

Кукушкина Евгения Сергеевна

"ПОДОБНО СОЧИНЕНИЯМ ШЕКСПИРА": У ИСТОКОВ ДРАМАТУРГИИ МАЛАЙЗИИ

Цель данной статьи - выявить признаки взаимодействия с западной культурной традицией и показать своеобразие ее восприятия на материале одной из первых пьес, созданных на малайском языке. Проведенный анализ указывает на большую значимость для малайского автора творчества Шекспира и подчеркивает большую специфику его осмысления в местном культурном контексте. Эта специфика является следствием воздействия переводов пьес Шекспира и их постановок в городском театре бангсаван, сильно повлиявших на становление драматургии Малайзии.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2017/3-2/8.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 3(69): в 3-х ч. Ч. 2. С. 34-39. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2017/3-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

Как подчёркивает М. Ю. Котова в коллективной монографии «Сегменты идентичности в творчестве зарубежных славянских писателей», проблема национальной идентичности всегда «актуализируется на фоне чужого (“иностранный”) присутствия» [2, с. 112]. Неслучаен в рассказе подзаголовок «С небольшой дружеской помощью Оломоуца и Камю», определяющий словацкую идентичность не только с перспективы западноевропейского взгляда А. Камю и с помощью частых сравнений с американским стилем жизни, но и на фоне чешского города Оломоуца. С момента образования самостоятельного словацкого государства после распада Чехословакии словакам приходится определять свою идентичность, прежде всего, отделяя себя от чешского опыта. Эта чешская составляющая словацкой идентичности постоянно присутствует в произведениях П. Виликовского [4, р. 191]. И хотя писатель, безусловно, представляет словацкую идентичность как часть более широкой центрально-европейской идентичности, однако подчёркивает, что идентичность не является данностью, а представляет собой путь, поиск, настроение, чувства, процесс и результат познания конкретного человека, желающего осознать и принять свою идентичность.

«*No a človek môže byť po celý život Stredoeurópanom, a vôbec na to nemusí prísť. Ja som mal to šťastie, že som v Brne na hlavnej stanici stretol Camusa*» [5]. / «Человек может всю жизнь быть центрально-европейцем, но так и не осознать этого. Мне повезло, что на главном вокзале города Брно я встретил Камю».

Данная позиция писателя является проявлением восприятия «феномена национальности как конструкта» [2, с. 63]. Таким образом, можно утверждать, что словацкий писатель П. Виликовский понимает идентичность в духе деконструктивистского подхода «как продукт воображения, как идею или проект, формирующиеся при помощи дискурсивных практик – научных, художественных, политических» [1, с. 240].

Список литературы

1. **Лукина А. В.** Новые подходы к исследованию национальной идентичности // Известия Уральского государственного университета. 2004. № 33. С. 238-246.
2. **Сегменты идентичности в творчестве зарубежных славянских писателей** / отв. ред. М. Ю. Котова. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2014. 142 с.
3. **Darovec P.** Pavel Vilikovsky alebo Prepísat' sa k citu, prečítať sa k zmyslu. Bratislava: Kalligram, 2007. 192 s.
4. **Sabatos Ch.** Czechs, Sex, Spies and Torture: Slovak Identity as Translation in Vilikovsky's Ever Green is... // Comparative Literature Studies. 2003. Vol. 40. № 2. P. 173-192.
5. **Vilikovský P.** Všetko, čo viem o stredoeurópanstve [Электронный ресурс]. URL: http://www.babelmatrix.org/works/sk/Vilikovsk%C3%BD_Pavel-1941/V%C5%A1etko_%C4%8Do_viem_o_stredoeur%C3%B3panstve/1477-Mindaz_amit_tudok_a_k%C3%B6z%C3%A9p-eur%C3%B3pais%C3%A1gr%C3%B31 (дата обращения: 10.03.2015).

SEARCH FOR IDENTITY IN THE WORKS OF THE SLOVAK WRITER P. VILIKOVSKII (BY THE MATERIAL OF THE STORY “ALL I KNOW ABOUT CENTRAL EUROPEANISM”)

Knyaz'kova Viktoriya Sergeevna, Ph. D. in Philology
Saint Petersburg University
v.kniazkova@mail.ru

The article highlights the main themes in the creativity of the Slovak writer P. Vilikovskii. As a research material the author chooses a poorly known story “All I know about Central Europeanism”, which at the same time is a quintessence of the basic ideas of the writer’s creativity. The focus is on the question of identity and the way P. Vilikovskii sees it and represents it in his works. As a result of the analysis the conclusion is made that identity for the writer is not givenness, it is the result of cognition.

Key words and phrases: the Slovak literature; P. Vilikovskii; encoded toponymy; identity; postmodernism.

УДК 821; 82-2

Цель данной статьи – выявить признаки взаимодействия с западной культурной традицией и показать своеобразие ее восприятия на материале одной из первых пьес, созданных на малайском языке. Проведенный анализ указывает на большую значимость для малайского автора творчества Шекспира и подчеркивает большую специфику его осмысления в местном культурном контексте. Эта специфика является следствием воздействия переводов пьес Шекспира и их постановок в городском театре бангсаван, сильно повлиявших на становление драматургии Малайзии.

Ключевые слова и фразы: история малайской литературы; драматургия Малайзии; западное влияние на малайскую литературу; переводы Шекспира на малайский язык; театр бангсаван.

Кукушкина Евгения Сергеевна, к. филол. н., доцент
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
zhenuya_isaa@mail.ru

«ПОДОБНО СОЧИНЕНИЯМ ШЕКСПИРА»: У ИСТОКОВ ДРАМАТУРГИИ МАЛАЙЗИИ

Применительно к литературе Малайзии вопрос западного влияния до недавнего времени ставился очень ограниченно [21, р. 100-101]. Данная ситуация объясняется спецификой социальной базы писательской интеллигенции страны. В колониальную эпоху коренному населению отводилась строго определенная социально-экономическая ниша, и доступ к образованию был для него сильно затруднен [17, р. 25-26].

Представления выпускников местных школ и колледжей о западной культуре были весьма скудными, отчего до недавнего времени поиск ее влияния на современную малайскую литературу не слишком привлекал исследователей. Больше говорилось о преемственности традиции. Преимущественно с этой точки зрения рассматривались и первые образцы драматургии Малайзии. Однако накопленные за последнее время сведения позволяют дополнить общую картину. Данная работа имеет целью выявить следы взаимодействия с западной культурной традицией и показать своеобразие ее восприятия на материале одной из первых пьес, созданных на малайском языке.

В 1950 г. Фатима Абдул Вахаб, супруга учителя, служившего в штате Перак, входившем в состав тогдашней Британской Малайи, а ныне Малайзии, написала пьесу, назвав ее по имени центрального персонажа *Megat Terawis* (*Megat Terawis*). Пьеса повествовала о подвигах богатыря, который по приказу султана Перака вернул под отчий кров принцессу, насильно увезенную на чужбину. Годом позже рукопись *Megata Terawisa* оказалась в Лондоне, где была издана, став первым опубликованным произведением драматургии Малайзии. Первенство пьесы Тех Фатимы относительно: попытки писать для сцены предпринимались и раньше. Однако ни один более ранний драматический текст не сохранился в печатном виде [12, ms. 5; 18, ms. 209-233; 22, ms. 2-5].

В исследованиях не раз отмечалась тесная связь *Megata Terawisa* с предшествующей традицией – фольклором, средневековой словесностью, народными представлениями и особенно с городской переходной зрелищной формой *бангсаван* – предвестником зарождения современного театра. Подобно представлениям *бангсавана*, пьеса делится на многочисленные действия, имеет стандартный набор персонажей, в ней присутствуют стереотипные сцены, диалоги и речевые клише, большая часть текста написана в размере средневековой поэмы-*шаура*. Повествование включает мотивы, характерные для фольклора и средневековой литературы, которые затем вошли в фонд *бангсавана* (вещий сон, отшельничество героя и т.д.) [7, p. 91-92; 9, p. 48-51].

Казалось бы, произведение ориентировано почти исключительно на традицию. Современным является лишь драматический характер текста (постановки народного театра не знали сценариев, а в *бангсаване* они начали появляться поздно и нерегулярно). Следует также отметить отсутствие принятых в *бангсаване* интермедий между действиями (о театре *бангсаван* см. [4; 5; 8; 16; 19]). Перед автором стояла задача как можно ярче передать локальный колорит [9, ms. 45]. Произведение было основано на местной легенде, что предполагало опору на традицию.

Тем не менее, в своей работе писательница имела еще один важный ориентир, довольно неожиданный в описанных выше условиях. Ей было предложено создать пьесу, которая была бы подобна не образцам средневековой малайской литературы, а «подобно драматическим сочинениям Шекспира» [Ibidem, ms. 46]. При этом Тех Фатима не знала английского языка, а на родном малайском читала только арабскую графику, не владея латиницей, переход на которую произошел уже в независимой Малайзии (после 1957 г.). Это означало, что она не могла напрямую познакомиться не только с оригиналами пьес великого драматурга, но и с переводами на малайский язык, которые были изданы к тому времени в латинской письменности. Супругу-учителю пришлось «обучить ее технике создания сценариев пьес, которую он, возможно, освоил, читая произведения Шекспира» [Ibidem].

С какими же произведениями английского классика имел возможность познакомиться в середине XX столетия малайский учитель? Каким критериям, по его понятиям, должна была отвечать «шекспировская» пьеса? Почему вообще считалось возможным удовлетворить этим критериям?

Отвечая на эти вопросы, необходимо рассмотреть два источника представлений жителей Британской Малайи о творчестве Шекспира: театральные постановки и переводы.

Широкой аудитории сценические версии сюжетов Шекспира были доступны лишь в театре *бангсаван*. Билеты на постановки изредка посещавших страну зарубежных трупп и любительские спектакли при закрытых клубах были не по карману рядовому зрителю, к тому же не знавшему английского языка [19, p. 14, 52], на котором шли и постановки средних школ [11, p. 291]. Лишь *бангсаван* был общедоступен и пользовался широкой популярностью.

Бангсаван во многом продолжал традицию народных зрелищ, однако уже был практически лишен сакральности и носил коммерческий характер. Толчком к его возникновению в 1870-х годах послужили гастроли индийского *театра парсов*, который представлял собой результат восприятия индийской театральной культурой влияния европейской драмы. Репертуар *театра парсов* включал в себя, среди прочего, шекспировские сюжеты [6]. Вошли они и в репертуар *бангсавана* наряду с постановками малайского, яванского, ближневосточного, индийского, китайского, тайского происхождения.

Драматургия Шекспира была представлена *Венецианским купцом*, *Отелло*, *Ромео и Джульеттой*, *Гамлетом*, *Макбетом* [5, ms. 57; 16, ms. 150, 180]. Однако двойственная природа *бангсавана* с его традиционной основой и коммерческим подходом выливалась в очень свободное обращение с оригиналом. Постановки являлись импровизацией на известный сюжет, так что игра актеров превалировала над содержанием и должна была соответствовать ожиданиям аудитории, желавшей развлечения.

В начале XX в. афиша спектакля гласила: «...Светлой памяти возлюбленного нами Вм. Шекспира [труппа] The Opera Indra Permata Company of Selangor посвящает постановку сенсационной трагедии Принц Гамлет в исполнении лучших актеров и актрис... Наши клоуны не знают себе равных!! Новые платья! Новые пейзажи!! Прекрасная музыка!!». Очевидным образом именно клоуны, а не трагический образ героя, рассматривались как основное достоинство постановки [13, p. 140]. Оркестр, костюмы и декорации тоже имели значение, но в лучших традициях народных зрелищ смеховому началу принадлежала особая роль (о преемственности

комической традиции в малайском театре см. [3]). Например, в трактовке *бангсавана* одной из самых комичных в *Гамлете* была сцена явления Призрака стражам – всех персонажей представляли клоуны [13, р. 141; 19, р. 220].

Стихия городского народного зрелища сильно сказывалась на облике мировой классики: добавлялись, опускались и сливались одно с другим действия. Сцены приобретали стандартность, отвечающую эстетике *бангсавана*. Для придания постановкам местного колорита вводились дополнительные эпизоды. Персонажам придавались черты, типичные для героев *бангсавана*. Местное традиционное мировоззрение порой полностью меняло пафос произведения. Положительные герои (например, Гамлет или Полоний) могли вопреки авторскому замыслу остаться в живых, символизируя идею победы добра над злом. Напротив, в развязке падал замертво злокозненный Сайлок (Шейлок) [16, ms. 73; 19, р. 125-130, 219-228].

Бангсаван просуществовал до 1950-х годов, и автор *Мегага Терависа*, наверняка, видела его постановки, в которых «вольное обращение с Шекспиром так сказывалось на пьесах, что они были больше образцами малайской адаптации, нежели сценическим воплощением шекспировских героев» [13, р. 139]. Текст не играл здесь роли, актеры не были с ним знакомы, как и большинство зрителей. Важен был сюжет, который в целом сохранялся, хотя в ходе актерской импровизации приобретал эффектные дополнения в виде участия комических призраков и стражников в полицейской форме, разговоров по телефону, путешествий на теплоходах и поездах, пальмовых пейзажей за окнами дворцов и проч.

Итак, знакомство с «возлюбленным нашим Вм. Шекспиром» создавало у зрителя театра *бангсаван* весьма своеобразное впечатление о его творчестве. Само по себе имя классика преподносилось с должным пиететом, поскольку обещало прибыль [Ibidem, р. 149]. Какой-то части аудитории (колониальные чиновники, состоятельные горожане с англоязычным образованием) оно было знакомо и притягательно. А для подавляющего большинства зрителей Британской Малайи Шекспир предстал сочинителем захватывающих историй о заморских героях, нередко королевской или аристократической крови. Это хорошо сообразовалось с привычным кругом персонажей *бангсавана* (само слово *bangsawan* в малайском языке имеет значение ‘знать, аристократия’).

Бангсаван был ступенью, предшествующей возникновению современной драматургии, поэтому Тех Фатима невольно отталкивалась от его эстетики. Более того, имя Шекспира также воспринималось местной аудиторией прежде всего в контексте *бангсавана*. Таким образом, предложение «написать, как Шекспир» должно было вызывать у писательницы много ассоциаций с традицией малайского театра.

Более достоверный источник сведений об английском классике и его произведениях представляли собой переводы. Помимо подмостков *бангсавана*, сценическая активность являлась частью внеклассной программы средних школ и колледжей [11, р. 291-292]. В этом случае постановки осуществлялись под руководством преподавателей по тексту пьес или их адаптаций.

Руководивший драматургическими попытками Тех Фатимы супруг был учителем и, наверняка, имел такой опыт. Подспорьем для пояснений и в качестве образцов должны были служить переводные пьесы.

На тот момент традиция переводов с европейских языков в Малайе была еще не слишком развита и представляла читателю западную словесность (в основном английскую) фрагментарно. Этим грешило в своей работе даже уникальное переводческое бюро, открытое в 1924 г. при знаменитом Педагогическом училище имени султана Идриса [21, р. 102-107]. Училище долгие годы было единственным учебным заведением, предоставлявшим среднее образование на малайском языке. Более десяти лет возглавлявший его О. Т. Дуссек ратовал за повышение образовательного уровня малайского населения (об училище см., в частности, [17, р. 142-157]). В училище работа по ознакомлению малайцев с произведениями европейской словесности была как-то упорядочена. Однако упорядоченность была относительной: «[с]егодня можно изумляться разбросу от Гёте и Шекспира до *Капитана Блада* или новелл Райдера Хаггарда, включенных в серию училища» [21, р. 107]. В серии произведений, выпускавшейся училищем, а тем более коммерческими издательствами, явно преобладало легкое чтение.

Очевидно, что единой картины западной культуры и литературы читатель не имел. В частности, он не мог судить о том, в чем заключается величие Шекспира и что он дал последующей истории английской и мировой литературы. Неудивительно, что для членов клуба учителей, заказавших Тех Фатиме Абдул Вахаб пьесу *Мегага Теравис*, задача создать «сочинение, как у Шекспира» не казалась невероятной. Представления о том, что именно отличало драматургию классика, сформировались у них на своеобразном и ограниченном материале.

Стараниями О. Т. Дуссека и его сотрудников в распоряжении Тех Фатимы и ее мужа было несколько текстов. Сама Фатима могла ознакомиться лишь с двумя изданиями, напечатанными на *джави*, арабском алфавите малайского языка. Это были даже не переводы, а краткие прозаические переложения четырех трагедий (*Гамлет*, *Макбет*, *Отелло* и *Король Лир*) и четырех комедий (*Буря*, *Венецианский купец*, *Двенадцатая ночь* и *Как вам это понравится*), выполненные в 1929 г. и 1930 г. [11, р. 294; 21, р. 104]. За образец было взято знакомое всем выпускникам английских средних школ прозаическое изложение пьес братом и сестрой Лэмб (1807), которое в Британской Малайе входило в список обязательной литературы для первого года обучения [18, ms. 221]. Эти переложения, таким образом, позволяли судить лишь о сюжете пьес.

Кроме того, существовали еще прозаические пересказы *Венецианского купца* и *Антония и Клеопатры*, выпущенные на коммерческом рынке в Келантане (1930) и на Пинанге (1931) [11, р. 294]. Были ли эти издания известны Тех Фатиме и ее супругу, судить трудно, но если это так, то почерпнуть из них также можно было лишь краткую сюжетную канву.

Зато продукцию переводческого бюро училища имени султана Идриса, находившегося в их родном Пераке, супруги знали наверняка. Там вышли из печати два текста, представлявшие собой тоже прозаический, но значительно более полный перевод шекспировских текстов на малайский язык. Авторами перевода

Макбета (1934) и *Юлия Цезаря* (1935) были директор Дуссек и его сотрудник Мухаммад Саид Хаджи Хуссейн [14, р. 42; 21, р. 104]. Обе пьесы были изданы на латинице. Тех Фатима латинской графикой не владела, но могла воспринимать текст на слух, тем более что традиция декламации произведений долго конкурировала у малайцев с чтением про себя [15, р. 135]. Эти тексты в силу своей полноты лучше всего могли служить иллюстрацией к наставлениям, как уподобить пьесу произведениям великого классика.

Представления театра *бангсаван* и переводы как источники сведений о творчестве Шекспира явно наложили свою печать на пьесу *Мегат Травис*.

Следы воздействия переводов обнаруживаются в структуре текста пьесы. В помощь «не очень хорошо образованному сельскому читателю» Дуссек и Мухаммад Саид снабдили списки персонажей в начале пьес сжатыми характеристиками [14, р. 41]. У Шекспира их нет, однако Тех Фатима с супругом восприняли характеристики как композиционный элемент его произведений и включили их в пьесу с традиционным набором героев, которые на деле не нуждались ни в каких дополнительных описаниях. В пьесе действовали стереотипные персонажи театра *бангсаван*: султан, принцесса, молодой герой-богатырь, злодей-антагонист, министры двора, служанки. Их образы были хорошо знакомы зрителю (о персонажах *бангсавана* см. [5, ms. 69-77; 16, ms. 114-124; 19, р. 110-125]).

Содержание характеристик также говорит о влиянии переводов Дуссека и Мухаммада Саида. Например, о короле Дункане они сообщают, что тот «мягок и милостив к сановным людям и народу». Так же исходно «добр и мягкосердечен» Макбет, однако «став правителем после короля [Дункана], снискал ненависть всех подданных за произвол и свирепость свою, по причине подстрекательств и жестокости жены». Его злонравная жена «умеет распалать супруга» [14, р. 41]. Тех Фатима, в свою очередь, говорит о правителе Перака, что он «[н]равом мягок; не творит насилия, правя страной». Владыка враждебного княжества Аче «яростен и жесток в правлении, однако подчиняется влиянию супруги своей». О супруге первым делом сообщается, что она «влияет на мужа» [20, р. XV].

Если сам набор персонажей *Мегата Трависа* свойствен традиционному театру и литературе, то подобные характеристики – больше дань стремления автора следовать за Шекспиром (а на деле – за переводом). Великодушие правителя ценилось в культуре малайцев, однако самым важным его качеством была справедливость. Благополучие страны зиждилось на соблюдении соглашения между властителем и народом: первый должен был быть справедлив, вторые – абсолютно ему преданы. Нарушение договора вело к всеобщему разрушению. Эта государственно-этическая концепция, восходящая к исламской идее Предвечного соглашения между Творцом и его творениями, нашла свое выражение во многих произведениях малайской литературы. Соглашение обязывало государя не столько к мягкосердечию, сколько к справедливости: он мог казнить виновных подданных, но не предавать их позору и поруганию [2, с. 143-157, 340-341]. Значительная доля постановок театра *бангсаван* ставилась на сюжеты произведений средневековой словесности и местных преданий, отражавших этот взгляд во всей полноте. Основной функцией главного героя было служить правителю и представлять картину идеализированной добродетели [19, р. 111]. В пьесе Тех Фатимы в какой-то момент привычный образ владыки, карающего всякого, кто не исполнит его волю, все же сквозит в образе доброго султана. Тот с нетерпением ждет вестей от министра, посланного на поиски Мегата Трависа, восклицая: «Что-то никто нейдет с вестью, / Сколь еще мне томиться ожиданием, / Коль министр не найдет Мегата, / Прикажу предать его смерти» [20, р. 10] (*здесь и далее перевод автора – Е. К.*).

Что касается козней злонравной жены, то этот мотив тоже подается в пьесе не вполне традиционно. Он не редкость в средневековых малайских повестях и поэмах, а также в представлениях народного театра, однако там он обычно присутствует в романической линии сюжета. Злодейки старой литературы имели облик матерей, которые покушаются на неугодную им избранницу сына, либо старших жен, злоумышляющих против новой супруги [10]. Такие же мотивы были свойственны и постановкам театра *бангсаван* [16, ms. 64]. В пьесе Тех Фатимы супруга правителя Аче – не жестокая свекровь или старшая жена, а властолюбивая интриганка, больше схожая с Леди Макбет в переводе Дуссека и Мухаммада Саида, нежели с каноническим отрицательным женским образом малайской литературы.

Краткие характеристики персонажей были не единственным дополнением Дуссека к тексту Шекспира, которое Тех Фатима приняла за элемент оригинала. В помощь постановщикам переводчики предпослали основному тексту подготовительные пояснения. В *Макбете* это сжатое изложение каждого действия, в *Юлии Цезаре* – краткая справка по истории Древнего Рима, – так читателей готовили к восприятию нового для них материала [14, р. 48-51]. У Тех Фатимы не было необходимости вводить пояснения: сюжет ее пьесы восходил к известному читателю/зрителю местному преданию. Однако, издание 1951 г. открывается предисловием «Происхождение сказания о Мегате Трависе», за которым следует изложенный по действиям «Сокращенный сюжет пьесы» [20, р. VII-XIII]. Писательница сочла эти преамбулы обязательной частью произведений Шекспира.

Как мы видим, ряд нововведений, которые Тех Фатима полагала «шекспировскими», на деле таковыми не являлись. Однако еще важнее другое: круг представлений писательницы о драматургии создавал у нее впечатление, что его творчество в целом имело много сходного с малайским литературным канонem. Тематика и центральная проблематика творчества Шекспира соотнеслись в глазах писательницы и ее современников с малайской традицией. Представления *бангсавана* и акценты, расставленные в переводах пьес, существенно содействовали возникновению такого впечатления.

Несмотря на огромную разницу культурных контекстов, нельзя не отметить определенную параллель между малайской концепцией соглашения правителя с подданными и принятой в эпоху Шекспира гуманистической

идеями общественного согласия, гармонии сословий во главе с монархом. Как ни далеки от мира Шекспира малайские средневековые литераторы и их преемники Новейшего времени, но им близка его «манера отождествлять смерть правителей с мировой катастрофой чуть ли не космического характера» [1, с. 135]. По сути, в том и в другом случае покушение на владыку «влечет за собой пагубные последствия для всей страны» [Там же, с. 312], а отступничество опасно для общества в целом.

Нурул Фархана Лоу справедливо обращает внимание на выбор Дуссеком и Мухаммадом Саидом для перевода произведений, особенно ярко выражающих эту идею. При этом переводчики придают теме верности и коварства прямолинейность, облегчающую ее восприятие малайским читателем. В частности, более одномерно представлен образ Макбета.

Предлагая наиболее полный перевод пьесы Шекспира на малайский язык, Дуссек все же опускает начальные сцены с ведьмами. Выпадают первые рассуждения Макбета, обозначающие начало его склонения ко злу. Без этого зачина духовное падение героя выглядит неподготовленным и объясняется почти исключительно помешательством. «В переводе Дуссека нет неопределенности, нет пространства для созерцания и интроспекции. Макбет заключает, что убить короля... безнравственно и подло; однако, он тут же представляет себе кинжал, с которого каплет кровь, и вид этот так его пугает, что он сходит с ума. Добавьте сюда душевное смятение и непрерывные понуждения леди Макбет. Столь сильного давления достаточно, чтобы кого угодно довести до крайности...» [14, р. 50]. В результате образ невменяемо жестокого Макбета сильно упрощается, приближаясь к стереотипным, сугубо отрицательным персонажам *бангсавана* [19, р. 128]. У Шекспира же, по наблюдению А. А. Аникста, его образу свойствен лиризм, в котором драматург отказывал подлинным злодеям своих пьес: «Макбет – поэт. Это и превращает его из злодея в фигуру, сохраняющую человечность даже в самом своем падении» [1, с. 216]. В переводе сложность личности героя теряется.

Лишая Макбета человеческой многогранности, переводчики сводят пафос пьесы к простой и традиционно внятной малайцам морали. Предательство предредило судьбу персонажа, и его кровавый конец не мог не одобряться малайской аудиторией [14, р. 50-51].

Трансформация происходит и с характером Юлия Цезаря. В переводе он появляется на сцене единственный раз, в Капитолии, где встречает смерть. Зритель может составить представление о его образе лишь по этой сцене и по хвалебной речи Антония. Читатель перевода в дополнение имеет перед глазами текст с кратким изложением римской истории. В этом тексте Цезарь предстает великим воином, стратегом, оратором и дипломатом, щедрым благотворителем, любимым народом. Его гибель – плод злоумышлений завистников. Таким образом, личность Цезаря рисуется только положительно. Он становится ближе к фигуре идеализируемого властителя в театре *бангсаван*, величественного, исполненного достоинства и возвышенных чувств, справедливого и великодушного [16, ms. 120-121; 19, р. 111]. Выпадают сцены, где в его поведении можно усмотреть высокомерие и неосмотрительность (отказ прислушаться к предостережениям). В Капитолии его обмен репликами с просителями, которым он холодно отказывает, также отсекается. Более того, в уста собеседников Цезаря вкладываются формулы дворцового малайского этикета, принятые в обращении с султанами. Не знакомая с оригиналом малайская аудитория не ощущала это странным, зато введение в текст этих формул сразу ставило полководца Римской республики в один ряд с местными султанами, и покушение на него выглядило особенно отталкивающим. Важнейший для Шекспира вопрос о склонности Цезаря к тирании практически отодвигался совсем [14, р. 51-54].

Представляя себе творчество классика по переводам и театральным постановкам, Тех Фатима Абдул Вахаб могла быть уверена, что создает *Мегата Терависа* строго по великим образцам. В ее глазах Шекспир писал о том же, о чем исстари писали малайские беллетристы и о чем возглашали со сцены персонажи *бангсавана*: о верности трону, недопустимости предательства и неотвратимости кары отступнику.

Отступником в *Мегате Терависе* является товарищ главного героя по имени Сембана. Он сопровождает Мегата в экспедиции на Суматру с целью вернуть домой насильно увезенную принцессу. Позавидовав подвигам Мегата Терависа и оказанным ему почестям, Сембана решает не возвращаться с ним на родину и остается во враждебном государстве («На раджу Перака мне наплевать / Несправедлив он в правлении / Толку нет быть его слугой...» [20, р. 32]). Более того, Сембана вызывается напасть на родной Перак и снова доставить принцессу ко двору Аче. Его напутствует супруга раджи Аче: «Сделай прекрасную принцессу пленницей, / Преврати Перак в покоренные владения» [Ibidem, р. 42].

Подобно Макбету и Бруту, предатель Сембана так же заслуживает смерти. Правда, в малайском произведении, значительно более близком народной стихии, требующей торжества добра, антагонист не успевает привести свой замысел в исполнение и гибнет от руки протагониста. Последние слова текста вложены в уста гибнущего отступника, который признает свою низость и поражение: «Вот оно, воздаяние предателю» [Ibidem, р. 52].

Тех Фатима Абдул Вахаб имела лишь опосредованное представление о творчестве Шекспира. Тем не менее, преподнесенные в переводах и спектаклях *бангсавана* творения великого драматурга действительно выступали для писательницы источником вдохновения. Малайская драматургия только зарождалась, авторы лишь начинали разбираться, что должен представлять собой драматический текст. Учитывая ограниченность их знаний о западной словесности и устное бытование местной театральной традиции, предложение написать «как Шекспир» означало, прежде всего, просто написать пьесу. А переводы Шекспира и постановки его пьес в театре *бангсаван* создавали впечатление, что это посильный труд.

Во-первых, из этих переводов и постановок следовало, что центральные вопросы шекспировских пьес совпадали с проблематикой традиционной малайской литературы и театра. Во-вторых, персонажи классика

оказывались близки героям местной словесности и сцены. В-третьих, переводчики снабдили текст дополнениями, которые для Тех Фатимы выглядели существенным формальным признаком произведений Шекспира. Их воспроизведение создавало у нее впечатление приближения к эталону. Все это объясняет смелость, с которой Тех Фатима принялась сочинять пьесу, «подобную драматическим произведениям Шекспира».

Вслед за Тех Фатимой на литературную сцену вышли новые авторы, для которых имя Шекспира продолжало служить ориентиром, вызывая к жизни новые произведения. Удивительное для нас состязание с гением было ранним проявлением начавшегося диалога с западной словесностью. Диалог поначалу шел не напрямую, в преломлении переводных и народных театральных версий, однако им нельзя пренебрегать при изучении истории литературы Малайзии. Начало развития драматургии страны оказалось в значительной мере результатом этой ранней формы взаимодействия, требующей дальнейшего исследования.

Список литературы

1. **Аникст А. А.** Шекспир. Ремесло драматурга. М.: Советский писатель, 1974. 607 с.
2. **Брагинский В. И.** История малайской литературы VII-XIX веков. М.: Главная редакция восточной литературы, 1983. 495 с.
3. **Кукушкина Е. С.** К проблеме исторической преемственности комического в малайской театральной и литературной традиции: образы слуг-шутов // Юго-Восточная Азия: актуальные проблемы развития. 2016. № 32. С. 170-185.
4. **Сикорский В. В.** О театре переходного типа «Бангсаван», или «Малайская опера» // Сикорский В. В. О литературе и культуре Индонезии. М.: Экон-Информ, 2014. С. 466-473.
5. **Abdul S. S.** Aspek lakonan dalam teater bangsawan. Kuala Lumpur: Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara; Kesenian dan Warisan Malaysia, 2005. 370 ms.
6. **Braginsky V., Suvorova A.** A New Wave of Indian Inspiration: Translations from Urdu in Malay Traditional Literature and Theatre // Indonesia and the Malay World. 2008. Vol. 36. № 104. March. P. 115-153.
7. **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.
8. **Cohen M. I.** Border Crossings: Bangsawan in the Netherlands Indies in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries // Indonesia and the Malay World. 2002. Vol. 30. № 87. July. P. 101-115.
9. **Dinsman.** Megat Terawis: buku drama Melayu pertama // Drama Melayu moden dalam esei / penyelenggara A. Zakazia. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1981. Ms. 45-51.
10. **Hicks S.** The Maligned, Maltreated Madu: Female Experiences of Polygyny in Three Romantic Syair // Indonesia and the Malay World. 2008. Vol. 36. № 104. March. P. 47-66.
11. **Ick J. C.** Unknown Accents, Unborn States, Renegade Shakespeares of Colonial Southeast Asia // Journal of English Studies and Comparative Literature. Special Edition. Rewor(l)dings. Contestations and Reconfigurations in Literatures and Cultures of the Asia Pacific Region. 2015. P. 291-304.
12. **Kamaluddin A. R.** Teater Melayu. Suatu risalah pemikiran Melayu. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 2007. 230 ms.
13. **Nurul F. L. A. bt.** Bangsawan Shakespeare in Colonial Malaya // Shakespeare in Hollywood, Asia and Cyberspace / ed. by A. S. Y. Huang, C. S. Ross. West Lafayette: Purdue University Press, 2009. P. 139-151.
14. **Nurul F. L. A. bt.** The Politics of Shakespeare Translation and Publication in Malaya // Traducaoen Revista. 2012. № 12. P. 39-60.
15. **Proudfoot I.** From Recital to Sight-Reading: the Silencing of Texts in Malaysia // Indonesia and the Malay World. 2002. Vol. 30. № 87. July. P. 117-144.
16. **Rahmah B.** Perkembangan drama Bangsawan. Edisi Kedua. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 2016. 201 ms.
17. **Roff W. R.** The Origins of Malay Nationalism. 2d edition. Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1994. 303 p.
18. **Safian H., Thani A., Johan J.** Sejarah Kesusasteraan Melayu. Jilid I // Sejarah Kesusasteraan Melayu. Siri Lestari Sastera. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 2006. Ms. 1-250.
19. **Tan S. B.** Bangsawan. A Social and Stylistic History of Popular Malay Opera. Singapore: Oxford University Press, 1993. 261 p.
20. **Teh F. A. W. binti.** Megat Terawis. Suatu cherita dahulu kala. Di-susun hingga menjadi lakunan Buyung bin Adil, Mohd. Nordin bin Yeop Bakar dan Mohd. Salleh bin Ahmad. London: Macmillan and Co, 1951. XVIII+62 p.
21. **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.
22. **Zakaria A.** Pendahuluan // Zakaria A. Drama Melayu moden dalam esei. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1981. Ms. 1-15.

“LIKE SHAKESPEARE’S PLAYS”: THE ORIGINS OF MALAYSIAN DRAMATURGY

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

The article aims to identify the signs of involvement in the Western cultural tradition and to show the specificity of its perception by the material of the earliest Malay play. Relying on the analysis the author concludes on great importance of Shakespeare’s creative work for Malay dramatist and emphasizes the specificity of its interpretation in the local cultural context. Shakespeare translations and productions in the municipal theatre bangsawan contributed greatly to Malaysian dramaturgy formation and introduced Shakespeare specific interpretation.

Key words and phrases: history of Malaysian literature; Malaysian dramaturgy; Western influence on Malaysian literature; Shakespeare translations into Malay; bangsawan theatre.