292). June. P. 91-113.
19. Zakaria A. *Pendahuluan* // Zakaria A. *Drama Melayu Moden dalam Esei*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1981. Ms. 1-15.
20. Zawiyah S. *Trajidi Wak Cantuk adalah kisah sebenar: Nenek Saleha* // *Berita Harian*. 1973. April 30.

#### TRADITION OF THE BANGSAWAN THEATRE AND ARTISTIC PECULIARITIES OF THE MALAYSIAN DRAMATURGY OF THE MIDDLE OF THE XX CENTURY (BY THE MATERIAL OF SHAHAROM HUSAIN'S PLAYS)

Kukushkina Evgeniya Sergeevna, Ph. D. in Philology, Associate Professor  
Lomonosov Moscow State University  
zhnya\_isaa@mail.ru

The paper reveals the transitory nature of the early Malay dramaturgy of the 1950-1960s with special reference to the writing of Shaharom Husain, one of the most outstanding authors of that time. The analysis demonstrates the persisting influence of the urban theatrical form *bangsawan* and the artistic principles of realistic drama co-existing in his plays. Ambivalence of focus in Shaharom's writing brought into life two strikingly different works based on almost identical story line. His dramaturgy reflects complex interplay of tradition and novelty typical of the Malaysian literature of the time that witnessed the increasing dominance of the author's individuality.

*Key words and phrases:* Malay literature; Malaysian dramaturgy; *bangsawan* theatre; historical drama; Shaharom Husain; realism.