

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»

Институт стран Азии и Африки

На правах рукописи

Волкова Ксения Борисовна

**Тайская традиция и европейское влияние в литературе
Таиланда: драматургия Вачиравуда (1881-1925)**

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(литература азиатского и африканского регионов)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель

Кандидат филологических наук, доцент

Евгения Сергеевна Кукушкина

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА I. Ускоренный путь развития тайской литературы Нового времени: национальная традиция и западноевропейское влияние	27
1.1. Традиционная тайская словесность в контексте «ускоренного развития» литературы	27
1.2. Роль Просветительства и Просвещения в процессах «ускоренного развития» стран Востока	32
1.3. Тайская литература в фокусе литературных связей Запада и Востока	38
ГЛАВА II. Традиционный тайский театр: от истоков к вестернизации.....	45
2.1. Канон традиционного тайского театра	45
2.2. Просветительская деятельность тайских королей как фактор модернизации традиционного театра	60
ГЛАВА III. Творчество короля Рамы VI Вачиравуда-драматурга: традиция и влияние	83
3.1. Роль и значение Вачиравуда в общественной и культурной жизни Сиама конца XIX – начала XX вв.	83
3.2. Англоязычная драматургия короля Вачиравуда	92
3.3. Пьесы-адаптации	112
3.4. Оригинальные пьесы Вачиравуда на тайском языке: жанровая принадлежность и художественные особенности	124
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	169
БИБЛИОГРАФИЯ.....	177
Источники	177
На тайском языке	177
На английском языке	177
Исследования	178
На русском языке	178
На английском и тайском языках	186
ПРИЛОЖЕНИЕ	191

ВВЕДЕНИЕ

Период со второй половины XIX в. до первой четверти XX в. отмечен масштабными реформами во всех областях жизни тайского общества. Став на путь современного развития, Сиам¹ за полвека из отсталой страны превратился в развитое государство, сумевшее отстоять свою политическую независимость в очень сложный исторический период, когда европейские страны успели разделить все государства Юго-Восточной Азии на сферы влияния.

Благодаря социально-политическим, экономическим и культурным преобразованиям, Сиам никогда не терял своей политической независимости и оставался суверенным на протяжении всего исторического пути. Реформы и ускоренная модернизация тайского общества проводились сиамскими правителями – Рамой IV Монгкутом (годы правления 1851-1868 гг.), Рамой V Чулалонгкорном (1868-1910 гг.) и Рамой VI Вачиравудом (1910-1925 гг.).

В отличие от первых двух монархов, политика которых была направлена главным образом на преобразования в политической и экономической сферах, правление Рамы VI отмечено масштабным реформированием тайской традиционной культуры по западным образцам.

Вачиравуд – самая яркая фигура литературной жизни Сиамского Нового времени. Не все политические начинания монарха увенчались успехом, и некоторые исследователи считают, что король больше времени посвящал театру и литературе, чем государственным делам. Эти неудачи были вызваны противоречивыми взглядами самого монарха. Как пишет тайский ученый М. Ратхин, Рама VI «потерялся между абсолютизмом и либерализмом, монархией и демократией, традицией и современностью» [Ратхин, 1996, С. 167].

¹ Современное название «Таиланд» появилось в 1939 г. В диссертации анализируется период существования государства Сиам.

Несомненно, король, получивший европейское образование, испытывал симпатию ко всему западному. Но в сложившихся условиях, когда во внешней политике постоянно ощущалась колониальная и коммунистическая опасность, а внутри страны зрели заговоры по свержению королевской власти путем военного переворота, политика монархического национализма была жесткой необходимостью для Вачиравуда, стремившегося непременно сохранить монархическую форму правления.

На примере его произведений можно проследить путь ускоренного развития тайской литературы начала XX в. Король стал новатором в поэзии и прозе, его наследие огромно: более 120 романов, очерков, поэм и статей, а также около 180 пьес на тайском и английском языках.

Излюбленным литературным жанром короля была драма. Если раньше театр в Сиаме был танцевальным и выполнял преимущественно развлекательную, ритуально-религиозную и дидактическую функции, то при Раме VI функциональный спектр театрального искусства расширился. Театр стал решать образовательные, социальные, а главное, политические задачи, и использовался королем для идеологической пропаганды. Вачиравуд стал новатором театра, ломая устоявшиеся каноны. После стереотипных пьес, написанных для традиционного танцевального театра, драматические произведения короля в жанре «разговорной» диалогизированной драмы европейского типа стали свежей театральной формой нового содержания. Они знакомили зрителя с новыми темами, проблемами, сюжетами, типами персонажей.

В фокусе диссертации – драматургическое наследие короля Вачиравуда в контексте литературных процессов на Востоке. Основное внимание в работе уделено изучению соотношения национальной традиции и инонациональных, западноевропейских влияний в драматургии короля Вачиравуда, взаимодействию этих двух начал в процессе его эволюции. Король соединил в своих драматических сочинениях европейскую и тайскую театральные

традиции, наполнив пьесы новым, социально-политическим содержанием, и в то же время сделав театр доступным для широких слоев тайского населения.

Актуальность диссертационного исследования определяется назревшей необходимостью осмыслить роль короля Вачиравууда в процессе сближения Запада и Востока на рубеже XIX-XX вв. Эта роль, с одной стороны, уникальна, так как Рама VI был единственным монархом в Юго-Восточной Азии, который органично усвоил в своем творчестве традиции западноевропейской литературы. С другой стороны, его деятельность драматурга развивалась в контексте общей тенденции обновления, характерной для мирового литературного процесса этого периода. Таким образом, анализ драматургии сиамского монарха имеет большую значимость для уяснения особенностей литературного процесса в Таиланде, способствуя при этом осмыслению типологии развития литератур Востока в Новое время и их контактов с западной словесностью.

Объектом исследования выступает драматургическое наследие Рамы VI.

Предметом исследования стали традиции тайского театра и западноевропейской драматургии в творчестве Вачиравууда.

Цель диссертации – исследование взаимодействия национального и инонационального, традиционного и нового в творчестве короля Рамы VI Вачиравууда-драматурга.

Достижение поставленной цели требует решения следующих **исследовательских задач**:

1. Охарактеризовать основные концептуальные подходы к исследованию литературных связей Запада и Востока.
2. Определить факторы, повлиявшие на «ускоренное развитие» тайской литературы во второй пол. XIX в. – первой четверти XX в.
3. Выделить особенности традиционного тайского театра.
4. Исследовать художественные особенности драматических произведений короля Вачиравууда, выделив их новаторские черты.

5. Провести анализ соотношения национальной традиции и западноевропейских влияний в пьесах Вачиравуда.
6. Определить роль творчества Вачиравуда-драматурга в мировом литературном процессе как в синхронном, так и в диахронном аспектах.

Материалом исследования послужили 11 наиболее значительных, ранее не переводившихся на русский язык пьес², созданных королем-драматургом в разные периоды жизни и важных для понимания жанровой специфики его творчества, из которых пять произведений были написаны Вачиравудом на английском, а шесть – на тайском языке:

1. Ранние англоязычные пьесы – «Предатель» (1898), одноактная пьеса «Эвелин» (год не известен), драма из 6 сцен «Поворот судьбы» (год не известен), сюжет из истории Индии в 2 сценах «Лорд Вермонт» (1899г.), «Заговорщики и жертвы» (1899) и одноактная комедия «Королевский приказ» (1901).
2. Адаптация пьесы У. Шекспира «Отелло» – «Пхраратчавангсан» (1911).
3. Патриотическая пьеса «Сердце воина» (1913).
4. Просветительская комедия «Ной Интхасен» (1917).
5. Идеологическая драма «Захват власти» (1923).
6. Любовная драма «Маданапада» (1925).

Хронологические рамки исследования охватывают весь период творчества короля Рамы VI. Нижним временным порогом исследования является 1898 год, когда драматург, еще будучи студентом в Англии, создал

² Приложение диссертации содержит перевод с тайского языка на русский пьесы короля Вачиравуда «Захват власти» (1923г.), выполненный К.Б. Волковой.

свою первую экспериментальную англоязычную пьесу. Верхним порогом стал 1925 год, когда была написана последняя известная драма короля «Маданапада», которую часто называют «лебединой песней» Вачиравуда, поскольку она была завершена за несколько месяцев до его кончины. Особое внимание в работе уделено пьесам, которые король сочинял, находясь у власти (с 1910 по 1925 гг.), т.к. именно в них наиболее ярко проявилось его литературное новаторство, а также взгляды на общественно-политические процессы в тайском обществе начала XX века.

Ключевыми понятиями диссертационной работы являются: «адаптация», «автовестернизация», «вестернизация», «инонациональное влияние», «монархический национализм», «остаточная традиционность», «переложение», «традиционализм», «ускоренный путь», «лакхон», «танцевальная драма *лакхон рам*», «разговорная драма *лакхон пхут*».

Обозначенные понятия используются в теоретических трудах, посвященных как общетеоретическим вопросам сравнительного литературоведения, особенностям художественного процесса в странах Юго-Восточной Азии, так и конкретно – творчеству Вачиравуда-драматурга и его общественно-политической программе. В настоящей работе они понимаются следующим образом:

«Адаптация» – это переработка произведения другого, как правило, иностранного, автора и приспособление его к предпочтениям и пониманию местной аудитории.

«Вестернизация» – это заимствование европейского образа жизни и мышления, уход от национальной традиции, ориентация на культурное, политическое и социальное обновление, понимаемое как движение к западным ценностям. Но, поскольку, в отличие от других стран Юго-Восточной Азии, колонизированных Англией и Францией, в Сиаме этот процесс не был связан с намеренным и последовательным внедрением европейских культур в самобытную национальную, а проходил вполне добровольно, мы будем

называть его «автовестернизацией».

«Инонациональное» – «нетайское», заимствованное из других культур: Индии, стран Юго-Восточной Азии и Западной Европы.

«Монархический национализм» – официальная идеология в Сиаме в начале XX в., целью которой было объединить тайский народ для сохранения монархии и противостояния идеологическому и политическому проникновению западного влияния в королевство.

«Остаточная традиционность» – это, с одной стороны, осознанный уход от традиции, с другой – неизжитость ярко выраженной традиционности [Брагинский, Семенцов, 1985, С. 16].

«Традиционализм» – совокупность приемов и средств, направленных на возвращение к традиции, воссозданию утраченной культуры [Брагинский, Семенцов, 1985, С. 8].

«Переложение» – личностная интерпретация художественного текста, т.е. пересказ текста своими словами.

«Ускоренное развитие» – пользуясь терминологией Г.Д. Гачева, это процесс, в ходе которого некоторые народы за короткое время проходят основные стадии движения мировой культуры

«Лакхон» (ละคร) – слово, которое традиционно используется в тайском языке для обозначения театра, драмы, пьесы и спектакля.

В контексте рассмотрения тайской театральной традиции необходимо пояснить два термина: *танцевальная драма лакхон рам* и *разговорная драма лакхон пхут*.

«Танцевальная драма лакхон рам» (ละครรำ) – это традиционное театральное представление в Таиланде, где главную роль играют музыка и танцевальные движения, в то время как слова – второстепенную, а письменный текст – вообще подчиненную. Тайские драматические тексты нельзя соотнести с определением драмы как рода литературных произведений, написанных в

диалогической форме и предназначенных для сценического исполнения. Традиционные тайские драмы лишены признаков, присущих европейским пьесам, – расписанная речь героев, ремарки, деление на акты и сцены, организация сюжетной линии.

Драма как род литературы сложилась в Сиаме только в начале XX в. благодаря просветительской деятельности короля Вачиравуада. В это время в Сиаме появляется новый вид театра и драматургии европейского типа в разговорном жанре *лакхон пхут*.

«Разговорная драма лакхон пхут» (ละครพูด) за короткое время стала наиболее заметной частью тайской литературы, получившей в дальнейшем весьма плодотворное развитие. Главная цель новой театральной формы – распространение и пропаганда общественно-политических взглядов автора среди населения. Разговорный жанр наиболее подходил для изображения общественных проблем. Однако на первом этапе своего развития театр нового вида еще не отделился полностью от национального танцевального театра, поэтому при создании современных пьес европейского типа проявлялись черты традиционного *лакхон рам*.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые проводится комплексный анализ драматургического наследия короля Вачиравуада на материале ранее не переводившихся на русский язык тайских и английских текстов, исследованы художественные особенности его пьес с точки зрения взаимодействия тайской традиции с инонациональными влияниями, в том числе с веяниями западноевропейской драматургии рубежа веков. Подобное исследование на данный момент не предпринималось ни в отечественном, ни в зарубежном востоковедении. Также впервые наследие короля Вачиравуада проанализировано как часть мирового художественного процесса, при этом показана типологическая значимость его творчества в контексте развития литератур Востока.

Корпус научных исследований по тайской литературе менее объемён в сравнении с другими восточными странами. Наименее изученной в современном литературоведении является тайская драма. Это относится прежде всего к творчеству короля Вачиравуда. Темой европейского влияния на его драматургию занимались избирательно, анализируя лишь отдельные стороны феномена и не учитывая актуальность творчества короля как для его современников, так и для нынешнего тайского общества. Авторы ограничиваются констатацией его жанровых экспериментов и количества созданных им пьес, не объясняя, почему его называют «отцом современной тайской драмы». Его творчество никогда не рассматривалось в контексте ускоренного развития тайской литературы и становления тайской драматургии Нового времени.

Теоретической основой диссертационной работы послужили теоретические труды М.М. Бахтина, Г.Д. Гачева, В.И. Брагинского, Д. Дюрищина, Ю.В. Манна и др., также работы отечественных востоковедов: Е.Н. Афанасьевой, А.Е. Бертельса, Т.П. Григорьевой, П.А. Гринцера, В.В. Корнева, Е.С. Кукушкиной, С.С. Кузнецовой, Ю.М. Осипова, И.Н. Соломоник, Л.Е. Черкасского и др.

Значительную роль в подготовке работы сыграли общетеоретические труды по сравнительному литературоведению М.П. Алексеева, А.Н. Белецкого, А.Н. Веселовского, И.Г. Гердера, И.В. Гёте, В.М. Жирмунского, Н.И. Конрада и др., а также исследования А.Б. Куделина, Ю.М. Лотмана, Б.Л. Рифтина и др., посвященные литературным взаимосвязям Запада и Востока

Большое значение имели работы по теории театра и драмы А.А. Аникста, Б.О. Костелянца, А.Г. Образцовой, И.Н. Чистюхина, Б. Шоу и др.

Материалами для разработки темы диссертации также стали работы исследования тайских ученых К. Бейкера и П. Понгпайчит, Ч. Дуангпатры, С. Вонгсета, Д. Нивата, С. Пакдикхама, П. Пхучадапхиромы, С. Сомпибуна, Н. Йосивонга и др.

Общетеоретические построения и выводы, сделанные учеными компаративистами на материале изучения взаимодействия культур Востока и Запада, получили свое продуктивное развитие в исследованиях, посвященных более частной проблематике – усвоение тайской литературой, драматургией прежде всего, художественных ценностей западноевропейского искусства.

Степень разработанности темы исследования³. Тайский театр и драматургия Нового времени изучены недостаточно, отечественные и зарубежные исследователи занимались этими вопросами избирательно, уделяя внимание театру традиционному и его влиянию на современное тайское искусство. Особенно мало работ посвящено проблеме литературных связей Сиама и Запада на рубеже XIX-XX вв. Тем не менее, эти немногочисленные работы представляют для нас интерес и создают основу для дальнейшего исследования театрального искусства и драматургии этого периода.

Первое серьезное обобщающее исследование по данной проблематике – «Истоки театра Инао» (1921) – принадлежит перу принца Дамронга Ратчанупхапа (1862-1943), историка и литературоведа, одного из самых значительных интеллектуалов своего времени. Эта публикация – фундаментальное исследование зрелищных форм Сиама: автор рассматривает все виды тайского театра (*лакхон*, *нанг*, *кхон*) в социокультурном и историческом аспектах. Монография разделена на три части: первая часть («Происхождение танца») освещает историю и традиции танцевальной драмы «*лакхон рам*», вторая («Истоки пьесы Инао») посвящена известной

³ При подготовке данного раздела диссертации использована публикация автора, в которой согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, положения и выводы исследования: Волкова К.Б. «Тайская драматургия Нового времени в отечественном и зарубежном литературоведении» в журнале Филологические науки. Вопросы теории и практики, издательство Грамота (Тамбов), № 4 // с. 382-386.

драматической поэме «Инао», в том числе анализу ее сюжета, а третья («Происхождение драматической литературы») подробно рассказывает о тайских драматических текстах с времен Средневековья до начала XX века.

Дамронг утверждает, что зрелищные формы, имеющие индийское происхождение, почти полностью утрачены, а традиции народного театра сохранились лишь в виде придворного театра *лакхон най*, который, к тому же, подвергся вторичной индуизации в период расцвета абсолютизма на рубеже XIX-XX вв.

В третьей части монографии автор анализирует факторы, предопределившие модернизацию традиционной драмы. Масштабные реформы во всех областях тайской жизни на рубеже веков, особенно в сфере образования, а также ускоренная урбанизация и развитие капитализма дали мощный импульс изменению роли литературы и театра в обществе.

В контексте проблемы изучения тайской драматургии в конце XIX – начале XX в. существенный интерес представляет раздел книги Дамронга Ратчанупхапа под названием «История театра Дыкдамбан» (3 часть), где дан детальный анализ переходного вида театра *лакхон дыкдамбан*, возникшего как синтез традиционного тайского искусства и европейской оперы. Он был основан на фольклорных сюжетах тайцев и сочетал традиции сиамской танцевальной драмы с элементами западных оперы и балета. Просуществовал этот вид театрального искусства не более 15 лет и вскоре потерял популярность, уступив первенство новой, разговорной драме европейского типа.

Первое фундаментальное англоязычное исследование тайского театра – книга Д. Брэндона «*Театр Юго-Восточной Азии*» (1967), появилось на волне интереса западных ученых к культуре и искусству региона. Монография посвящена театральным традициям всех стран региона. В одной из глав в общих чертах рассказано о тайском танцевальном театре. Автор рассматривает театр Юго-Восточной Азии в четырех аспектах:

- происхождение отдельных жанров;
- театр как искусство;
- театр как социальный институт;
- театр как способ коммуникации.

Многоплановое исследование проблемы помогает понять исторические предпосылки развития театральной традиции, ее функций, а также эстетику театров Юго-Восточной Азии. Д. Брэндон выделяет три категории драмы стран Индокитая, которые полностью совпадают с видами традиционного тайского театра:

- королевский театр – как высокое искусство (*лакхон най* (ละครใน) – внутренний, королевский театр в Таиланде);
- внешний театр – как неформальное зрелище (*лакхон ноок* (ละครนอก) – внешний, находящийся за пределами королевского дворца);
- коммерческий театр, возникший как следствие развития процессов урбанизации – синтез двух предыдущих форм (*лакхон пхан тханг* (ละครพื้นทาง) – «Театр тысячи путей»).

Дальнейшее развитие идеи Д. Брэндона получили уже на материале тайского театра Нового времени в фундаментальном англоязычном труде тайского ученого Маттани Ратхина *«Танец, драма и театр в Таиланде: процесс развития и модернизации»* (1996). Автор подробно рассказывает об истории театральной традиции – с момента образования первого тайского государства Сукхотай (XIII-XV вв.) до военного переворота 1932 года, когда в стране произошел переход от абсолютной монархии к конституционной. Обозначенные ученым хронологические рамки не случайны: с начала 30-х гг. XX в. в королевстве наблюдается культурный спад, связанный с причинами как социально-политического, так и экономического порядка. Маттани Ратхин подробно объясняет предпосылки трансформации театра в конце XIX начале XX вв. и анализирует произведения классической драматургии.

С точки зрения темы нашей диссертации, особенно существенна связь, которую автор устанавливает между модернизацией традиции и личностями исконных покровителей театрального искусства в Сиаме – монархов Монгкута, Чулалонгкорна и Вачиравуда. Отдельная глава («Современная тайская драма и западное влияние: правление короля Рамы VI») посвящена возникновению разговорной драмы *лакхон пхут*, влиянию на нее европейского театра, а также роли короля Вачиравуда в становлении и популяризации нового жанра.

Значительный вклад в изучение театра Сиам внесла монография другого тайского автора – профессора Сурапона Вирулака, ведущего современного специалиста в данной области. В книге «*Эволюция тайского театра и танца в Бангкокский период 1782-1934*» (2000) представлена полная картина театрального развития – с момента образования государства с центром в Бангкоке в 1782 г. до политических событий 30-х гг. XX в. Ученый прослеживает характер связей между театром и социальными изменениями в разные периоды истории страны, отмечая, что специфическая социальная структура и образ жизни тайцев воздействовали на зрелищную традицию. Он выделяет несколько факторов, повлиявших на становление и развитие тайской драмы:

- во-первых, роль королевского двора;
- во-вторых, возникновение в 60-е гг. XIX в. коммерческих театров;
- в-третьих, экономические предпосылки, сформировавшие средний класс с новыми театральными предпочтениями и запросами;
- наконец, вестернизация, привнесшая западные традиции и новые формы искусства в тайскую культуру.

В важном труде тайского исследователя Тханита Йупхо «*Искусство тайской танцевальной драмы*» (1988) подробно рассматривается происхождение различных видов тайской драмы. Особое внимание уделено традиционному танцевальному театру *лакхон*, его отличительным чертам, а также сценариям, актерам, текстам пьес, костюмам, музыке и декорациям.

Автор рассматривает тайский традиционный театр как искусство синкретическое, все элементы которого тесно взаимосвязаны, а потому не могут изучаться по отдельности.

В приведенных выше работах авторы не рассматривают тайский традиционный театр в контексте религиозного ритуала. А ведь в эпоху смены религиозных мировоззрений, архаичный и ритуальный компонент театра оставался практически неизменным. Тем самым остается невыявленной основная отличительная черта театра Нового времени – отсутствие религиозного компонента и изменение его функции от религиозно-ритуальной и развлекательной к социально-политической.

Интересное развитие исследование современной драмы получило в небольшой, но весьма содержательной статье С. Вирулака «*Театр в Таиланде сегодня*» (1999). В ней автор рассказывает о происхождении всех видов тайского театра, уделяя внимание сравнительно молодому жанру *лакхон пхут*, возникшему под влиянием европейского искусства. С. Вирулак отмечает, что во время социальной революции и «ускоренной» модернизации подвергалась не только общественная жизнь, но также театр и литература. Автор отмечает упадок всех драматических форм в Таиланде, начиная с 30-х гг. XX в., и анализирует причины этой деградации. Он объясняет это экономическими и социально-политическими причинами, а также влиянием новых технологий, которые называет «представлениями секонд-хенд» («second hand performance»), имея в виду телевизионные трансляции. Согласно выводам С. Вирулака, ни одна из форм традиционной или современной драмы не пользуется сейчас популярностью у населения Таиланда. Европейский театр *лакхон пхут* так и не смог завоевать себе аудиторию, а основными зрителями отрывков из классических танцевальных спектаклей являются туристы. Те виды традиционного театра, которые не привлекают внимание иностранцев, постепенно исчезают.

Развитие тайского театра и литературы можно рассматривать не только с

социально-политической точки зрения, но и в свете проблем генезиса национальной идентичности. Примером может служить сборник статей *«Неоднозначная привлекательность Запада: отпечатки колониализма в Таиланде»* (2010) под редакцией Р. Харрисона и П. Джексона, посвященный проблемам взаимодействия Таиланда и Запада. Авторы исследуют причины, по которым Сиаму удалось отстоять свою политическую независимость. Публикация включает многочисленные работы по истории, политике, искусству и литературе Таиланда.

В аспекте собственно литературоведческом тексты тайских пьес исследует Тьякрит Дуангпаттра в книге *«Драматическая литература»* (2001). В монографии проанализированы как традиционные драмы, так и пьесы, написанные для нового «разговорного театра», изучается видоизменение и преобразование в них классических сюжетов, освещаются основные тенденции развития театрального искусства. Автор считает, что рассматривать современную тайскую драматургию невозможно в отрыве от традиционной, т.к. они связаны преемственностью художественных принципов.

Начальному периоду творчества Вачиравуда-драматурга посвящена чрезвычайно интересная магистерская диссертация Светсрени Вилавана *«Король Вачиравуд и тайская разговорная драма: его ранние пьесы на английском языке и лакхон пхут в контексте инновационного подхода к драме»* (1991). В работе непосредственно анализируются англоязычные пьесы Вачирауда, его литературное новаторство. Автор подчеркивает ведущую роль монарха в становлении новой тайской драматургии. Прослеживая эволюцию ранних произведений короля-драматурга, исследователь применяет биографический метод. С. Вилаван придерживается концепции социокультурной детерминированности творчества художника вообще и Вачиравуда, в частности. Ученый пишет, что именно английская среда, в которой он оказался в годы учебы, дала импульс драматическому творчеству наследного принца и будущего короля. Критик обращает внимание на

художественное своеобразие пьес драматурга, прослеживая эволюцию не только тем и идей, с которыми монарх познакомился в Европе, а затем применил при создании своих оригинальных пьес на тайском языке, но и сюжетов, образов персонажей.

Углубленному исследованию одного из источников зрелого творчества Вачиравуда-драматурга посвящена диссертация 2014 г. тайского исследователя Пхакамаса Тираярупата *«Лакхон пхантханг: традиционный тайский театр в современном мире»*. Этот театр брал за основу заимствованные фольклорные сюжеты из литератур стран Юго-Восточной Азии (Лаос, Бирма) и сохранил свою популярность в определённых кругах до настоящего времени. Для нашего исследования особенно важна первая глава. В ней автор исследует переходные виды театра от традиционной танцевальной драмы к современной, разговорной, зарождение первых коммерческих театров. Также рассматривается западноевропейское влияние на культуру Таиланда начала XX в., благодаря которому сиамский театр модернизировался, а границы между королевским и народным зрелищными формами постепенно стирались. Тираярупат подробно рассказывает историю создания первого коммерческого театра в Бангкоке выходцем из аристократической семьи и другом короля Чулалонгкорна Тяо Пхрая Махином.

Ценный материал для изучения другого важного источника драматургии Вачиравуда зрелого периода – европейского, в частности, пьес У. Шекспира, находим в фундаментальном исследовании тайландского литературоведа Тунгтанга Паради – диссертационной работе 2011г. *«Шекспир в Таиланде»*. Исследование посвящено истории проникновения шекспировских сюжетов в Таиланд, особенностям адаптаций и переводов английского классика, постановкам его пьес в местных театрах в течение XX в., популяризации английской литературы, а также реакции на нее тайского читателя/зрителя.

Первым в отечественной науке исследованием по тайской словесности была монография советского ученого В.И. Корнева *«Литература Таиланда*

(*краткий очерк*)» (1971). В работе нашли отражение почти все аспекты истории тайской литературы. Особое внимание автор детальному анализу традиционных стихотворных размеров, используемых как в традиционной тайской драматургии, так и в пьесах Нового времени. В главе «Литература второй половины XIX в.», где В.И. Корнев говорит о европейском влиянии на мировоззрение тайцев, о проникновении в Сиа́м просветительских идей Запада и о постепенном отходе от традиционализма. Автор отмечает, что, хотя на рубеже XIX-XX вв. под влиянием западного искусства наметились тенденции становления литературы Нового времени, в то же время перед лицом опасности колонизации возникло стремление противопоставить свое, национальное – чужому, иностранному. Эту тенденцию можно проследить и в последующем развитии литературы и модернизации театральных форм. Произведения Вачиравуда в описываемой работе рассматриваются исключительно с позиции подъема шовинистских настроений среди тайской аристократии и отмечает националистический характер литературных сочинений Рамы VI.

Краткий очерк литературы Нового времени в Таиланде также дан в *«Истории всемирной литературы»*. Его автор Ю.М. Осипов пишет о драматургическом творчестве Вачиравуда, отмечая самые известные его пьесы («Сердце воина» и «Пхра Руанг»), а также о обширном прозаическом и поэтическом наследии короля в виде множества очерков, рассказов в эпистолярном жанре, повестей, а также поэтических циклов.

Ю.М. Осипову принадлежит другая важная монография – *«Литературы Индокитая. Жанры. Сюжеты. Памятники»* (1980), где на материале литературных источников он выявил сходные культурные черты и литературные тенденции XV-XIX вв., а также особенности развития национальных словесностей государств полуострова. Отдельная глава книги посвящена драматическим жанрам и театральному искусству стран материковой Юго-Восточной Азии. Автор отмечает, что некое подобие современных сценических текстов появилось в этих странах уже в XVII в., но

потребовалось еще целое столетие, прежде чем окончательно сложились собственно драматические формы. С точки зрения Ю.М. Осипова, ведущая роль в распространении театрального искусства в странах Индокитая принадлежит Сиаму, где к концу XIX в. возник специфический театральный жанр *ботлакхон* (букв. театральный текст, пьеса). Достижения тайской драматической литературы этого периода оказались существенными для формирования современных театральных традиций в соседних странах, особенно в Камбодже и Бирме.

В содержательной статье Ю.М. Осипова «Драматическая поэма Чулалонгкорна «Лесные жители» как веха в театральной жизни Сиамы XX века» (2002) автор исследует истоки драматургии Вачиравуда в творчестве его отца Чулалонгкорна. Ученый анализирует известную пьесу Рамы V как синтез традиционных театральных черт с драматургическими новациями, которые были восприняты и развиты в творчестве его сына. Ю.М. Осипов утверждает, что это произведение стало переворотом в традициях тайского театра *лакхона*.

Принципиально важное значение для решения одной из ключевых проблем нашего исследования – выявления баланса между процессами «вестернизации» и сохранением традиции, имеет работа российских ученых В.И. Брагинского и В.С. Семенцова.

Влияние нетрадиционной культуры и литературы Запада на восточные страны привело, с одной стороны, «к интеграции литератур этих стран в мировой литературный процесс, с другой – к упадку традиционности. Поэтому фактор традиционности, продолжающий в той или иной степени определять явления новой и новейшей культуры (литературы) на Востоке, В.И. Брагинский предлагает называть неотрадиционностью» [Брагинский, Семенцов, 1985, С. 16]. В этом явлении ученый прослеживает два основных противоположных процесса:

1. Первый ориентирован на уход от традиций, направлен на культурное и литературное обновление, понимаемое как движение к европейским

мировоззренческим и культурным ценностям. Его можно определить, как «вестарнизация» или «модернизация» культуры.

2. Второй связан с возвратом к традиционной культуре, и его называют «традиционализация». Фактор традиционности выступает «как нечто неизжитое, «не замечаемое» автором, естественно сохраняющееся, чуждое сознательной рефлексии, как своего рода «остаточная традиционность» [Там же, С. 18].

В отечественном литературоведении тема традиционного тайского театра разработана недостаточно. Единственным исследованием на эту тему является работа Е.Н. Афанасьевой – *«Формирование театральной традиции Юго-Восточной Азии»* (2012). Автор анализирует фольклорные истоки традиционного театра тайских народов и проблему андрогинности тайского танцевального театра. Афанасьева отмечает, что четыре компонента традиционного театра – танец, музыка, костюм и поэзия, органично и неразрывно связаны между собой, а их происхождение восходит к древнему фольклорному комплексу представления-мифа. В этой работе представлен серьезный анализ происхождения традиционного театра и его связей с устным народным творчеством.

Значительный вклад в создание целостного представления о Вачиравуде как об идеологе монархического национализма внесли работы *«Чайо! Король Вачиравуд и развитие тайского национализма»*. Валтера Фрэнсиса Велла (1978), а также диссертации *«Король Вачиравуд и его взгляды на гражданство»* (2004) Ратаны Танабанчи.

Эволюция тайской литературы неотделима от истории страны, поэтому в диссертации использовались труды российских и зарубежных авторов по истории Таиланда. Монография Э.О. Берзина *«История Таиланда (краткий очерк)»* (1973) освещает почти все основные вопросы исторического пути Таиланда. Автор детально описывает предшествующие периоды правления королей Монгкута и Чулалонгкорна, раскрывает особенности политического и

социально-экономического развития страны, модернизации и вестернизации жизни тайского общества конца XIX – начала XX в.

Описанные исследования создали хорошие предпосылки и прекрасную базу для дальнейшего изучения различных аспектов тайской литературы, в том числе драматургии короля Вачиравуда.

Методологическая основа исследования. Используемый в диссертации подход подразумевает нескольких методов, позволяющих выявить особенности развития тайской литературы и театра, рассмотреть синтез традиции и инонационального влияния в драматургии, а также проследить отличительные черты драматургического творчества Вачиравуда.

В работе используются следующие методы: *историко-литературный*, ориентированный на изучение связи литературы с действительностью и обществом и на рассмотрение литературы как исторического процесса; *сравнительно-исторический*, который позволяет изучать литературные связи и выявлять специфику исследуемого явления; *биографический*, позволивший дать оценку тех произведений, где личность и биография автора стали определяющим моментом его творчества, и *метод композиционно-речевого анализа*, который применялся при анализе драматургических произведений.

На защиту **выносятся положения**, отражающие научную новизну диссертации:

1. Драматургия короля Вачиравуда представляет собой яркий образец вестернизации и связанного с ней – ускоренного развития тайской культуры в контексте мирового литературного процесса.
2. Вачиравуд воспринял принципы европейской драматургии, давшей ему средства для выражения и внедрения в сознание тайского общества актуальных для него идеологических социально-политических посылов.
3. В творчестве Рамы VI обнаруживается неразрывная связь с традиционной поэтикой тайского национального театра.
4. Традиционность творчества Вачиравуда носит преимущественно

«остаточный» характер, сохраняясь отчасти неосознанно, а отчасти в соответствии с националистическими установками монарха-драматурга.

Теоретическая и научно-практическая значимость исследования заключается в том, что на конкретном материале пьес короля Вачиравуда были выявлены модели и парадигмы взаимодействия западных и восточных культур в целом, а более конкретно – традиционного и новаторского, национального и инонационального в тайской литературе. Полученные в ходе исследования результаты могут быть использованы для написания научных трудов по литературе Таиланда; в рамках лекционных и семинарских курсов по литературоведению, истории тайской литературы и страноведению в вузах востоковедного профиля.

Сделанные выводы могут привлекаться для разработки более общей проблематики – литературоведческих исследований регионального масштаба, а также на уровне литератур Востока в целом.

Материалы диссертации могут также использоваться при составлении учебных пособий по истории мировой литературы, литератур Востока и Таиланда, в частности, – а также по культурологии, искусствоведению и ряду других научных дисциплин, изучающих страны Юго-Восточной Азии.

Структура работы состоит из Введения, трех глав, каждая из которых разбита на параграфы, Заключение, где подведены итоги исследования, Библиографии и Приложения, которое содержит перевод на русский язык пьесы Вачиравуда «Захват власти». Библиография включает 11 оригинальных литературных текстов на тайском и английском языках, а также список из 130 работ отечественных и зарубежных исследователей на русском, английском и тайском языках.

Апробация работы прошла на заседаниях кафедры филологии Юго-Восточной Азии, Кореи и Монголии Института стран Азии и Африки МГУ имени М.В. Ломоносова.

Основные теоретические положения и выводы исследования изложены в 13 публикациях (5 из которых размещены в изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М.В. Ломоносова).

Материалы диссертации были представлены в качестве докладов на научных конференциях: Всероссийской конференции «Литературы Востока и Запада: на перекрестке культур и традиций» (г. Москва, ИМЛИ РАН, 2017 г.); Международной конференции «Восточные чтения. Религии. Культуры. Литературы» (г. Москва, ИМЛИ РАН, 2016, 2017 гг.) Ломоносовских чтениях. Секция Востоковедение. Литературоведение (г. Москва, ИСАА МГУ имени М.В. Ломоносова 2017, 2018, 2019 гг.), Губеровских чтениях «Страны Юго-Восточной Азии: традиция и современность (история, политика, культура) (г. Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова 2017 г.) и «Страны Юго-Восточной Азии в прошлом и настоящем» (г. Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова 2019 г.).

Содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

I. Статьи, опубликованные в изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М.В. Ломоносова:

1. *Волкова К.Б.* «Европейское влияние на традиционный тайский театр в начале XX в.» // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия «Гуманитарные науки». 2016. № 2. С. 141-143 (импакт-фактор – 0,156).
2. *Волкова. К.Б.* «Роль королей-просветителей Рамы IV Монгкута и Рамы V Чулалонгкорна в становлении новой тайской литературы» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 1 (2). С. 14-17 (импакт-фактор – 0,375).

3. *Волкова К.Б.* «Многомерный жанровый синтез в пьесе Вачиравуда Рамы VI «Маданапада» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 4 (70). С. 22-26 (импакт-фактор – 0,375).
4. *Волкова К.Б.* «Тайская драматургия Нового времени в отечественном и зарубежном литературоведении» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019 № 4 (12). С. 382-386 (импакт-фактор – 0,375).
5. *Волкова К.Б.* «Тайская драматургия конца XIX – начала XX в.: трансформация канона» // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. 2019. № 1, С. 146-148 (импакт-фактор – 0,480).

II. Статьи в рецензируемых научных изданиях, включенных в реестр ВАК Минобрнауки:

1. *Волкова К.Б.* «Пьеса короля Рамы VI Вачиравуда «Сердце воина»: актуальная проблематика тайской драматургии и традиция театра классицизма» // Вестник Костромского государственного университета. 2017. № 1 (23). С. 88-91 (импакт-фактор – 0,383).
2. *Волкова К.Б.* «Захват власти» – оригинальная тайская версия жанра европейской пьесы-дискуссии» // Вестник Адыгейского государственного университета. 2016. № 4. С. 166-178 (импакт-фактор – 0,289).

III. Публикации в других изданиях:

1. *Волкова К.Б.* «Пьеса Вачиравуда Рамы VI «Ной Интхасен» – комедия нравов в духе эпохи просвещения с тайским национальным колоритом» // Международный научно-исследовательский журнал. 2017, № 4. С. 24-28 (импакт-фактор – 0,410).
2. *Волкова К.Б.* «Политико-национальная проблематика тайской драмы в период правления Рамы VI. (1910-1925 гг.)» // Успехи современной

- науки и образования. Международный научно-исследовательский журнал. 2016, № 10 (3). С. 36-38 (импакт-фактор – 0,410).
3. *Волкова К. Б.* «Эволюция драматургии короля Вачиравуда Рамы VI: европейское влияние и национальная тайская традиция» // Восточные чтения Религии. Культуры. Литература. Материалы IV Международной научной конференции. ИМЛИ РАН Москва, 2017. С. 44–48.
 4. *Волкова К. Б.* «Жанр пьесы-дискуссии в тайской драматургии (на материале пьесы Вачиравуда Захват власти)» // Ломоносовские чтения. Востоковедение: Тезисы докладов научной конференции / Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Институт стран Азии и Африки. 2017. С. 166–168.
 5. *Волкова К. Б.* «Оригинальная адаптация трагедии У. Шекспира Отелло королем» // Ломоносовские чтения. Востоковедение. Тезисы докладов научной конференции (Москва, 16 апреля 2018 г.). 2018. С. 178–180.
 6. *Волкова К. Б.* «Пьеса короля Вачиравуда Ной Интхасен – просветительская комедия нравов» // Ломоносовские чтения. Востоковедение и Африканистика: тезисы докладов научной конференции (Москва, 15 апреля 2019 г.). 2019. С. 197–199.

ГЛАВА I. УСКОРЕННЫЙ ПУТЬ РАЗВИТИЯ ТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ: НАЦИОНАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ВЛИЯНИЕ

Под влиянием западной культуры в странах Юго-Восточной Азии и Сиаме, в частности, происходят качественные изменения в самом характере литературного процесса: новые социально-политические и культурные условия приводят к «ускоренному развитию» литературы, ее коренному обновлению.

1.1. Традиционная тайская словесность в контексте «ускоренного развития» литературы

Термин «ускоренное развитие» применительно к истории литературы предложил Г.Д. Гачев, характеризуя так определенные этапы развития болгарской литературы [Гачев, 1964]. Поскольку «искусство как образное познание действительности представляет художественные аналогии с различным стадиями развития общественных структур, то и литературные направления, течения и стили сменяют друг друга не хаотически-случайно, но в закономерной последовательности» [Жирмунский, 1979, С.74].

При этом надо иметь в виду, что «Восток определяется иным, чем на Западе, соотношением традиционного и нового, предполагающим развитие форм общественного сознания по средневековому типу вплоть до XIX в. и связанную с ним особую актуальность традиционной культуры в современную эпоху». [Брагинский, Семенцов, 1985, С. 3-4]. Традиционность и сейчас в восточных странах имеет важное значение, а культурная жизнь во многом определяется традиционными формами или их трансформациями.

Проблема традиций связана с исследованием литературного процесса, и она рассматривается по-разному на разных этапах развития: древности, средневековья, переходных периодов к Новому времени, когда происходит

перестройка общественного сознания, и традиция существует уже в новом контексте.

В связи с этим более четкого описания требует традиционная тайская литература. Период Средневековья, предшествовавший в культуре Сиаму искусству Нового времени, принято называть классическим, а литературу до середины XIX в. традиционной – она берет свое начало от первых памятников тайской письменной словесности. Однако при знакомстве с классической тайской литературой существенен не весь многовековой путь ее развития, а только период сложившейся литературной системы – с возникновения средневекового тайского государства Аюттия в XV в.⁴

«Характерным признаком системы литературы средневекового типа, – пишет Б.Л. Рифтин, – является широкое толкование понятия «литература» как письменного слова с обязательным включением в нее, в первую очередь, жанров функциональных, т.е. имеющих особые внелитературные функции, обычно религиозно-обрядовые или деловые» [Рифтин, 1974, С. 13]. Вплоть до становления новой литературы в конце XIX в. для тайской словесности характерен синкретизм религиозного и светского, художественного и нехудожественного, а также жанровая размытость.

Центром, вокруг которого группируется тайское классическое наследие, является религиозный канон. Поэтому основу традиционной литературы составляют связанные с этим каноном функциональные жанры – религиозные, историографические, деловые, правовые и т.д. Жанры же художественной литературы занимают периферийное положение.

У тайской литературы не было своей античности. Почвой, на которой

⁴ Период существования государства Аюттия на территории современного Таиланда – XIII-XVIII вв.

возникает и формируется любая литература, служит, по мнению Б.Л. Рифтина, местный фольклор, а также в той или иной степени традиции и наследие более развитых соседних литератур [Там же, С. 8]. Тайская классическая словесность усваивала определенные черты индийской книжности, воспроизводя их в согласии с местным фольклором, проделывая таким образом путь, характерный для многих литератур мира [Там же, С. 9].

Восприятие древнеиндийской литературы, долговременное использование языков пали и санскрита как языков местной книжности, связано с приходом на территорию Индокитая *буддизма тхеравады*. Это важная черта тайской литературы, т.к. развитие средневековой литературы всегда характеризует связь с какой-либо мировой религией.

Другая особенность тайской литературы – главенство поэзии, поэтому этот период часто называются «золотым веком» поэзии. Накопленные в течение веков поэтические богатства свидетельствуют о том, что это было время плодотворного сочинительства. Этот период длится до середины XIX в., совпадая с временем формирования художественной прозы и подъема драматургии. Несмотря на бурное развитие поэзии, классифицировать поэтические жанры классической литературы сложно. Границы между эпическим и лирическим часто размыты, а ряд жанров может обладать смешанными лиро-эпическими признаками [Осипов, 1980, С. 34-35].

В классическом литературном наследии проза занимает скромное место. В течение многих веков прозаические произведения оказывались на периферии словесного творчества и считались нехудожественными. Применительно к средневековой письменности речь идет о двух видах прозы – устной и письменной. Устная проза фольклорных жанров (мифов, сказок, легенд) не получила признания, считалась плебейской и вошла в литературу только в преддверии Нового времени. Письменная же проза долгое время «оставалась в сфере документации и книжной учености» [Там же, С. 76].

Ю.М. Осипов предложил следующее разделение лирики и эпики в странах

Индокитая, в том числе в средневековом Таиланде.

I. Лирическую литературу ученый подразделяет на два пласта:

1. «Государственную» литературу, официальную с присущей ей церемониальной направленностью; наиболее яркий жанр государственной лирики – похвала, или *чалым* (от глагола «славить»), содержащая сведения о монархе, его царствовании и событиях придворной жизни;

2. «личностная» литература, связанная с местной фольклорной традицией и восполняющая пробелы первого; самый продуктивный жанр «личностной» лирики – послание, или *нират*, представляющее собой эпистолярно-дневниковое сочинение, описывающее внутренние переживания автора [Там же, С. 44].

II. Эпическая литература наиболее яркое воплощение получила в жанре агиографической эпопеи, самые популярные из них – «Махачат» («Великая жизнь») и сборник «50 джаток».

Постоянными центрами литературного поэтического творчества в это время выступали королевский двор и буддийские монастыри. При этом монастырские авторы пользовались большей популярностью среди населения, т.к. в своих сочинениях использовали простой понятный для народа язык, тогда как придворные поэты писали на специальном королевском диалекте *ратчасан* и оставались в узком кругу монарха и его приближенных. И все же деление тайской литературы на королевскую и монастырскую можно считать условным. До XIX в. все придворные произведения были пропитаны цитатами из «сферы буддийской этики и дидактики» [Там же, С. 10].

В период перехода от традиционной словесности к новой литературе проблема традиции в литературах Востока приобретает особенно важное значение. Сиамская культура в целом и литература в частности, примерно за 70 лет (1851-1925 гг.) прошли «ускоренный» путь развития, характерный также для многих славянских, закавказских и большинства восточных стран.

Для европейских литератур характерна такая парадигма движения

художественного процесса: Ренессанс – барокко – классицизм – романтизм – реализм – натурализм – модернизм. Национальные литературы с «ускоренным развитием» в ходе «вестернизации» этот магистральный путь преодолевали иногда за несколько десятилетий. Так, русская словесность тот путь, который Западная Европа прошла в течение нескольких столетий (XIV-XVIII вв.), освоила за полвека и в последней трети XVIII в. развивалась уже синхронно с западноевропейскими литературами.

Восточные страны такой скачок в общественном и литературном развитии переживают на рубеже XIX-XX вв., начинают использовать опыт передовых литератур, повторяют в ускоренном темпе все пройденные европейскими литературами этапы.

В странах Востока наблюдается процесс «ускоренного развития» литературы – как следствие усиления контактов с европейской культурой. Также этому способствовал подъем движения за обновление культуры. Восточные литературы за короткий отрезок времени стремились наверстать упущенное и приблизиться к культурным и литературным канонам Запада. В странах Азии (Китай, Япония, Корея и др.) процесс восприятия инонациональной литературы шел приблизительно по одной схеме: перевод – адаптация – подражание.

Перевод – самая ранняя форма литературных связей с западными странами. Причем переводчик мог переделать, дополнить или сократить оригинал, изменить имена героев на местные, привнести реалии в соответствии с традициями своей национальной литературы. Следующая фаза – заимствования и адаптации. На последнем этапе – подражания, автор не столько заимствовал литературный материал или повторял образы и идеи, сколько «преодолевал» их, совершая художественные открытия [Черкасский, 1969, С. 136].

Часто жанры и стили инонациональных литератур буквально захлестывали восточные литературы, что привело к «эkleктизму творческих методов,

переплетению их не только в рамках одного литературного объединения, но даже в творчестве отдельного художника» [Там же, С. 137], не успев ступить на путь романтизма, они спешили дальше – к реализму.

Так в Китай «мировая литература хлынула <...> сокрушительным потоком <...> Все, что изживалось Европой, разновремененно в разных странах, но последовательно, наводнило Китай единовременно, и, конечно, логика и последовательность заменились эклектическим капризом, случайностью, водоворотом встречных ветров и течений, хаосом» [Алексеев, 1968, С.]

Япония, напротив, проходит «ускоренно» – за 40 лет, но при этом последовательно все классические этапы развития западной литературы. А.Б. Куделин отмечает, что именно в это время происходит «синхронизация» мирового литературного процесса, «появляются признаки постепенного преодоления их [восточных литератур – К.В.] былой обособленности <...> возникают предпосылки для устранения стадияльно-типологических различий между ними и западными литературами в будущем» [Куделин, 2015, с. 30].

Характерной чертой «ускоренного развития» сиамской культуры и литературы второй половины XIX в. была неразрывная связь новаторства и традиции. В отличие от многих восточных стран, где под влиянием интенсивных контактов с Западом начинается распад традиционной культуры, выражающийся в стремительной европеизации и потере интереса к собственным ценностям, в Сиаме никогда не теряли связь с традицией. В этом процессе важную роль играли особенности просветительской деятельности в Сиаме.

1.2. Роль Просветительства и Просвещения в процессах «ускоренного развития» стран Востока

Просветительство в странах Востока неразрывно связано с процессами «ускоренного развития». Более того, можно утверждать, что идеология и практика просветительства лежит в основе модернизации средневекового

общества в Азии.

Поэтому следует несколько подробнее остановиться на этом культурологическом понятии. «Просветительство – общественно-политическое течение, представители которого стремились устранить недостатки существующего общества, изменить его нравы, политику, быт путем распространения идей добра, справедливости, научных знаний» [Фролова, 1981, С. 370]. Это движение, по существу, доминирующее в философии, мировоззрении и культуре Европы, ее прогрессивно мыслящей интеллигенции. Весь XVIII в. получил название «эпохи Просвещения»⁵.

Просвещение зародилось во Франции в XVIIIв., затем распространилось в другие страны Европы. К просветителям относились Д. Дидро (с Ж.Л. Д'Аламбером создали в 1751 – 1766 гг. «Энциклопедию, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел»), Ф.-М. Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, Ш.Л. Монтескье и др. – во Франции, И.Г. Гердер, Г.Э. Лессинг, Ф. Шиллер, И.-В. Гете и др. – в Германии, Д. Юм, Т. Гоббс, Дж. Локк, Д. Дефо, Дж. Свифт и др. – в Англии, Н.И. Новиков, А.Н. Радищев, Д.И. Фонвизин и др. – в России, Г.С. Сковорода – на Украине и многие др. Одно из течений французского Просвещения – Д. Дидро, Ф.-М. Вольтер, Ш.Л. Монтескье и др., носило отчетливо выраженную антирелигиозную, прежде всего антиклерикальную направленность. В целом же атеизм не был характерен для эпохи Просвещения: основой этики здесь всегда была нравственность, данная Богом.

Прямых корреляций между западным Просвещением и восточным просветительством не прослеживается, идеи европейского Просвещения, как правило, не выдерживают проверку восточным материалом [Конрад, 1996, С.

³ В литературе иногда различаются понятия «просвещение» и «просветительство», как более широкое и более узкое, иногда эти понятия употребляются как синонимы.

357-360]. Несмотря на общие типологические черты, обусловленные тем, что подобные тенденции во всем мире явились реакцией на потребности общества в определённый исторический период, – всегда есть своеобразие форм, обусловленное самобытностью каждой конкретной страны, восточной в особенности. Поэтому проблему восточного просветительства нельзя рассматривать, опираясь на модели европейской культуры: во всех странах Азии наступал момент расцвета просветительского сознания, но со своими специфическими чертами. В случаях, когда мы наблюдаем прямые совпадения с идеями или эстетикой европейского Просвещения, по мнению Н.И. Конрада, это следует рассматривать, вероятнее всего, как следствие прямого заимствования западного типа культуры.

Можно утверждать, что на Востоке имело место не столько Просвещение как явление культуры, сколько «просветительство» как общественно-политическое движение.

В некоторых странах это было связано с процессами модернизации и вестернизации (Япония, Китай, Сиам), в других – с национально-освободительным движением против колониальной зависимости (Вьетнам). Что касается отношения к религии, то атеистическая направленность французского Просвещения Востоку была чужда: здесь просветители выступали не столько против самой религии, сколько против религиозных предрассудков.

В европейском и восточном просветительстве есть как общие – стремление прогрессивно настроенных слоев населения к модернизации социально-политической и культурной жизни страны, так и специфические черты, обусловленные разным культурным фоном, религиозной идеологией, характером и особенностями предшествующего развития.

Просветительский период в литературе Сиам так же, как и во многих странах Востока (Япония, Индия, страны Ближнего и Среднего Востока), начался во второй половине XIX в. Хотя периодизация и сама идея эпохи

Просвещения на Востоке остается в науке спорным моментом. (Китай – XVII, Индия – начало XIX в.).

Связи между национальными культурами – важное условие возникновения и развития Просвещения как явления мирового литературного процесса. В большинстве стран отмечается влияние Запада на развитие просветительского движения, но при этом неизменной остается определяющая роль национального фактора. «У каждой национальной просветительской литературы, – пишет И.С. Брагинский, – сохранились свои особенности, что объясняется различием исторических судеб наций». [Брагинский, 1973, С. 312].

Просветительство на Востоке в целом не только отличается от Просвещения на Западе, но и в разных регионах имеет свои специфические черты. В ряде стран просветительство развивалось интенсивно, где просветительские тенденции привели к глубоким культурным преобразованиям, в других – этот процесс был замедленным и незначительно повлиял на искусство и литературу. Но типологическое единство не вызывает сомнений [Айзенштейн Н.А., 1973, С. 5-6]. «Это было восточное просветительство со своими особенностями, подтверждающее, что литературы Востока развивались по законам мирового литературного процесса, подчиняясь его общим законам, однако имея в своих конкретных проявлениях много своеобразного, национального» [Там же, С. 6]. Последнее не может служить доводом для отрицания просветительства на Востоке, а, «напротив, полностью соответствует самой сущности и духу эпохи Просвещения» [Там же, С. 311].

В основе азиатского взгляда на мир было представление о цикличности, отраженной в древнеиндийской и древнекитайской философии. Отсутствие в восточных философиях представления о поступательном характере движения привело их к особому пониманию законов развития: «противоречие снимается не вследствие столкновения противоположностей, а в результате перехода одной противоположности в другую по принципу круга» [Там же, С. 107]

«Заслуга восточных просветителей, – пишет Т.П. Григорьева, – в том, что

они доказывали неабсолютность традиционных представлений, приобщали к новому методу мышления. Европейским просветителям не приходилось иметь дела с таким явлением, как восточный традиционализм (не преодоление, а сохранение традиции, возврат к прошлому – как принцип развития)» [Там же, С. 97]. Восточным просветителям предстояло избавить людей от предрассудка против нового и направить их к идее прогресса, коренным образом изменив традиционные нормы сознания. Просветительство на Востоке зародилось именно потому, что восточное общество не пережило таких эпох, как Возрождение и Просвещение, и теперь как бы пыталось наверстать упущенное». Для традиционных обществ Востока неприемлемо само понятие «эпохи» подъема, сменяемого резким упадком. В момент разрыва традиций на Западе происходила ломка сознания, чуждая «восточному мировоззрению» [Там же, С. 97].

«Просветительство на Востоке – это закономерность, но закономерность особого рода, вызванная главным образом стремлением обновления, избавления от застывших форм, стремлением избежать закабаления. Для того чтобы противостоять намерениям индустриальных держав, нужно было обрести силу, чтобы обрести силу, предстояло модернизироваться, встать на путь капитализации – вровень с державами. Просветительство, таким образом, — это освоение нового типа цивилизации, новых для Востока технических и научных ценностей, новой модели поведения» [Там же, С. 97].

С другой стороны, традиционность, стремление сохранить достояние прошлого также было необходимо для развития восточного общества. И хотя традиционный характер культуры не способствовал развитию научного мировоззрения, в нем несомненно были преимущества – он позволил сохранить духовные ценности, многие из которых Европа «растеряла на своем скачкообразном пути» [Там же, С. 106].

Во многом сходны пути модернизации в Сиаме и в Японии. Главным фактором обновления в обеих странах стала просветительская деятельность

монархической власти: после переворота «Мэйдзи» в 1868 г. на трон вошёл император Муцухио, при котором страна встала на путь модернизации. Контакты с Западом и здесь послужили рычагом масштабных преобразований во всех областях жизни общества. Но, учитывая традицию повиновения властям, просветительство в Японии, как и в Сиаме, не получило бы такого развития, если бы не пользовалось покровительством государства. Само «слово «Мэйдзи» означает «просвещенное правление» – правление, наступившее благодаря «высочайшей воле обновления» [Там же, С. 106]. Самой важной задачей японские просветители видели кардинальные изменения в сознании людей, прежде всего их психологии, т.к. нововведения не произошли бы без пробуждения самосознания и инициативы японского народа.

Как и в других восточных странах, тайцами с середины XIX в. все больше завладевают просветительские идеи, получившие на сиамской почве своеобразное преломление. Под влиянием Запада среди образованных тайцев раздаются голоса об отказе от традиционно-религиозного мировоззрения. В свете нового увлечения всем западным традиционная литература утрачивала свою ценность. В первую очередь подвергалось острой критике то, что восходило к религиозно-фантастическим представлениям. В 60-е гг. XIX в. бывший министр иностранных дел Сиам Пхрая Пракланг писал, что «сиамская литература не только скудна, но и бессмысленна. Наполнена историями о духах, которые сражаются с духами; она рассказывает о необычных людях, способных летать по воздуху и возвращать мертвых к жизни. И даже те произведения, которые учат чему-либо, обычно учат ложному, бесполезному ...» [Корнев, 1971, С. 179].

Специфические особенности тайского общества повлияли на характер тайского просветительства. Если во многих странах Востока просветительство зарождалось в среде новой разночинной интеллигенции, то в Сиаме эти идеи получили распространение благодаря аристократической среде. В этом обществе наиболее просвещенными были монархи и их окружение, которые

сочли возможным преодолеть традиционный консерватизм и воспринять западные идеи. Это просветительство было прогрессивным, но ограниченным. «Это было совсем другое «просветительство», осторожное, с оглядкой на прошлое, склонное лишь к «верхушечным» переменам, напуганное наплывом идей с Запада, но достаточно умное, чтобы не остаться к ним совершенно глухим» [Там же, С. 181]. В сиа́мском «просветительстве сверху» традиционное философско-религиозное мировоззрение совмещалось с прогрессивными идеями, заимствованными у Европы.

Процессы вестернизации, просветительства и «ускоренного развития» восточных культур, в частности литературы Си́ама, дали богатый материал для исследования различного рода литературных синтезов, в том числе западно-восточного влияния, и в то же время позволили установить творчески переработанный характер тех или иных традиций.

1.3. Тайская литература в фокусе литературных связей Запада и Востока

Для развития просветительства на Востоке большое значение повсеместно имело культурное влияние извне. В то же время — это всегда период становления и формирования национальной культуры, поэтому рост национального самосознания составляет основное содержание этих процессов, как и самой эпохи.

«Сравнительное литературоведение, — писал В.М. Жирмунский, — рассматривает развитие национальных литератур в рамках мировой литературы, объединяющей Восток и Запад. Оно исходит при этом из положения о единстве исторического процесса и постоянном культурном взаимодействии между народами, иными словами — из идеи братства и взаимопомощи народов в деле культурного (в частности — литературного) развития и исторического прогресса» [Жирмунский, 1979, С. 45]. «Поэтому сравнение не уничтожает специфики изучаемого явления (индивидуальной,

национальной, исторической); напротив, только с помощью сравнения, т. е. установления сходств и различий, можно точно определить, в чем заключается эта специфика» [Там же, С. 76]. Н.И. Конрад по этому поводу писал: «В Новое время все литературы современных культурных народов так или иначе связаны друг с другом, и их развитие происходило и происходит в обстановке этих связей. Это обстоятельство не только не исключает самостоятельности каждой национальной литературы, но, наоборот, делает ее национальное своеобразие даже более рельефным» [Конрад, 1972, С. 294].

Проблема литературных связей – центральная в компаративистике.

Под «сравнительным методом» в литературоведении обычно понимали изучение так называемых «влияний» и «заимствований». Здесь, однако, необходимо иметь в виду, что рецепция тех или иных элементов «чужой» культуры не является актом пассивного восприятия/усвоения, но процессом активного освоения этих элементов, поскольку воспринимающая среда усваивает лишь то, что созвучно ее имманентным национальным качествам, а также актуальным общественным и культурным устремлениям. «В зависимости от конкретных социально-исторических условий и от национальной литературной традиции эти направления и стили получают у разных народов различный национальный характер» [Жирмунский, 1979, С. 69]. Влияние, – писал В.М. Жирмунский, – «не есть случайный, механический толчок извне», но закономерный, социально-обусловленный процесс. Ученый исходит из положения о постоянном культурном взаимодействии между народами, в частности о литературном взаимовлиянии на протяжении всего исторического процесса. «Чтобы явление стало возможным, должна существовать потребность в таком идеологическом импорте, необходимо существование аналогичных тенденций развития, более или менее оформленных, в данном обществе, в данной литературе» [Там же, С. 74]. Решающее условие возникновения однотипных литератур было вступление разных стран на одну ступень исторического и культурного развития. При этом всякое влияние, как

подчеркивают все классики компаративистики, претерпевает «социальную трансформацию» в новой среде в зависимости от местных общественных условий и запросов.

Различаются так называемые старые литературы, имевшие свое древнюю историю, и молодые, сложившиеся в средние века и учитывающие чужую более древнюю традицию. Страны, позднее других включившиеся в мировой культурный процесс, не всегда проделывают самостоятельно этот путь исторического развития.

Таким образом, национальные литературы развиваются не в изоляции, а в постоянном взаимодействии, при наличии постоянных связей. Таиланд, который относится к типу молодых литератур, не был исключением. Во Введении уже было сказано, что во второй половине XIX в. благодаря активной политике просвещенных монархов не только общественно-политическое развитие страны пошло по пути вестернизации, но и сиамская литература под влиянием европейской культуры встала на путь «ускоренного развития» и смогла за несколько десятилетий преодолеть то, на что европейскому искусству потребовалось не одно столетие.

Нельзя понять тайскую литературу, не учитывая связи ее средневековой литературы с индийской и новой литературы с литературами стран Европы. Нельзя полностью уяснить себе развитие тайской литературы без учета значения для нее творческого опыта инонациональной литературы.

До начала европейского влияния тайская классическая литература не развивалась «герметично», а на протяжении многих веков была ориентирована на индийскую культуру.

Национальная филология относит к литературной классике все, что было создано в Сиаме, начиная с древней письменной словесности до Нового времени, наступление которого принято считать со второй половины XIX в. В течение этого времени тайская словесность усваивала многие черты индианизированной книжности, трансформируя их в согласии с национальной

фольклорной традицией [Осипов, 1980, С. 9]. Аналогичный процесс описывает Д.С. Лихачев, говоря о «трансплантации византийской культуры на славянскую почву» и называет его переносом. При этом «явления пересаживаются, трансплантируются на новую почву и здесь продолжают самостоятельную жизнь в новых условиях и иногда в новых формах» [Лихачев, 1968, С. 13-14]. В случае тайской литературы этой почвой была индийская словесность. Сохранившиеся не в целостном виде и описанные фрагментарно, литературные памятники Средневековья позволяют судить о бытовании в Аютии индийских источников – древнеиндийского эпоса «Рамаяна», санскритских сборников «обрамленных повестей» – «Панчатантра» и «Двадцать пять рассказов Веталы».

Связи между Индией и государствами, находившимися на территории современного Таиланда, относят к глубокой древности. Сначала это были торговые контакты, которые со временем привели к широким экономическим, политическим и культурным обменам.

Особенности воздействия индийской литературы на формирование тайской литературы в большей степени связаны с распространением там *буддизма тхеравады*. Культурное влияние Индии прослеживается в сфере религиозных воззрений, а также художественного творчества. Интересны оба варианта, т.к. все тайское искусство (литература, театр и др.) основывалось на религиозных представлениях, а религия постоянно искала выход в «художественном творчестве как наиболее доступной для восприятия форме выражения» [Там же, С. 309]. До середины XIX в. произведений, свободных от религиозного влияния, просто не существовало.

Утверждение буддизма на территориях средневековых тайских государств (Сукхотай, Чиангмай, Аютия) сопровождалось заимствованием большого количества религиозной литературы (джатаки, сказания о Раме) на языках пали и санскрите, которые долгое время играли роль «языков-посредников» при интенсивном восприятии древнеиндийской литературы.

Несмотря на наличие местных различий, тайский буддизм объединял нацию, создавая единую идеологическую основу для общества и государства, возглавляемого королем. Эта идеология складывалась на протяжении веков и пропагандировалась через посредство литературных памятников, с детства известных каждому тайцу. Особое значение имели те памятники, сюжеты которых стали основой для настенных росписей буддийских храмов и монастырей, а также тексты, исполнявшиеся ежегодно во время религиозных и дворцовых праздников, и пьесы, которые ставились на сцене традиционного театра.

Именно эти произведения вошли в «золотой фонд» народного буддизма. Правильный путь к пониманию классических текстов, а также многих произведений современных авторов лежит именно через изучение религии. Во всей литературе этой страны явственно ощутимо влияние буддийского мировоззрения, истоки которого уходят в глубокую древность [Афанасьева, 2003, С.7].

Однако инонациональное влияние на классическую литературу не исчерпывается памятниками, пришедшими сюда в разное время из Индии. Здесь также важно отметить некоторые внутрирегиональные контакты. В XIV – XV вв. на тайскую словесность оказала влияние более древняя кхмерская литература, часто выступавшая проводником индийских сюжетов.

В XVI–XVII вв. для тайской литературы были существенны контакты с малайской словесностью, которая передавала заимствования из древнеяванского фонда. Наиболее известным является цикл, посвященный литературному персонажу Панджи, известному в тайской литературе под именем Инао.

Опора на индианизированный фундамент и словесность государств-соседей объясняется относительной молодостью государственного образования – первое тайское государство Сукхотай появилось только в XIII в.) – и своеобразием культурных процессов.

Интенсивный многовековой приток памятников инонациональной словесности вызвал в Таиланде не только процесс активного усвоения, но и тенденцию к трансформации сюжетов, воссозданию их в новом качестве. Отражение буддизма – как религии и мировоззрения – находим в литературных произведениях, созданных в рамках региональной литературной и религиозной традиции Таиланда. Взаимодействие этой религии с местными фольклором и театром помогает понять специфику буддийской культуры на территории Юго-Восточной Азии, выявить происхождение сюжетов, жанров и стихотворных размеров традиционной тайской литературы.

Изучение литературных связей и влияний, «национального» и «инонационального» в литературах невозможно без рассмотрения еще ряда вопросов – о сущности национальной культурной специфики, о национальном характере, о национальной самобытности писателя. «Сложна проблема национальной формы, особенно если включить в ее сферу вопросы языка, художественно-изобразительных средств, литературных и исторических традиций, реалий, нравов, обычаев...» [Черкасский, 1969, С. 135]. Изучая эту национальную форму, часто мы сталкиваемся с традицией и долговечностью старых форм, с взаимодействием старых и новых форм или вытеснением одних другими.

При этом «понятие «ускоренное развитие», – по справедливому замечанию основателя современной словацкой компаративистики Д. Дюришина, – <...> нельзя <...> понимать, как «наверстывание» фаз развития определенных литературных систем другими литературными системами. Ведь ускоряться может и самобытное развитие, подчиняющееся собственным неповторимым закономерностям, обусловленным типологической и генетической сущностью историко-литературных систем. Мы видим в этом не подражание, имитацию чужих, а порой и чуждых образцов, а стремление как можно быстрее приблизиться к поставленной цели, отвечающей собственной направленности процессов развития той или иной национальной литературы

или историко-литературной единицы. В этом случае этот процесс не связан с подражанием другой литературе, а обусловлен различными внешними и внутренними детерминациями» [Дюришин, 1993, С. 49].

Применительно к вопросу о специфических особенностях «ускоренного» развития тайской литературы эта мысль видного словацкого компаративиста очень важна: словесность Сиама и драматургия, в частности, заимствовала художественные ценности Запада не просто за неимением своих, но для обогащения национальной культуры и более быстрого продвижению по общему для всего цивилизованного мира пути.

Изучение взаимодействия и взаимосвязей литератур Востока и Запада позволяют выявить универсальные закономерности мирового литературного процесса. Чрезвычайно велика в этих процессах роль традиции, т.к. именно она определяет национальное своеобразие восточных литератур. Все богатство инонациональных культурных влияний ложилось в этом случае на благодатную почву традиционной культуры.

ГЛАВА II. ТРАДИЦИОННЫЙ ТАЙСКИЙ ТЕАТР: ОТ ИСТОКОВ К ВЕСТЕРНИЗАЦИИ

Одной из особенностей азиатских культур является верность традициям. Восточный театр всегда основывался на некоем сложившемся образце исполнения, в отличие от западноевропейского театра, который, начиная с эпохи классицизма XVII в., подчинялся определенным эстетическим правилам. «Рационалистическое обоснование и объяснение своей деятельности – так необходимое западному драматургу – в восточном театре является излишним» [Чистюхин, 2002, С. 30].

Западный театр постоянно подвергался изменениям, отвечая потребностям общества в каждый отдельный исторический период. Восточной драме такой динамизм не свойственен. «Моральный опыт греческой трагедии, – пишет И.Н. Чистюхин, – психологичность шекспировских характеров, общественная и духовная критика Ибсена и, современная драма абсурда и парадокса – все это является просто немислимым в классической драме Востока» [Там же, С. 31].

Хотя современная тайская публика уже более ста лет знакома с театром европейского типа и реалистичной игрой актеров, уход от классического театра так и не произошел. Традиционный подход используется в тайской драматургии до сих пор. Особое внимание уделяется каноническим топосам и сюжетам, написанным для танцевальных постановок, поэтому необходимо рассмотреть традиционные формы тайского драматического искусства.

2.1. Канон традиционного тайского театра

Все классические формы тайского театра (до появления в начале XX в. «разговорной драмы» *лакхон пхут*) относились к жанру танцевальных. Традиционно выделяют три основных вида театральных представлений: *кхон*, *нанг* и *лакхон*.

Кхон (ก๊วน) — это танцевальная пантомима с мужчинами-актерами в масках.

Представления этого театра сопровождалось пением хора стихотворных отрывков из поэмы «Рамакхиен»⁶. Маски определяли характер и функции героев: зеленая маска – Рама, белая – Хануман, – другие боги имели каждый определенный цвет [Корнев, 1971, С. 169]. Актеры не произносили текст – он декламировался певцами, сидящими за сценой. Каждое движение в театре *кхон* имело символическое значение.

Нанг (นัง), или *нанг яй* (นังไญ่) – это театр теневых фигур. Е.Н. Афанасьева пишет, что театр масок *кхон* происходит от теневого представления, о чем свидетельствуют не только танцевальные движения актеров *кхон*, но также художественные особенности масок, во многом напоминающих вырезанные из шкуры буйволов теневые фигуры «нанг» [Афанасьева, 2012, С. 176]. До нас дошли только фигуры, представлявшие персонажей из «Рамакхиен», поэтому мы не можем говорить о каких-либо других сюжетах. *Кхон* и *нанг* – это строго традиционные формы представления.

Единственным видом театра, который постоянно эволюционировал, был *лакхон* (ละคร) – тайская танцевальная драма [Корнев, 1971, С. 170]. *Лакхон* – слово, которое сейчас используется в Таиланде для обозначения театра, драмы и спектакля. В официальном словаре, выпущенном Королевским институтом Таиланда в 1982 г., это слово определяется как: «вид выступлений, в котором актёры одеваются в красивые костюмы; тексты представления написаны в форме куплетов и исполняются (певцом или хором) в сопровождении музыки или танца» [<http://www.royin.go.th/dictionary/>].

Это определение полностью передаёт тайское восприятие драмы: когда

⁶ Эпос «Рамакхиен» восходит к древнеиндийской «Рамаяне». Точное время создания этого литературного памятника в Таиланде не известно, но дошедшая до нас версия была написана в 1797 г. по приказу Рамы I. «Рамакхиен» считался священным текстом, поэтому его запрещалось исполнять за пределами дворца. Сюжеты пересказывались и переписывались в поэмах и драмах

речь заходит о драме, тайская публика ставит визуальный ряд на первое место среди прочих театральных составляющих. Они заранее знают, что увидят игру актёров в ярких костюмах, исполняющих свои роли под аккомпанемент музыки и танца.

Наиболее очевидное отличие европейского театра от сиамского в том, что первый зародился в культуре, где слова считали самым важным средством передачи смысла, а сиамский театр возник из танца, поэтому вербальная часть до XX в. оставалась здесь практически без внимания. Сиамская драма была сконцентрирована исключительно на танцевальных движениях и музыке. И так как диалоги актеров – необязательный элемент традиционной драмы, основное внимание уделялось именно визуальной составляющей представлений [Tungtang, 2011, С.135].

Стоит отметить, что та «реалистичная игра», к которой привыкла современная публика, никогда не существовала в традиционной сиамской драме. Актёры не играли по сценарию – это были танцоры, прекрасно умеющие выражать эмоции танцем, не прибегая даже к мимике. Они были своего рода посредниками для передачи истории через танцевальные движения. [Там же, С.151].

У традиционных театров Юго-Восточной Азии общее индийское наследие, однако в каждой стране оно получило свое преломление [Wattasombat, 1987, С. 35]. В частности, традиционный тайский театр впитал индийскую культуру наряду с театральными формами, заимствованными от ближайших соседей – китайцев, кхмеров, монов, яванцев и малайцев. Но, несмотря на инонациональное влияние, сиамский театр развивался с учетом местных условий, эволюционировал в своей культурной среде и в результате стал самостоятельным видом искусства.

В сиамской танцевальной драме *лакхон* выделяют королевский (придворный театр), *лакхон най* (ละครใน) и его народную версию – *лакхон ноок*.

Сам термин «*лакхон най*» обычно переводят как «внутренний» театр, противопоставляя его «внешнему» театру *лакхон ноок* (ละครนอก). Хотя формы *лакхонов* различаются по стилю танца, музыке и предназначению, между ними существуют и некоторое сходство.

Лакхон най существовал как форма женской танцевальной драмы, принадлежащей королевскому двору. Главным и почти единственным зрителем придворного театра был король. В представлениях *лакхон най* все мужские роли исполнялись женщинами: среди актрис встречались принцессы, служанки и наложницы. Только таких персонажей, как *демон* и *клоун*, играли мужчины – из-за необходимости демонстрировать акробатические трюки [Там же, С. 53]. В этом виде *лакхон* упор делался на совершенство танца, музыки и костюмов. Театр *лакхон най* недаром называли придворным балетом, поскольку актрисы здесь, как и в других традиционных тайских видах театра, не произносили текста, а исполняли свои танцевальные партии под пение хора.

В древности придворный театр государства Аютии давал представления исключительно на сюжеты из поэмы «Рамакхиен». В связи с тем, что в течение нескольких веков в основе главного ритуального представления лежал этот эпос, амплуа актрис театра *лакхон най* в основном совпадает с распределением ролей в театре *кхон*. С течением времени в репертуар придворного театра стали включать эпизоды из поэмы «Инао»⁷.

Театр *лакхон* ассоциировался с сиамскими королями, как часть придворной церемонии, поэтому большое значение уделялось совершенству танца. Для утверждения священного статуса короля представления *лакхон най* всегда проходили в торжественном стиле в строго регламентированной форме.

⁷ «Инао» является тайской версией известной поэмы «Панджи», распространенной на Яве с XIII в. Первый автор тайской версии неизвестен, но наиболее удачный вариант был написан Рамой I и предназначался специально для постановки на сцене театра *лакхон най*.

Придворный театр с его изысканным стилем стал основой для имитировавшей его драмы вне стен королевского двора.

Другой вид танцевальной драмы – театр *лакхон ноок*. До XIX в. роли в нем исполнялись только мужчинами и были рассчитаны на более широкую аудиторию вне стен дворца. Здесь было меньше формальностей и правил, чем в *лакхон най* [Chitrabongs, 2004, С. 19]. Обычно участвовали два или три актёра, которые одновременно исполняли несколько ролей. Некоторые характеристики *лакхон ноок* сделали этот стиль народным: зрителям представление казалось интересным из-за быстрого развития событий, присутствия разговорной речи и комедийной направленности. Юмор, грубые шутки, лишённые тонкости и основанные больше на вербальном обмене рифмой, абсурдности и фарсе были неотъемлемой частью представлений народного театра. *Лакхон ноок* не подчинялся правилам королевского дворца, поэтому игра актёров была реалистичнее и импровизированные диалоги встречались чаще, чем в *лакхон най* [Wattanasombat, 1987, С. 74].

Репертуар внешнего театра был относительно свободным и довольно обширным: в него включались разнообразные истории, главным образом, из сборника «Паннасаджатака» – свода древних тайских сказок и легенд. До нас дошло около 20 сюжетов, которые разыгрывались на сцене *лакхон ноок*.

Придворные традиции влияли на художественные стандарты народного театра, однако есть свидетельства о том, что двор также перенимал элементы народного представления [Witayasakpan, 1992, С. 25]. Дамронг Ратчанупхап считал, что танцевальная драма возникла раньше королевского двора. Сам термин *лакхон* относился изначально к народным представлениям, а не к творчеству придворных [Damrong-rajanubhab, 1966, С. 10-12]. Однако небольшого количества исторических свидетельств, на которое опирался Дамронг, недостаточно для реконструкции взаимодействия между дворцовыми и народными зрелищами. Большинство исторических сведений о сиамском театре связаны с дворцовыми церемониями, ведь только придворные были

грамотными и могли оставить после себя сведения. Театральным представлениям за пределами дворца уделялось меньше внимания; о них есть лишь несколько упоминаний, но только как о части народных празднований во время религиозных фестивалей, связанных с культом плодородия.

Несмотря на различия между двумя видами сиамской танцевальной драмы, театр *лакхон* обладает общими основными элементами, такими как декорации, музыка, костюмы и драматический сюжет. Эти элементы заимствовались, менялись и трансформировались в рамках двух театральных традиций в течение длительного времени. Как отмечает Ж. Витаясакпан, этот процесс сформировал «драматические вкусы» тайской публики. Саму идею «драматических вкусов» [Witayasakpan, 1992, С. 23].

Традиционная тайская драма в жанровом отношении синкретична: спектакль представлял собой нерасчленимый симбиоз музыки, танца и песен, мимики и жеста в игре актеров. Е.Н. Афанасьева отмечает, что тайский театр *лакхон* включает в себя четыре компонента представлений (танец, музыка, костюм и поэзия), органично и неразрывно связанных между собой [Афанасьева, 2012]. Рассмотрим подробнее элементы тайской традиционной драмы.

Танец. Сиамская драма полностью ориентирована на танец: поэтому эта театральная форма называется *лакхон рам* (ละครร่ำ), где *лакхон* (ละคร) — драма, а *рам* (ร่ำ) — танец.

Если в западном театре основой представления является игра по тексту пьесы, то в тайской драме упор делается на передачу смысла через танцевальные движения под музыку. Часто это были движения, иногда с использованием одних только рук, но чаще всего тела, которое ритмично двигалось под музыку или под слова рассказчика.

Танцевальные движения в сиамской драме всегда оставались неизменными. Во время репетиций или занятий хореограф показывал их шаг за

шагом, а студенты или актёры должны были повторять с максимально возможной точностью. Кому это удавалось получали главные роли, в перспективе – возможность стать солистами. Новаторский подход или адаптация танцевальных движений считалась неприемлемой. Поэтому большинство серьёзных ошибок совершали актеры, которые изменяли или оспаривали устоявшийся танцевальный канон. Такие действия именовались термином *пхид кхру* (พิดครู) (букв. неверное повторение за учителем). За подобные действия не существовало никаких наказаний. Но на практике никто не осмеливался нарушать правила и традиции танца, ведь сиамская драма считалась священной формой искусства, передаваемой через множество поколений. Более того, это искусство охранялось богами искусств и духами мастеров. Существовал предрассудок, что танцоры или студенты, совершившие *пхид кхру*, будут наказаны духами. Таким образом, идея *пхид кхру* предотвращала или хотя бы уменьшала вероятность экспериментов в традиционной драме. А также помогала сохранить оригинальную форму искусства [Tungtang, 2011, С. 146].

Музыка. В тайской культуре сначала присутствовало не слово, а мелодия. Для сиамской танцевальной драмы музыка всегда была неотъемлемой частью представлений и побуждала актёров к определённым танцевальным движениям и действиям в зависимости от ситуации. По словам Джеймса Р. Брэндона, сиамская музыка, как и музыка большинства театров Юго-Восточной Азии, определяет персонажей, действия или ситуации [Brandon, 1997, С. 134]. Представления в традиционном театре сопровождалась музыкой оркестра *пиипхат*, в состав которого входило пять инструментов: *гобой-пиу*⁸, односторонний барабан *тапхон*, гонги *кхонг вонг*, металлофон *ранат* и

⁸ Заимствованный из Ирана инструмент типа зурны.

двусторонний барабан [Афанасьева, 2012, С. 174]. В сиа́мском театре использование музыки всегда было разноплановым, часто исполнялись так называемые «мелодии действий». Мелодии изменялись в зависимости от происходящего на сцене, например, звучали «мелодия прогулки», «мелодия смеха», «мелодия плача», «мелодия гнева» и прочие. Когда оркестр играл одну из этих мелодий, актёры уже знали, что им делать и как танцевать. Эти мелодии передавались из поколения в поколение от учителей к ученикам. В современной тайской драме музыка больше не занимает главенствующего положения, но всё ещё является важной частью постановки, придавая каждой сцене соответствующее настроение. Множество популярных сегодня песен служили основными музыкальными темами в известных традиционных драмах [Tungtang, 2011, С.144].

Костюмы в традиционной танцевальной драме были изготовлены с особой тщательностью и вниманием к деталям. Они представляют собой несколько видоизмененную и приспособленную для танцев одежду придворных. Так, танцовщицы *лакхон най* выступали без масок, с небольшим гримом, их сценический костюм и украшения представляли собой традиционное убранство тайских аристократок. Значительные изменения претерпел в XIX в. только головной убор исполнительницы – из низкой короны он превратился в высокую тиару с остроконечным шпилем.

Поэзия. Традиционно пьесы *бот лакхон* (บทละคร) писались в форме стихотворных текстов (с некоторыми диалогами в ритмической прозе) и исполнялись хором. Поэзия играла важную роль: люди легко запоминали текст благодаря рифмам и особому порядку слов [Tungtang, 2011, С.147.].

В отличие от обычных стихов, задачей которых является услаждение слуха, стихи, используемые в драматургии, хотя и пишутся в той же форме, обладают некоторыми особенностями. Драматические стихи должны соответствовать движениям, песням и музыке. Так, в начале некоторых строф

для введения нового персонажа или сцены обычно используются специальные вступительные фразы: «в тот момент» – *мыа нан* (เมื่อนั้น), для введения главных героев с королевским или просто аристократическим статусом, и «тогда» – *бат нан* (บัดนั้น) используется для менее важных персонажей. Эти вводные слова помогают читателям и публике понять, к кому обращаются в данный момент. Стоит отметить, что в обычных стихах каждую строфу не принято начинать этими специальными терминами. Это одно из правил поэзии только в драматургии [Rutnin, 1996, С. 127].

В своём исследовании Томас Дж. Хьюдак выделил пять основных форм стихотворных размеров в традиционной тайской литературе и драматургии: *кхлонг*, *чан*, *каап*, *клон* и *раай* [Hudak, 1990, С. 4]. Если *кхлонг* и *клон* являются исконно тайскими размерами, то *чан* и *каап* имеют палийское и санскритское происхождение и были заимствованы из Индии. Что касается *рай*, то В.И. Корнев считает, что он появился при переложении на тайский язык буддийских *сутр* [Корнев, 1971, С. 101]. Все пять размеров подразделяются на многочисленные виды со своими строгими правилами, которые регулируют рифму и количество слогов в каждой строфе.

Чан (от палийского *чандо*) – самый сложный стихотворный размер. Для многих тайцев просто чтение *чан* является трудной задачей, не говоря уже о том, чтобы писать стихи. Это единственный размер, в основе которого лежит силлабометрический принцип стихосложения. В нем строгие правила внешней рифмовки и чередования двух типов гласных *кхару* («тяжёлые» или долгие гласные) и *лаху* («лёгкие» или краткие гласные). Для него также характерно использование лексики, заимствованной из языков пали и санскрита. *Чан* обычно использовался для написания религиозных текстов [Там же, С. 101].

Исследователи отмечают около 59 вариантов *чан* в тайской литературе, различающихся по количеству слогов в стихе и по принципу группировки кратких и долгих слогов.

Каан так же, как и *чан*, состоит из одиннадцати кратких и долгих слогов в строфе (и более в других видах), разделенных цезурой на две группы по пять и шесть слогов соответственно. Цезура выражена только в устной форме, на письме слова не разделены пробелами. *Каан* обладает менее сложной структурой и тоновой гармонией, и, в отличие от *чана*, здесь нет строгого и четкого чередования слогов. [Там же, С. 102].

Стих *рай* имеет пять слогов, разделенных цезурой. Внешняя рифмовка, здесь следующая: «последний слог группы рифмуется с первым, вторым и третьим слогом следующей группы. Он чаще всего использовался для записи хроники и летописи» [Там же, С. 103].

Наиболее благозвучным размером является *кхлонг*. Его правила строги и сложны: важна не только рифма и количество слогов в строке, но также позиция слогов с диакритическими значками, указывающими на тональность. Исследователи насчитывают около 30 видов *кхлонга*, в зависимости от количества стихов в строфе и слогов в стихе, но самый распространенный – это *кхлонг си сунхан* («кхлонг мягкий 4»). Из его названия понятно, что «строфа состоит из четырех стихов. Каждый стих состоит из двух полустиший: в первом полустишии – пять слогов, во втором – два или четыре. Что касается рифмы, то последний слог второго полустишия первого стиха рифмуется с последним слогом первого полустишия второй строки и последним слогом первого полустишия третьей строфы, а последний слог второго полустишия второй строфы рифмуется также с последним слогом первого полустишия четвертой строфы» [Там же, С. 105].

В отличие от четырех вышеупомянутых размеров, известных со времен ранних тайских государств, *клон* появился в Центральном Таиланде в XV в., и был детально разработан лишь в начале XIX в. Он возник как народный стих, т.к. был недостаточно формальным для придворной поэзии, где использовался королевский язык *ратчасан*. Стихи, написанные размером *клон*, звучали не так красиво, как в *кхлонге* или *чане*. Благодаря творчеству известного тайского

поэта *Сунтхона Пху*, клон приобрел известность и с XIX в. и является наиболее популярным размером у тайских поэтов [Там же, С. 107].

Правила этого размера сравнительно просты: каждая строфа состоит из четырех стихов по шесть – девять слогов в каждом, последний слог первого стиха рифмуется с третьим или четвертым слогом второго стиха, последний слог второго стиха – с последним третьего стиха и третьим четвертого стиха. А последний четвертого стиха – с последним слогом второго стиха, с последним слогом третьего стиха и с третьим слогом четвертого стиха следующей строфы. В.И. Корнев пишет: «первый слог называется *клон садап* («прислушивание»), второй – *клон рап* («подхватывание»), третий – *клон ронг* («основной»), четвертый – *клон сонг* («передача»)» [Там же, С. 107].

Традиционно считалось, что талантливые драматурги (или "поэты" для тайцев) могли демонстрировать свое мастерство не только через поэзию, но также через искусное комбинирование стереотипных поэтических эпизодов: *Общие песни, Песни Любви, Песни Печали, Гимны Красоте, Песни Прощания, Песни Гнева, Патриотические Песни, Песни Нравоучения, Песни Боя, Песни Молитвы и Песни Доброжелательности* [Tungtang, 2011, С. 89]. Каждый тип песни используется для описания разных частей повествования. Например, в сцене боя будет использоваться Песня Боя. Существовало множество песен в каждой категории, поэтому решение о том, какую именно выбрать для конкретной сцены, полностью зависело от предпочтения постановщика. Ниже остановимся на нескольких наиболее популярных классических сценах

Любовные сцены. Романтические эпизоды, в том числе эпизоды любовных утех, в тайской драматургии обладают особой выразительностью. Эти сцены считаются самыми интересными для читателей и публики. В танцевальной драме они – самые яркие и поэтому танцоры должны были уметь правильно подать движения, обозначающие ухаживание и соблазнение. Обычно любовная сцена начинается с тайной встречи героев в уединённом месте. Герой может начать ухаживать за героиней, восхваляя её красоту, а потом признаться в

любви и желании. Однако героиня не может сразу показать заинтересованность и ответить на любовь взаимностью. Она притворно жалуется, возможно, даже обвиняет героя во лжи. Герой, в свою очередь, показывает, как больно его ранит недоверие. Он клянётся умереть, если она не ответит взаимностью. И тут героиня уже готова дать согласие на женитьбу [Там же, С. 90].

«*Бот Уссаджан* или эпизод «любовных утех» в тайской драме, как правило, полон подтекста и символизма, например, изображение насекомых и цветов символизируют мужчину и женщину; бури и дождя – половой акт. Неудивительно, что современная публика не понимает метафору без контекста» [Там же, С. 91].

Для иностранцев эти описания будут звучать как поэтическая картина природы. На сцене же герой и героиня исполняют танцевальные движения, обозначающие ухаживания, сидя на большой скамье в центре сцены. Когда они доходят до эпизода любовных ласк – пара исполняет *вай* – традиционный жест приветствия, складывая руки вместе над головами. Это символизирует окончание сексуальной сцены [Там же, С. 92].

Нравоучительные сцены и сцены проповедей. Сцены нравоучений обязательны для каждой части танцевальной драмы. Они выражают народное отношение к жизни, культурные нормы и мораль. Мудрый главный герой даёт более юным персонажам нравственное напутствие. Есть известные моменты таких напутствий, например, *Пали Соон Нонг* (Пали поучает младших братьев) – важная сцена в «Рамакиен», *Крисана Соон Нонг* (Крисана поучает младших сестёр) из санскритского эпоса *Махабрахарата*, где принцесса Драупади (иногда именуемая Кришнаа) учит младшую сестру правильной жизни [Там же, С. 96].

Сцены купания и переодевания. *Бот Лонг Сонг* (эпизод купания) и *Бот Сонг Кхруанг* (эпизод переодевания) также являются неотъемлемой частью тайской драмы. Они служат для иллюстрации сцен, во время которых герой или героиня принимают ванну, наносят косметику и наряжаются. Для западного

восприятия это может выглядеть странным, ведь эпизод никак не влияет на развитие сюжета. Однако это демонстрирует важность и культурное значение красоты и внешнего вида. Тайцы высоко ценят красоту, которая считается наградой за хорошие дела. Эта идея взята из буддизма: считается, что за хорошие дела в следующей жизни будет награда в виде прекрасного облика [Там же, С. 97].

Сцена печального путешествия. Не менее важной сценой в тайской драме является сцена печального путешествия. Свангибоонгпонг пишет, что это не всегда длинное или сложное странствие; даже простая прогулка по саду может быть показана как путешествие. Смысл сцены в изображении печальных мыслей героя о его возлюбленной, от которой он отдаляется, отправляясь в дорогу [Там же, С. 99].

Сюжеты в традиционной тайской драме в большинстве своём основаны на индийской мифологии и эпосе, но сиамские народные сказания также пользуются большой популярностью. Сюжеты строились вокруг богов, древних королей, небожителей, принцев, принцесс и мифических существ. Обычно истории поэтапно повествуют о длинных путешествиях героев, битвах и победах над врагами в вымышленных космических мирах [Wattasombat, 1987, С. 51-52].

Классическая драматическая литература Сиама не слишком обширна. По Гари Каркину, почти все популярные темы в *лакхон* можно причислить к мелодраматическому типу, сформировавшемуся под сильным влиянием буддизма и монархии. Одними из самых важных понятий буддизма для тайцев являются карма и благо. Карма – это предрасположенность к добру или злу в зависимости от прошлой жизни. Хорошая карма – это следствие добрых поступков, а плохая – дурных [Tungtang, 2011, С.152].

Драматические сюжеты отражают буддистскую мораль: «добро порождает добро, а зло порождает зло». Г. Каркин отмечает: «[*Лакхон*] предлагает зрителям панораму образов из глубоких слоёв культурного сознания,

призванного направлять людей к добрым действиям, показывая результаты плохих. Так люди укрепляются в желании жить в соответствии с учением буддизма» [Carkin, 1984, С. 199].

Понятие заслуженных благ тесно связано с концепцией кармы. Люди уверены, что правильные поступки ведут к получению благ. Хорошие дела в прошлой жизни приводят к благородному происхождению в этой. Герои знатного рода в *лакхон* — это венценосные особы. Кроме того, в качестве награды эти герои могут от рождения быть невероятно красивыми⁹.

«Happy end» также является обязательным элементом традиционной драмы *лакхон*. По словам Нопамата Веохонга, публика предпочитает «больше смеха и веселья, чем слёз и глубокого смысла» [Tungtang, 2011, С.151]. Благодаря сильной вере в буддистскую концепцию добра, публика ждёт хорошего окончания пьесы — когда все проблемы решены, герои вознаграждены любовью, женитьбой и удачей, а злодеи повержены и наказаны или прощены и перевоспитаны. Однако трагические были также необходимы. Героев могут ждать страдания или неудачи из-за кармы. Так или иначе, к концу пьесы они будут спасены и счастливы, опять же благодаря заслугам в прошлых жизнях.

В традиционной сямской драме избегают смертей главных действующих лиц или трагических финалов: герои всегда преодолевают препятствия и спасаются из всех опасных ситуаций. Даже если сцена смерти присутствует, её никогда не показывают прямо, из-за предрассудка, что это может навлечь неудачу на театральную труппу.

«Люди, желающие убежать на время в успокаивающий мир фантазий и

⁹ Современная драма использует традиционную концепцию. Хотя персонажи больше не являются принцами или принцессами, это всё же люди с высоким социальным статусом. Героем может быть богатый бизнесмен, а героиней — девушка королевских кровей.

забыть о трудностях реальной жизни, – пишет Ваттанасобат, – при посещении *лакхон*, должны наслаждаться справедливостью, получать положительные эмоции и чувство комфорта, которого им так не хватает в реальности» [Wattasombat, 1987, С. 54].

Обычно есть два главных героя: *пхра ек* (พระเอก) и *нанг ек* (นางเอก). Персонаж *пхра ек* (герой) в традиционной сиамской драме олицетворяет идеалы мужественности. Гари Каркин считает, что образ главного героя создан на основании жизнеописания Будды. В традиционной драме герой должен быть «привлекателен внешне, обладать высокой моралью и быть романтичным». *Нанг ек* (героиня) также показывает классический образ идеальной женщины. Кроме внешней красоты, она воплощает собой добродетели (согласно концепциям буддизма) такие как верность, спокойствие и снисходительность. [Carkin, 1984, С. 152].

Злодей мужского пола *туа конг* (ตัวโกง) представляет собой абсолютную противоположность главного героя. Он с рождения злобен и несёт в себе все основные с точки зрения буддизма пороки – жадность, гнев и обман. Его легко узнать благодаря пугающему внешнему виду, грубым манерам и хриплому голосу. Также есть злодейка *туа итча* (ตัวอิจฉา) антипод героини. Если *нанг ек* – это образец идеальной женщины, то *туа итча* – это образец поведения абсолютно противоположного всем тайским и буддистским понятиям о женственности и материнстве. Она злобная, любит спорить, громко говорить и непристойно демонстрировать себя [Там же, С.179].

Самыми известными второстепенными персонажами тайской драмы считаются *туа талок* (ตัวตลก) или балагуры (клоуны). Клоуны — это крестьяне, которые становятся слугами или солдатами, сопровождающими *пхра ек* (героя). Вследствие неблагородного происхождения они часто демонстрируют свои дурные манеры, при этом очень остроумны и не стесняются в выражениях, обращаясь к вышестоящим персонажам. Тогда как *пхра ек*, по мнению Каркина,

это образ идеального тайского мужчины, *туа талок* — это образ и дух народа. [Carkin, 1984, С.169].

С началом активной вестернизации тайского общества и масштабных культурных преобразований традиционные танцевальные постановки уже выглядели архаичными на фоне современной западной драмы. Большинство новых форм, оказавших влияние на сиамский театр, появились после того, как в начале XX в. король Чулалонгкорн познакомил тайцев с новыми переходными видами театра и драмы, которые постепенно начали вытеснять танцевальную драму *лакхон рам* и менять театральные и драматические вкусы тайского зрителя [Tungtang, 2011, С.155].

2.2. Просветительская деятельность тайских королей как фактор модернизации традиционного театра¹⁰

Тайская драма постепенно стала оформляться в самостоятельный род литературы благодаря литературной деятельности королей-просветителей.

Первым просвещенным монархом Сиама стал Монгкут Рама IV. Король пришел к власти в 1851 г., достаточно поздно, в возрасте 47 лет. До этого он был отстранен от политики и жил в монастыре. Но 27 лет, проведенных в буддийской общине, не прошли для него даром: у него было неограниченное время для размышлений о том, как осуществлять государственное управление и каким путем следует идти Сиаму. Все это время принц «под маской» обычного

¹⁰ При подготовке данного раздела диссертации использована публикация автора, в которой согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, положения и выводы исследования: Волкова К.Б. «Роль королей-просветителей Рамы IV Монгкута и Рамы V Чулалонгкорна в становлении новой тайской литературы» в журнале Филологические науки. Вопросы теории и практики, издательство Грамота (Тамбов), том 1, № 1, 2017, — с. 14-17; Волкова К.Б. «Европейское влияние на традиционный тайский театр в начале XX в». в журнале Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Гуманитарные науки, № 2, 2016, — с. 141-143.

монаха мог свободно путешествовать по стране, общаться со своими подданными и знакомиться с реальной жизнью народа, что позволило ему объективно взглянуть на внутреннюю ситуацию в государстве.

Рама IV овладел английским и латынью, проявлял интерес к астрономии, философии, религии и литературе. В то время как его предшественник, Рама III, проводил политику изоляции, и страна в течение нескольких десятилетий была закрыта для иностранцев, Монгкут был первым из членов королевской семьи, кто вошел в тесный контакт с европейскими миссионерами, единственными в то время иностранцами в королевстве. Благодаря этому общению и собственным наблюдениям монарх многое узнал о западной цивилизации и осознал реальную опасность, исходящую от империалистических держав.

В отличие от своего брата Рамы III, который не доверял и агрессивно относился к европейцам, проводя по отношению к ним негативную политику, Монгкут пришел к власти с готовностью сотрудничать с Западом не как с врагом, а как с равным партнером, перенимать европейский опыт и модернизировать королевство по западному образцу. Он писал: «Что может сделать небольшое государство, подобное нашему, когда его с двух и трех сторон окружают могущественные страны? <...> Единственное оружие, которое мы имеем и сможем употреблять в будущем, — это наши уста и наши сердца, исполненные здравого смысла и мудрости. Только они могут защитить нас» [Берзин, 1973, С. 174].

За 17-летний период правления Раме IV удалось заслужить доверие и уважение европейских стран: благодаря мудрой политике монарха между Англией и Францией был заключен договор о сохранении политической независимости Сиам. Поскольку тема преобразований становилась объектом

многих исследований¹¹, мы не будем останавливаться на всех реформах, а обратим внимание на изменения в сфере культуры.

Сразу после восшествия на престол король Монгкут начал внедрять западное образование среди членов королевской семьи и аристократии. Учителя из Англии были наняты для обучения наследников престола, бывшим офицерам британской армии была поручена реорганизация сиамских войск, а также подготовка квалифицированных кадров. Очевидно, что основной целью монарха была более эффективная защита территориальной целостности своей страны от англичан. В то же время американские и европейские миссионеры, как протестантские, так и католические, стали ближайшими советниками при дворе. Один из них – Дэн Бич Бредли – возглавил комиссию с тайской стороны по подписанию англо-сиамского договора с Джоном Боурингом¹² в 1855 г., что, как утверждают историки, положило начало официальному открытию страны западному влиянию.

Хотя миссионерам не удалось выполнить их главную задачу – обратить тайцев в христианство, они смогли познакомить Сиам с европейским образованием, наукой и медициной. Тайцы считали, что буддийское вероисповедание превосходило любую западную религию. В то же время ради прогресса и модернизации они легко принимали другие аспекты западной цивилизации, но до тех пор, пока те не вступали в противоречие с религией, образом жизни и философией самих тайцев.

Самым существенным вкладом американских миссионеров, особенно Д.Б. Бредли, в развитие тайской культуры и литературы было появление в Сиаме

¹¹ См.: Chris Baker, Pasuk Phongpaichit, History of Thailand, Cambridge, 2005 // Mishra, P. The History of Thailand. California: Greenwood, 2010 // Owen, N. The Emergence of Modern Southeast Asia: A New History. Singapore: Singapore University Press, 2005 et al.

¹² Джон Боуринг (1792-1872) – британский колониальный чиновник и путешественник. Возглавлял английскую комиссию по подписанию экономического договора с Сиамом.

первой типографии и развитие книгопечатания. Осознав бесполезность миссионерских попыток, Бредли сосредоточил все усилия на печати периодических изданий, публикации переводов китайских повестей и рассказов, а также драматической литературы. В числе важных книг, выпущенных типографией Бредли, были перевод классического китайского романа «Троецарствие» («Сам Кок») в 1865 г. и хроники монских народов¹³ «Ратчатхират» в 1880 г.¹⁴

Также он внес значительный вклад в развитие тайской журналистики и распространение литературы среди населения. По инициативе Бредли появились следующие англоязычные журналы: *Siam Times*, *Bangkok Press* и *Bangkok summetry*. Несмотря на свое недолгое существование они тем не менее подготовили почву для становления национальной журналистики в Сиаме. Бредли пропагандировал «свободу прессы», но в связи с тем, что монархия до сих пор была сакральным институтом и не могла подвергаться критике, король дал эту «свободу» только англоязычной прессе, обращенной к иностранным читателям. [Rutnin, 1996, С. 72].

Первым печатным изданием на тайском языке стал существующий и сегодня журнал *Ратчакиттьянубекса* (ราชกิจจานุเบกษา) (*Правительственная газета*)¹⁵. Основной его целью стало информирование населения о важных законопроектах и событиях, происходящих в стране. Также там печатались критические комментарии на статьи, опубликованные в других журналах. [Там

¹³ Моны – народ, проживающий на юге Бирмы.

¹⁴ Эти прозаические произведения написаны еще в период правления Рамы I (1782-1809 гг.), но широкую известность получили только после появления книгопечатания. В момент их создания, в начале XIX в., эти произведения имели политическое значение, и у Рамы I были далеко идущие планы, с ними связанные. Тогда бангкокские власти старались привлекать на работы иммигрантов, главным образом, китайцев и монов, и король пожелал, чтобы перевод этих произведений на тайский язык отразил дружеское отношение к этим народам.

¹⁵ Официальный сайт издания – <http://www.mratchakitcha.soc.go.th/index.php>

же, С. 72].

Другой миссионер, Д. Смит, внес огромный вклад в распространение тайской драматургии, публикуя классические произведения. Он приехал в Сиам мальчиком 13 лет в период правления Рамы III. В совершенстве овладев тайским языком, он стал ближайшим советником брата короля Монгкута Чутамани. В 1865 г. открыл типографию и начал с выпуска христианских сочинений и буддийских проповедей. Вскоре Смит перешел на светскую литературу и издал поэму «Сепху Кхун Чанг и Кхун Пхэн»¹⁶ и «Пхра Апхайпани»¹⁷. Благодаря увлекательному сюжету они стали бестселлерами и принесли Смицу большое состояние.

Издание драматических и других произведений способствовало популяризации тайской литературы за пределами королевского дворца и его аристократического окружения. К концу правления Чулалонгкорна они стали известными среди тайского населения. Несмотря на неудачу своей главной миссии – в распространении западной религии, – неоспоримое достижение европейских пастырей состоит в том, что они внесли огромный вклад в науку, образование и развитие тайской литературы.

¹⁶ «Кхун Чанг и Кхун Пхэн» — произведение уникальное в тайской литературе. Его оригинальная версия не сохранилось, но в начале XIX в. придворные поэты собрали и обработали его сюжеты. В их основе лежит рассказ о приключениях королевского воина в поздний период государства Аютия. Это считается единственным художественным произведением, которое подробно описывает жизнь тайского общества начала XIX в. Написанное клоном, оно исполняется как сепха, поэтому его часто называют «Сепхой о Кхун Чанге и Кхун Пхэне».

¹⁷ «Пхра Апхаймани» был написан выдающимся тайским поэтом Сунтхоном Пху (1786-1855 гг.) в 1835 г. Поэма является первым полностью сюжетно самостоятельным произведением тайской литературы. Язык произведения прост и лаконичен, в нем появляются новые герои и сюжеты, не характерные для литературы раннего бангкокского периода. Поэма повествует о путешествиях и романтических похождениях главного героя Пхра Апхаймани. Многие отрывки этой эпической поэмы, насчитывающей около 30 тысяч строк, до сих пор популярны в Таиланде. В период правления короля Чулалонгкорна эти произведения были поставлены в традиционном танцевальном театре *лакхон рам*, а также в модернизированном варианте театра *лакхон ноок* — известном как *лакхон пхан тханг*.

Главная литературная заслуга короля Монгкута – создание первого сборника по истории Сиама с периода древнего государства Сукхотай до начала правления в 1790 г. первого короля династии Чакри¹⁸ Рамы I. Желание монарха собрать и переписать документы по истории, культуре, археологии, искусству и филологии было связано с попыткой заложить основы системы образования в своем государстве.

Несмотря на то, что король Монгкут старался всеми способами внедрять европейскую науку и знания, без которых невозможен прогресс, он также с огромным уважением относился к сохранению тайских традиций, поэтому четвертое правление Чакри отмечено в истории как период синтеза западной и тайской культур.

Одна из целей Рамы IV – окружить сиамскую монархию величием и блеском в глазах населения и, в первую очередь, в глазах иностранцев, которые привыкли смотреть свысока на азиатских правителей и иногда называть их «варварами и деспотами Востока» [Rutnin, 1996, С. 74]. Король начал возрождать пышные королевские обычаи аюттйского периода, присутствовал на всех церемониях сам. Так, во время буддийского праздника *Триампавай* *Трипавай* король Монгкут вместе со своими наследниками на слоне возглавлял праздничную процессию. Его сын, будущий король Рама V, вспоминает, как ребенком, простуженному, почти без одежды и покрытому слоем ароматизированной пудры, ему приходилось сопровождать отца на этой церемонии [Там же, С. 75].

Ярким примером того, как Монгкут соединял тайские традиции с европейскими веяниями, стало празднование нового года, устроенное королем для членов королевской семьи, аристократии, миссионеров и европейских дипломатов. Утром проходила религиозная церемония поклонения небесному

¹⁸ Чакри – королевская династия, правящая в Таиланде с 1782 г.

покровителю Сиама, после был устроен спектакль танцевального королевского театра, а вечером состоялся банкет в европейском стиле. Таким образом, как отмечает впоследствии Чулалонгкорн, его отец хотел «построить мост» между традиционным тайским наследием и новыми европейскими веяниями [Там же, С. 75].

Интересно, что Монгкут сразу после восшествия на престол приказал подданным мужчинам носить верхнюю одежду¹⁹. Это определенно стало новым обычаем под влиянием европейских тенденций, т.к. еще во время правления короля Рамы III верхняя одежда не приветствовалась и ее разрешалось носить только в холодный сезон²⁰. На одном из приемов король Монгкут сказал: «Люди, которые не носят рубашки, – голые люди. На их телах могут быть видны кожные болезни. В развитых странах все носят рубашки. Только у монкхмеров, лаосцев и лесных племен их нет, т.к. они низшие существа. Но Сиам – это великая страна. У нас много древних обычаев, но мы умеем различать, какие из них примитивные» [Там же, С. 76].

При Монгкуте страна вышла из изоляции и открылась для иностранцев, поэтому королевскому дворцу требовались культурные мероприятия для развлечения западных гостей. В таких условиях король Монгкут по совету своих ближайших сподвижников начал возрождать театры *кхон* и *лакхон най*, а также, после долгих лет запрета в период правления короля Рамы III официально разрешил театральным труппам давать представления за пределами королевского дворца. Предшественник Монгкута недоброжелательно относился к литературе и театральному искусству, интересовался исключительно государственными делами и религиозной деятельностью. Считая любое искусство бесполезной тратой времени, Рама III

¹⁹ До этого мужчины ходили только в штанах.

²⁰ Холодный сезон в Таиланде продолжается с ноября по февраль.

запретил представления дворцового театра *лакхон най*, прежде являвшегося королевской гордостью. Но стоит отметить, что эти ограничения вызвали обратный эффект: если раньше аристократия опасалась содержать актерские труппы, остерегаясь монархов, считавших драму королевской привилегией, то при Раме III во дворцах знати стали появляться домашние театры. В результате распространения *лакхон най* за пределы дворца постепенно уходят различия между ним и народным театром *лакхон ноок*.

Дальновидный политик, Монгкут понимал, что сиамская культура, особенно высоко развитое искусство королевского дворца, может сыграть в дальнейшем как социальную, так и политическую роль. Это, по его мнению, должно было убедить западные страны в богатстве культурного наследия Сиам, в стабильности и процветании тайской монархии, а также в превосходстве страны над соседями, которые постепенно переходили под протекторат Англии и Франции. Драматическое и музыкальное искусства могли помочь создать в глазах Запада имидж государства – цивилизованной, мирной, культурно богатой страны.

Произошло еще одно событие, которое окончательно убедило короля в необходимости возродить королевский театр *лакхон най*. В 1853 г. в Сиаме поймали двух белых слонов. Слон-альбинос и по сей день считается священным животным, символом страны и покровителем монархии²¹. Двух слонов, пойманных подряд уже на четвертый год правления монарха, все восприняли как сакральное предзнаменование «великого и славного правления». По этому случаю король устроил празднование с театральными представлениями в королевском дворце [Там же, С. 78].

Королевский Указ об официальном возрождении театрального искусства

²¹ Когда Таиланд носил название Сиам, белый слон изображался на государственном флаге Королевства.

был принят в 1861 г. Но как только королевский театр опять начал функционировать, частные актерские труппы перестали выступать, боясь конкурировать с ним. Это обеспокоило короля, и он издал специальный указ, разрешающий деятельность внешнего театра. Ограничения касались только костюмов, декораций и драматических текстов. Так, монарх запретил актерам носить специальный головной убор *рат клау йод*, предназначенный для королевских особ, а также декорировать сцену золотыми подносами и коробками – символами королевского ранга. Что касается драматических текстов, то у королевского театра было исключительное право на постановку поэм «Рамакхиен» и «Инао», т.к. они создавались членами королевской семьи и еще со времен государства Аюттия исполнялись только при дворе²² [Там же, С. 79].

В.И. Корнев так описывает эти произведения: «Сочность красок, точность бытовых описаний, национальная яркость персонажей, богатство и выразительность лексики в сочетании с отточенными поэтическими формами сделали эти произведения гордостью национальной литературы Таиланда» [Корнев, 1971, С. 124].

Что касается развития драматургии в период правления Монгкута, то в это время начали создаваться сценарии для отдельных представлений. Раньше пьесы запоминались или записывались в виде последовательного текста, предназначенного для чтения, а для танцевальной постановки из него брались отдельные эпизоды. Есть упоминания о том, что король Рама II стал первым адаптировать «Рамакхен» и «Инао» для игры на сцене, но тексты его сценариев

²² Очевидна связь этих пьес и их театральных постановок с институтом тайской монархии и с индуистской концепцией девараджи. Это проводило четкое различие между театрами *лакхон най* и *лакхон ноок*. Традиция сохранялась до государственного переворота 1932 г., когда в стране произошел переход от абсолютной монархии к конституционной. *Лакхон най* перестал быть священной собственностью короля, а стал общенародным достоянием и в 1933 г. перешел под надзор Министерства культуры.

предназначались только для королевского театра. Актеры за пределами дворца продолжали пользоваться традиционным методом: драматические тексты передавались письменно или по памяти.

Король Монгкут, несмотря на большую тягу к прозе, адаптировал несколько эпизодов из «Рамакхиен» для танцевального театра. Самым значительным из них считается «Рама бродит по лесу» состоящий из 4 свитков *самут тхай*²³ и насчитывающий 1164 строки [Damrong-rajanubhab, 2003, С. 19]. Пьеса символически повествует о его уходе из мирской жизни, отречении от престола в пользу своего брата Рамы III. Монгкут олицетворен здесь в образе Рамы, который долго скитается по лесам.

Четвертое правление отмечено также творчеством женщины-драматурга – *Кхун Суван*, которую современники считали душевнобольной, а сегодняшние тайские исследователи восхваляют за остроумие и искусную сатиру. Известны две танцевальные пьесы: «Пхра Мале Тхе Тхай» (женское имя) и «Унарут Рой Рыанг» («Сотни историй Унарут»). Оба произведения – пародии на классические романы, но с абсурдным языком и рифмой, а также нарочито нелепым сюжетом. Истории комичны и запутанны несмотря на то, что сохранена форма *лакхон най*. Неразборчивая рифма постоянно создает эффект комичности. «Унарут Рой Рыанг», как следует из названия пьесы, в нелогичной последовательности излагает многочисленные приключенческие истории. Чувство юмора и острая язвительность автора в этих пародиях, а также в еще одной поэме «Мом Пет Саван», критикующей гомосексуализм среди членов королевской семьи, свидетельствует о критическом мышлении и свободе выражения женщин того времени. [Rutnin, 1996, С. 86].

Знакомство публики с королевской придворной драмой благодаря

²³ Самут тхай представляют собой длинные бумажные рулоны, ширина которых от 30 до 60 см., а длина 18 см.

выступлениям частных актерских трупп за пределами королевского дворца, возрождение театрального искусства под патронажем короля Монгкута, создание новых драматических произведений и адаптация классических текстов, написанных для танцевальных постановок, – все это подготовило почву для дальнейшей модернизации культурной жизни страны и литературы в период правления короля Рамы V Чулалонгкорна. Театр стал важным аспектом реформирования государства, которое с политической точки зрения содействовало созданию имиджа Сиам как стабильной и современной нации, а также демонстрировало Западу богатство тайской культуры и величие королевского двора.

Чулалонгкорн родился 20 сентября 1853 г. Будущий наследник сопровождал своего отца короля Монгкута на всех церемониях и поездках по стране. С самого детства он интересовался филологией и теорией стихосложения. Понимая недостаточность традиционного образования в Сиаме, Рама IV пригласил английскую учительницу Анну Леоновенс²⁴ для занятий с наследником. Под ее руководством Чулалонгкорн стал свободно говорить на английском языке, а также проявлять интерес к культуре и научному прогрессу европейцев.

В начале своего правления Рама V побывал в соседних странах, а также в 1897г. совершил путешествие в Англию, Францию и Россию²⁵. Знакомство с западной жизнью пробуждало в нем размышления об отсталости Сиам и о несовершенстве его государственного устройства. Эти мысли совпали с идеями прогрессивно настроенных сиамцев, многие из которых в это время получали образование в Европе. При их активном участии Чулалонгкорну впоследствии

²⁴ Анна Леоновенс – английская путешественница и педагог. История ее жизни послужила основой для романа Маргарет Льюндон «Анна и Король Сиам» (1944 г.).

²⁵ Второе путешествие в Европу он совершил в 1907 г.

удалось осуществить в стране важные реформы²⁶. Знакомя Сиа́м с достижениями западной культуры, образом жизни, развлечениями, Чу́лалонгкорн в то же время продолжал линию своего отца на возрождение традиционных, королевских церемоний и обычаев. М. Ратхин отмечает, что смешение «вестернизации и сиа́мизации» создавало органичный гибрид [Там же, С. 97].

Очевидно, что Рама V был просвещённым монархом, но его деятельность была все-таки осторожным просветительством «сверху». Стремясь развивать национальное самосознание, король в то же время постоянно усиливал позиции монархии. Недаром период его правления называют расцветом тайского абсолютизма. Подражая Западу, он, однако, считал невозможным полный отказ от традиций. Боясь проникновения в страну демократических идей, он стремился противопоставить «свое», традиционное «чужому», западному [Корнев, 1971, С. 185].

Чу́лалонгкорн с самого детства много времени посвящал литературе, читал в подлиннике Шекспира, писал очерки об истории и обычаях тайского народа. В Таиланде до сих пор популярны две его работы: «Пхитхи сипсонг дыан» («Церемония двенадцати месяцев») и «Клайбаан» («Вдалеке от дома»). Первое произведение описывает тайские церемонии и обычаи, с комментариями об их назначении. «Клайбаан» — это собрание писем Чу́лалонгкорна, в которых он рассказывает о своих впечатлениях от путешествий по Европе. Король писал:

«В каждой стране, так же как в каждом человеке, есть хорошее и плохое, а мы хотим передать народу доброе и достойное, объединив это с тем, что в нашем национальном характере и в нашем строе есть

²⁶Рама V Чу́лалонгкорн реорганизовал государственный аппарат, модернизировал армию, провел реформу образования, а также отменил рабство.

хорошего и достойного» [Там же, С. 187].

Чулалонгкорн проявлял огромный интерес и к драматургии: он продолжил дело своего отца по адаптации классических произведений для танцевального театра, а также стал новатором, создав первые пьесы для «разговорного» театра, вопреки общеизвестному мнению, что основоположником этого вида драмы был король Рама VI.

В 1882 г. в честь празднования столетия со дня основания Бангкока король вместе со своими братьями адаптировал и модернизировал «Инао», вставив в текст 68 диалогов. Это, несомненно, было новшеством, т.к. до этого произведения писались сплошным текстом и предназначались для чтения или для танцевального представления. Этот первый опыт внедрения в текст диалогов стал предвестником появления нового вида разговорной драматургии (*бот лакхон пхут*) и театра (*лакхон пхут*).

Также король Чулалонгкорн написал сатиру на нелепую пьесу автора *Кхуна Чхонпонларак* под названием «*Вонгтхеварат*» («Династия девараджи»), в которой высмеял своих приближенных и подверг суровой критике сиамское общество. Импульсом к написанию пародии послужило то, что в 1884 г. король прочитал новую пьесу известного драматурга того времени и посчитал ее насколько абсурдной, что решил сочинить на нее сатиру, используя жизнеподобных персонажей из своего окружения. Пьеса была впервые напечатана только в 1926 г. В предисловии принц Дамронг Ратчанупхап объясняет причины, почему он издал эту пьесу только спустя 40 лет после ее создания:

«Я всегда хотел издать эту пьесу, но видел определенные трудности. Этот бот лакхон [пьеса] был написан Королем, чтобы высмеять персонажей из оригинального произведения «Вонгсаварат», а также людей, которые существовали на самом деле. Сейчас прошло уже сорок лет, автор Чхонпонларак и все эти

люди давно ушли. Теперь я могу напечатать пьесу. Многие читатели даже не поймут юмора, но, если кому-нибудь станет интересно узнать правду, я расскажу ее» [Rutnin, 1996, С. 104].

Рама V постоянно искал способы модернизировать танцевальный театр *лакхон рам*. В своих личных письмах он нередко критикует растянутость спектаклей и долгие репетиции:

«У фарангов²⁷, которые приходят на представление, другие театральные вкусы. Те, кто знакомы с традициями других стран, возможно, и заинтересуются нашим театром. Тем не менее, представление не должно быть слишком длинным и должно быть интересным для тех, кто не владеет тайским языком» [Там же, С. 108].

Поэма «Инао», написанная с диалогизированными элементами в 1882 г., стала первой попыткой осовременить королевский театр *лакхон най*, сделать игру актеров более реалистичной, а развитие сюжета более динамичным. Чулалонгкорн также продемонстрировал свое новаторство в двух других пьесах: «Лилит Нитхара Чакрит» (1878 г.) – адаптации книги «Тысяча и одна ночь» в форме *лилит* и «Нго Па» (1905 г.) – в жанре «разговорной» драмы.

Переходные пьесы. «Лилит Нитхара Чакрит» (ลิลิตนิทราชาคริต) занимает важное место в становлении драматургии Нового времени в Таиланде. Хотя пьеса является адаптацией «Тысячи и одной ночи», король использовал не оригинальный арабский текст, а его англоязычную версию [Там же, С. 110]. Сочиняя свою пьесу, король преследовал две цели. Во-первых, он хотел

²⁷ Фаранг – слово, которое используется тайцами для названия европейцев.

преподнести новогодний подарок своим приближенным, познакомить их с Персией, ее обычаями, языком и традициями. В предисловии Чулалонгкорн пишет:

«Я расскажу историю, пришедшую из арабских стран, но адаптированную с английского варианта. [...]. В честь Нового года я хочу сделать приятное всем членам королевской семьи»

А заканчивает он пьесу словами:

«Всем, кто собрался по случаю Нового года, я предлагаю прочитать эту историю и наполнить мысли чувственными образами, а сердца радостью» [Там же, С. 110].

Во-вторых, король дает читателям нравственные наказы. Он так объясняет главную идею пьесы:

«Вот смысл этой истории: Хассан считал, что у него много друзей. Но, когда он попал в беду, все отвернулись от него. Опасно заводить дружбу с недостойными людьми. Но дружба с могущественным правителем или повелителем Земли может и из вас сделать повелителя. Лучше иметь одного правильного друга, чем сотни других. Поэтому, выбирая настоящего друга, вы должны много раз подумать.

Если кто-то счастлив, он полностью предается этому чувству, он уверен, что так будет всегда. Когда приходят страдания и невзгоды, он не ожидает этого и сражен. Потому нельзя предаваться счастью. Это может привести к большой опасности. Это урок всем: каждый должен отбросить гордость. Тогда придет добро и счастье, которые продлятся всю жизнь» [Там

же, С. 110].

Сначала король писал эту пьесу только для чтения, но сразу после окончания работы решил поставить ее в виде новой драмы *лакхон пхут*. Чулалонгкорн лично присутствовал на всех репетициях и давал указания актерам. Премьера состоялась в кругу членов королевской семьи по случаю праздника *Сонгран*²⁸. Этот факт еще раз доказывает, что именно Рама V ввел традицию европейской «разговорной» драмы.

Все тайские исследователи соглашаются, что лучшее и самое прогрессивное драматическое произведение Чулалонгкорна – пьеса «Нго Па» (เงาป่า) (1905 г.). Это романтическая драма, повествующая о любовном треугольнике лесных жителей (*нго па*) на юге Таиланда. Пьеса заканчивается гибелью всех героев. Этим она напоминает классическую тайско-лаосскую поэму «Пхра Ло», созданную в XV в.

Чулалонгкорн представил читателям совершенно новую тему: прежде главными героями могли быть только королевские особы – здесь же это аборигены, живущие в южной провинции. Короля очень заинтересовал народ *нго*, их обычаи и язык *гой*.

Показывая благородство, смелость, самопожертвование и страстную любовь «варваров», автор демонстрирует универсальность человеческих ценностей, независимо от положения в обществе и социального статуса человека. М. Ратхин отмечает, что «благородный дикарь» здесь не слишком отличается от образа, который рисовали западные писатели-романисты [Rutnin, 1996, С. 112].

«У них [Нго Па] разумное мышление и отличная память, что характерно для народов, у которых нет

²⁸ Сонгран – буддийский новый год, отмечается 13-15 апреля.

письменной литературной традиции. Они немного стеснительные и совсем не жестокие по своей природе», – пишет Чулалонгкорн. [Там же, С. 114].

Король овладел небогатым словарем языка гой: в основном это названия животных, птиц, деревьев и фруктов. В предисловии он отмечает, что

«их язык отдаленно напоминает тайский и малайский языки. Окончания слов звучат как в английском и немецком языках. Там нет всех звуков [тайского языка]. Кажется, что в их языке не много лексики, поэтому им приходится использовать тайские и малайские слова» [Там же, С. 114].

Автор также объясняет, какие цели он преследовал при написании этой пьесы:

«Я не стремился следовать установленной модели. Я писал ее, следуя зову своего сердца. Я хотел открыться и не хотел, чтобы что-то меня сдерживало <...> Эта книга подходит тем, кто устал от эталонов и хочет познакомиться с необычной историей» [Там же, С. 115].

Нетрадиционные черты прослеживаются не только в теме пьесы, но и в сюжете с трагическим финалом – вместо привычного для тайской литературы «happy end».

Таким образом Чулалонгкорн совершил первый эксперимент по созданию совершенно новых драматургических произведений – это были пьесы переходного вида с многочисленными «остаточными» элементами традиционности: пьесы представляли собой сплошной текст с многочисленными диалогизированными вставками, хотя присутствие декламатора за сценой сохранялось. Король ушел от стереотипных персонажей, а также написал трагичный финал, что противоречило традиционному

театральному канону. В то же время сохранились и яркие черты построения классической драмы:

1. Введение нового героя начиналась словами «*мыа нан*» («в тот момент»), когда появлялся главный персонаж, и «*бат нан*» («тогда»), когда на сцену выходил второстепенный герой.
2. Присутствовали обязательные сцены: *бот лонг сонг* (купания) и *бот сонг кryanг* (одевания) главных героев (мужчины и женщины), *бот усаджан* (любовных утех), *бот рон* (поединка).
3. Пьеса «Нго Па» была написана традиционными стихотворными формами – *клон* и *рай*. [Там же, С. 114].

Переходные виды тайского театра. Не только литература в период правления королей-просветителей испытывала влияние западных тенденций – театр также эволюционировал: границы между королевским и народным театрами постепенно стирались и появлялись переходные виды традиционного театра, элементами драмы европейского типа. К их числу относились:

1. *лакхон дыкдамбан* (ละครดึกดำบรรพ์), основанный на фольклорных сюжетах тайцев и сочетающий традиции сиамской танцевальной драмы с элементами европейских оперы и балета;
2. *лакхон пхан тханг* (ละครพันทาง), во многом напоминающий *лакхон дыкдамбан*, но берущий за основу заимствованные фольклорные сюжеты и
3. *лакхон ронг* (ละครร้อง), полностью ориентированный на европейскую оперу.

Первым переходным жанром театра стал *лакхон пхан тханг*, что буквально означает «тысяча путей» или «тысяча источников». Европейская публика могла познакомиться с новым видом тайского искусства в 1900 г., когда Таиланд участвовал во Всемирной выставке в Париже. Зрителей впечатлило мастерство тайских актеров и экзотичная музыка. А выступление в октябре того же года в

Санкт-Петербурге вдохновило русского хореографа Михаила Фокина на создание сольного выступления «Сиамский танец», который был исполнен Вацлавом Нижинским в Мариинском театре.

Создателем театра *лакхон пхан тханг* был *Тяо Пхрая Махин* – выходец из аристократической семьи и владелец первого в Сиаме коммерческого «Театра принца». *Лакхон пхан тханг* являлся танцевальным театром, но брал сюжеты из бирманской, монской, лаосской, китайской, индийской, малайской и европейской литератур, тем самым обогащая и обновляя тайскую драму. Многонациональность источников давала прекрасную возможность экспериментировать с костюмами, декорациями, танцевальными движениями и музыкальным сопровождением. Для создания экзотической атмосферы герои использовали в своей речи много иностранных слов. Костюмы соответствовали сиамской придворной моде того периода, но сохраняли некоторые этнические особенности народов, у которых были заимствованы сюжеты. В танцах замечается меньше движений «*рам на пхат*» (традиционные движения *лакхон*), становится больше «*рам чай бот*» (движения, связанные с текстом)

Самым известным представлением была трагедия «Пхра Ло», адаптированная принцем *Наратхином* для нового вида театра. Пьесу отличали черты *лакхон пхан тханг*: сюжет был заимствован из словесности северо-лаосских княжеств, актеры были одеты в тайско-лаосские костюмы, говорили с акцентом и использовали северные мелодии. Интересно отметить отсутствие в постановке пьесы традиционной любовной сцены «*бот усаджан*». С возросшим влиянием западной викторианской морали король Чулалонгкорн предложил исключить подобные сцены, боясь критики со стороны иностранцев, которые часто посещали представления [Там же, С. 118].

Казалось, весь королевский двор был вовлечен в постановку пьесы «Пхра Ло»: Чулалонгкорн посещал репетиции и критиковал консерваторов, которые выступали против модернизации театрального представления. Рама V также стал первым тайским монархом, посещавшим представления за пределами

королевского двора. Он признавал, что эта «демократическая» практика возникла под влиянием западных веяний. «Я ходил в театр как *ранг-ранг фаранг*, европеец]», – писал он своему брату принцу *Наратхину*. [Там же, С. 120].

Если сравнивать «Пхра Ло» принца *Наратхина* и ее классический вариант, видно, как автор изменил форму, структуру песен и музыку. Если раньше произведение было предназначено для долгого танцевального представления, то *Наратхин*, следуя западной традиции, разделил пьесу на акты и сцены, ввел диалоги в стихах и в прозе, а также велел актерам самим исполнять музыкальные партии. Еще одной западной чертой стало исполнение королевского гимна после каждого представления²⁹. Впервые он был исполнен после представления *лакхон дыкдамбан* – еще одного вида переходного театра.

Тайское слово *дыкдамбан* означает «древность», или «предыстория». Создателями этого театра стали брат короля Принц *Нарис* и министр просвещения *Тяо Пхрая Тхевет*. Этот театр давал представления сравнительно недолго, всего 10 лет, и прекратил свое существование после ухода в отставку *Тхевета*. Познакомившись в конце XIX в. с европейской оперой, авторы внедряли западные тенденции в тайскую танцевальную драму, где актеры не только танцевали, но и параллельно исполняли свои вокальные партии, используя фольклорные сюжеты тайских народов. Особенно популярными были отрывки из поэм «Рамакхиен» и «Инао». Именно использование классических тайских сюжетов отличало его от *лакхон пхан тханг*.

Главная особенность театра *лакхон дыкдамбан*, отличающая его от традиционной танцевальной драмы, – отсутствие декламаторов за сценой, комментирующих действия героев. Традиционно актеры не произносили текста, слова екламировались рассказчиком за сценой. Принц *Нарис* считал

²⁹ Эта традиция сохранилась и в настоящее время.

такие действия актеров комичными и говорил, что, если актер присутствует на сцене, нет никакого смысла описывать его действия вербально. Вторая особенность в том, что в связи с отсутствием хора, танцоры сами исполняли свои вокальные партии. И, наконец, диалоги героев, традиционно написанные в стихотворной форме, в *лакхон дыкдамбан* были представлены прозой. Герои говорили простым разговорным языком, даже если исполняли роли аристократов, что консерваторам того времени казалось вульгарным и оскорбительным. Хотя сюжеты черпались из традиционных текстов, теперь они были разделены на сцены и действия, что сократило продолжительность представления. Здесь все меньше использовались движения *на пхат*, т.к. больше внимания удел динамичному и интересному развитию сюжета, а не танцам. Еще одним новаторством в театре *дыкдамбан* стали художественные трехмерные декорации и звуко-световые спецэффекты. В прошлом выступления *лакхон* проходили под открытым небом – без декораций, во временных сооружениях, возводимых по особым случаям на несколько дней [Там же, С. 131].

Третьим переходным видом тайской драмы стал *лакхон ронг*, или *лакхон придалай*. Создателем этого вида театра также считают Принца *Наратхина*, которого мы упоминали в связи с созданием пьесы «Пхра Ло» для «Театра тысячи путей». Исследователи утверждают, что на этот вид театра повлияла малайская опера «Лакхон Бангсаван Малаю», сыгранная перед королем Чулалонгкорном во время визита в Сайбури³⁰ [Там же, С. 138-139].

Лакхон ронг был полностью ориентирован на европейскую оперу. Главным отличием от предыдущих форм было отсутствие в спектаклях танцев. Диалоги в здесь были представлены в прозе, ритмической прозе или стихах. Актеры

³⁰ Район в южной провинции Таиланда. В начале XX в. принадлежал Британской Малайе.

пели свои партии, а сюжетное повествование и припевы исполнялись хором. Основные сюжеты взяты из повседневной жизни тайского общества, где затрагиваются также социальные и политические проблемы государства. Отличительной чертой пьес, написанных для *лакхон ронг*, был принцип деления произведения: последнее слово названия каждого акта рифмовалось с первым или вторым словом следующего, а все вместе они составляли сюжет пьесы:

Акт 1: «Тхон Ман» («Помолвка»)

Акт 2: «Кхан Мангми» («Соревнование в богатстве»)

Акт 3: «Сетхи Лом» («Фальшивый миллионер»)

Акт 4: «Лом Лалай» («Банкротство») [Там же, С. 142].

Сначала новый театр не был популярен среди тайцев, привыкших к традиционной танцевальной драме *лакхон рам*. С течением времени *лакхон ронг* стал получать положительные отзывы в среде придворной аристократии, а затем распространился и за пределы дворца, вытесняя другие виды театра. Настоящий успех к нему пришел, когда по поручению Чулалонгкорна *Наратхип* поставил спектакль–оперу «Сао Кхрыа Фа» – адаптацию «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини. Действие здесь происходит не в Японии, а в Чиангмае, живописной провинции на севере Таиланда. Сюжет – история молодого офицера из Бангкока, который разбивает сердце провинциальной девушке.

Лакхон ронг, в отличие от *лакхон пхан тханг* и *дыкдамбан*, еще долгое время был популярен: в архиве Национальной библиотеки Бангкока сейчас насчитывается около семисот пьес, написанных в этот период для театра *лакхон ронг*.

Таким образом, эволюция тайского театрального искусства проходила под влиянием европейских тенденций, но не теряла связь с местным наследием. Хотя новые виды тайского театра *лакхон* просуществовали недолго, они смогли познакомить тайского консервативного зрителя с европейскими театральными веяниями, а также обеспечить переход от «танцев» к «речи» и заложить основы

для формирования «разговорной» драмы *лакхон пхут*. Ведущая роль в этом процессе принадлежит королю Раме VI Вачиравуду – драматургу.

ГЛАВА III. ТВОРЧЕСТВО КОРОЛЯ РАМЫ VI ВАЧИРАВУДА-ДРАМАТУРГА: ТРАДИЦИЯ И ВЛИЯНИЕ

Время правления Вачиравуда Рамы VI (1910–1925 гг.) вошло в историю как «золотой век» тайской драматургии. Согласно данным Национальной библиотеки в Бангкоке его литературное наследие насчитывает около 180 пьес, 143 из которых на тайском и 37 на английском языке. Это, безусловно, самая большая коллекция произведений одного автора за всю историю Таиланда.

3.1. Роль и значение Вачиравуда в общественной и культурной жизни Сиама конца XIX – начала XX вв.³¹

Вачиравуд был вторым сыном Чулалонгкорна и королевы Саовапхи, поэтому не мог претендовать на тайский престол. В его образовании упор делался не на военное дело или искусство управления государством, а на культуру, историю и литературу. С самого детства он проявлял интерес к языкам и уже к 8 годам свободно говорил на английском и французском, что позволило ему в 10 лет перевести пьесу Уильяма Гилберта «Микадо». Рама VI – первый тайский монарх, получивший образование за границей: восемнадцатилетним юношей он поступил в Оксфорд, где изучал право и историю. В 1894 г. его старший брат Вачирунахит умер, и 8 марта этого же года Вачиравуд был назначен новым преемником Чулалонгкорна. Посвящение в наследники прошло в Посольстве Королевства Сиам в Лондоне. Но и после

³¹ При подготовке данного раздела диссертации использована публикация автора, в которой согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, положения и выводы исследования: *Волкова К.Б.* «Политико-национальная проблематика тайской драмы в период правления Рамы VI. (1910-1925 гг.)» в журнале Успехи современной науки и образования. Международный научно-исследовательский журнал, том 3, № 10, 2016, – с. 36-38

этой церемонии Рама V сомневался в том, что Вачиравуд сможет продолжить его политику и стать достойным правителем. Во-первых, принц с самого детства больше интересовался искусством, чем управлением страной, а, во-вторых, мог не оставить наследника, т.к. был гомосексуалистом. Чулалонгкорн делал ставку на своего любимого сына Чакрабона (1883-1920 гг.), первого тайца, получившего образование в России³². Но тот потерял право на престол, приняв православие и женившись в 1907 г. на русской девушке Екатерине Десницкой³³. Так, после смерти Рамы V в 1910 г. власть в королевстве перешла Вачиравуду.

В начале XX в. антиколониальные движения в странах Востока ослабили натиск западных держав в Индокитае. Благодаря мудрой политике Монгкута и Чулалонгкорна, тайцам удалось отстоять свою политическую независимость и стать единственной страной в Юго-Восточной Азии, сумевшей избежать колониализма. Но, преодолев внешние проблемы, Сиам столкнулся с внутренними политическими и социальными трудностями. Политика модернизации и образовательная реформа начала XX в. позволила выходцам из разночинных семей получать образование в Европе. Познакомившись с западными идеалами и вернувшись на родину, они все чаще выдвигали требования проведения демократических реформ, свержения абсолютной монархии и даже установления социалистической формы правления. Вачиравуд опасался, что народ, который оставался безграмотным, мог легко стать орудием в руках молодых революционеров. Единственным выходом в сложившейся ситуации Вачиравуд видел в подъеме националистических настроений в обществе.

³² Чакрабон учился в Пажеском корпусе в Санкт-Петербурге.

³³ Подробно об этой истории можно прочитать в книге принцессы Нарисы Чакрабон и Эйлин Хантер «Катя и принц Сиам» (М., 2004).

Рама VI известен как идеолог тайского национализма. Его лозунг «Нация! Религия! Король!» до сих пор часто используется в политической агитации. Монарх видел в литературной деятельности средство распространения образования и националистических идей среди населения. Вернувшись после обучения на родину, он использовал власть для внедрения своих идей через печать и театр. Вачиравуд всегда подчеркивал, что пребывание в Англии не сделало его европейцем: «Я вернулся в Бангкок еще более сиаменцем, нежели был, покидая его» [Корнев, 1971, С. 194].

Желая сплотить вокруг себя аристократию нового поколения, Вачиравуд сразу после восшествия на престол создал военизированное общество «Дикие тигры» – «Сыа Па» (เสือป่า).

«Большую прозорливость он [Вачиравуд] проявил, – пишет Э.О. Берзин, – догадавшись, что армия в Сиаме постепенно вырастает в независимую политическую силу. Чтобы обезопасить себя от нее, Вачиравуд решил противопоставить армии собственное добровольческое войско...» [Берзин, 1973, С. 178].

Эта организация имела армейскую структуру, находилась под командованием короля и была всецело предана ему. Для поддержания боевого духа «Диких тигров» король сочинил несколько пьес: самые известные из них – «Сердце воина» – «Хуатхай нак роп» (หัวใจนักรบ) о войне с некоей европейской страной и «Пхра Руанг»³⁴ (พระร่วง) о борьбе с кхмерами и образовании государства Сукхотай. Последняя заканчивалась словами: «О тай! Не сражайтесь против друг друга! Защищайте родину, сплотившись сердцем и силой» [Корнев, 1971, С. 194].

³⁴ Пхра Руанг – имя мифологического героя, сражавшегося за независимость тайской нации. Впоследствии дало название династии тайских королей, правивших в древнем государстве Сукхотай.

Политика Вачиравуда была направлена не только против внешней угрозы, но также против китайского меньшинства, проживающего на территории Сиама, главным образом, в Бангкоке. В 1914 г. выходит в свет его известная статья «Евреи Востока», в которой король соединяет тему европейского антисемитизма с «желтой опасностью». Автор обвиняет китайцев в монополизации национальной экономики и в финансовой дискриминации тайского населения: «Деньги – это их бог! Жизнь не имеет для них никакой ценности по сравнению с банковскими счетами» [Zenner 1991, Р. 29].

Через несколько лет после выхода этой статьи Вачиравуд публикует цикл из 18 писем, под названием «Сердце юноши» – «Хуатъай чайнум» (หัวใจชายหนุ่ม). Пхрапхан – молодой человек, вернувшийся в Таиланд после учебы в Англии, пишет в Европу своему лучшему другу Пхрасету. Имя «Пхрапхан» можно перевести как «великий поэт», и это не случайно – так называли в то время Вачиравуда. Очевидно, что через монологи этого персонажа автор высказывает собственную позицию. В первом письме Прапхан рассказывает, как скучает по цивилизованной Англии, но вынужден вернуться в Сиам из-за огромной любви к своей стране и тайскому народу. Второе письмо он отправляет из Сингапура, где жалуется на то, что из-за его внешности ему отказали в номере в гостинице. Только после того, как он объяснил служащему, что он таец, а не китаец, ему дали комнату. Прапхан рассказывает, что китайцы повсюду и «свысока» смотрят даже на европейцев. В следующем письме он с облегчением говорит о том, что богатая китайская невеста, которую выбрали для него родители, предпочла ему другого тайца с бюрократическим титулом «*луанг*»³⁵. Вскоре он женился на девушке тайского происхождения, но она ушла к другому мужчине.

³⁵ Луанг – титул, свидетельствующий о принадлежности к аристократической или королевской семье.

Разочарованный во всем, он вступает в ряды военной организации «Дикие тигры» и обретает новый смысл жизни в служении монархии.

Вместе с тем, несмотря на свой шовинизм, король был поклонником европейского искусства и литературы и продолжал политику просвещения, начатую его предшественниками. По его инициативе среди молодых аристократов, получивших европейское образование, был создан литературный клуб «Кружок интеллектуального развития» – «Тхавеепанйа Самосон» (ทวีปัญญาสโมสร). Члены общества, подражая западным авторам, сочиняли романы, короткие рассказы, статьи и пьесы. Благодаря усилиям Вачиравуда и членов этого кружка в тайскую литературу были введены прозаические жанры, характерные для западной литературы. После знакомства с творчеством европейских авторов, тайская литература с традиционными сюжетами и стереотипными персонажами казалась им неинтересной и оторванной от реальности. Также кружок издавал собственный журнал «Тхави Панйа», где печатались статьи на политические, общественные, экономические и культурные темы, издавались романы и пьесы короля. Интересно, что Вачиравуд в зависимости от жанра произведения, подписывал свои произведения разными псевдонимами: пьесы издавались под именем Си Аютхая, романы – Рамачитти, а статьи – Асвапаху.

В литературном кружке короля особо выделялся своим поэтическим талантом принц *Пхитайа Лонгкаран* (1876-1944 гг.). Благодаря поэме «Канон накхон» («Город золота») принц был провозглашен «первым среди поэтов эпохи» [Корнев, 1971, С. 197]. Но народную известность принесли ему рассказы в эпистолярном жанре *клайбан*, опубликованные после его возвращения из Англии. В сборнике «Истории английского студента» – «Рыанг кхонг накриен ангкрит» (เรื่องคนนักเรียนอังกฤษ) автор знакомит читателей с образом жизни англичан, особенностями менталитета и сложностью национального характера.

Рама VI и его приближенные создавали произведения почти во всех жанрах литературы. Но особую страсть король испытывал к драматургии: он экспериментировал как с классическими текстами, написанными для традиционной танцевальной драмы *лакхон рам*, так и с новым видом – *лакхон нхут*. По словам Пина Малакуна³⁶, при кружке «Тхавеепанья Самосон» был открыт небольшой театр, который стал первым «разговорным» театром в стране (1911).

Хотя Вачиравуд продолжил традицию «разговорной» драмы, начатую его отцом королем Чулалонгкорном, в отличие от него он наполнил свои пьесы новой тематикой и социально-политическим содержанием. Благодаря его творчеству драма приобрела новые образовательные и социальные функции и стала доступной для населения.

Свое драматическое творчество Вачиравуд начал с перевода и адаптации английских и французских пьес: У. Шекспира, Р. Шеридана, Ж.Б. Мольера. Большинство из них – комедии, что соответствовало литературному вкусу тайской публики: всегда счастливая концовка, тематика и сюжеты исключали какие-либо сложные проблемы или конфликты, отрицательные герои раскаивались, а положительные награждались любовью и богатством – все это характерные черты традиционной тайской драмы.

Трагедий Рама VI сочинил не много – в основном это переводы и адаптации Шекспира, такие как «Ромео и Джульетта» и «Отелло». Король понимал, что тайской публике не нравятся пьесы с печальным концом, а зритель верил, что смерть короля или члена королевской семьи на сцене принесет несчастья и бедствия театру и актерам. Возможно, поэтому Вачиравуд не стал переводить «Короля Лира» и «Гамлета».

³⁶ Пин Малакун – тайский писатель и интеллектуал, министр образования с 1957 по 1969 гг.

Среди западных комедий, адаптированных Вачиравудом, были: «Как вам это понравится» У. Шекспира, «Соперники» и «Школа Злословия» Р. Шеридана, «Лекарь поневоле» Ж.Б. Мольера. Этот опыт позволил ему вскоре начать писать собственные пьесы. Одной из них стала комедия-фарс в трех актах «Ной Интхасен» (น้อยอินทเสน) (1917 г.), ставшая первой тайской пьесой с оригинальным сюжетом. Позднее король перевел ее на английский язык под названием «The Earl of Claverhouse» («Граф семейства Клеверов») [Rutnin, 1996, С. 159].

До начала XX в. все виды традиционной драмы были ритуальными и выполняли религиозную функцию, это касалось как королевского театра (*лакхон най*), где представления были связаны с дворцовыми церемониями, а также культом короля и с духами его предков – божественных покровителей государства, так и народным театром (*лакхон ноок*), генезис которого восходит к культу плодородия. При Вачиравуде драма приобрела новые социально-политические функции.

В основном, все пьесы Вачиравуда, написанные как для танцевального театра, так и для нового разговорного, касались внутренних социальных проблем, ответственности каждого гражданина перед страной и верности монархии. Рама VI не только популяризировал новый вид драмы, но также адаптировал классические пьесы, такие как «Рамакхиен» и «Кхун Чанг, Кхун Пхэн», понимая, что танцевальный театр является неотъемлемой частью тайской традиционной культуры. Монарх наполнял их новым социально-политическим смыслом. Вдохновляемый националистическими идеями, Вачиравуд делал акцент на патриотическом звучании традиционных сюжетов. Особое значение он уделял эпосу «Рамакхиен», в котором высоко ценил идею идеального государства и преданности монархии. Король адаптировал некоторые сцены, переписывая диалоги и используя речь героев для общения с аудиторией. Выбирая для постановки в театре эпизоды из эпоса, автор

акцентировал внимание на тех персонажах, которые демонстрировали верность солдат и генералов Пхра Рамы их справедливому правителю.

«В условиях, когда произошел переход от квазирелигиозной функции театра к квазиполитической, – отмечает М. Ратхин, – *лакхон рам* перестал быть интересным для современного зрителя: теперь требовалось быстрое вербальное выражение идеи, а не долгое, наполненное всевозможными символами, танцевальное движение» [Там же, С. 162].

Поэтому наиболее полно Рама VI смог воплотить свои политические взгляды через современную «разговорную» драму в прозаической форме. Король-драматург, используя опыт своего отца, развил эксперимент *лакхон нхут* до драматичной и сценической практики. Его новые пьесы строились теперь по схеме европейской драмы (тема, сюжет, фабула, интрига), сюжет его драматических произведений также соответствовал западным образцам (экспозиция, завязка, развитие интриги, кульминация, развязка), расширялась система персонажей.

Самые яркие из его пьес – «Сердце воина» – หัวใจนักรบ (1914 г.) и «Захват власти» – ภัยอำนาจ (1923 г.). Последняя пьеса посвящена борьбе за власть в вымышленной европейской стране, но в то же время – вызывает аллюзии на неудавшийся государственный переворот 1912 г. в Сиаме.

Говоря о творчестве Вачиравуда, нельзя не упомянуть его последнюю пьесу – «Маданапада» (или «Легенда о розе»), в которой автор соединил влияние индийской и европейской театральных традиций. Произведение можно назвать «лебединой песней» короля-драматурга, создававшего ее уже будучи тяжело больным. Вачиравуд завершил работу 18 октября 1923 г., а в мае 1925 г. перевел ее на английский язык прозой. Однако перевод ему не понравился, т.к. не передавал всей красоты стихотворной формы. Король успел до своей смерти 26 ноября 1925 г. перевести три из пяти актов белым «шекспировским» стихом. В 1927 г. «Маданапада» была признана лучшим произведением тайской

драматургии.

Еще одним нововведением Вачиравуда стала практика, заимствованная из Англии и до сих пор там сохранившаяся, – даровать артистам благородные титулы, такие как «лорд» или «дама». Перед именем актера стали использовать титулы «*пхрая*», «*пхра*», «*луанг*» или «*кхун*»³⁷. Это вызвало резкое осуждение со стороны старой аристократии, некоторых членов королевской семьи и военных офицеров, которые уже давно были недовольны политикой молодого короля, особенно проектом «Дикие тигры». Противостояние военных и монархических кругов продолжилось и в следующем правлении его брата короля *Прачатхипока* (годы правления 1925-1935 гг.), которое в итоге привело к государственному перевороту 1932 г.

Чтобы подчеркнуть свое полубожественное происхождение, Вачиравуд продолжил возрождать традиционные королевские церемонии. Но, в отличие от короля Монгкута, который делал это в политических целях, Вачиравуд стремился мифологизировать институт абсолютной монархии, окружить свою персону мистической аурой. Именно он принял титул «Рамы» подобно «Рексу» в Древнем Риме. Став Рамой VI, он приказал использовать его после имени всех королей династии Чакри. Вачиравуд настоял также на двойной коронации: первая брахманская церемония проходила сразу после смерти Чулалонгкорна в узком кругу членов королевской семьи и приближенных, вторая (2 декабря 1911 г.), наоборот, стала грандиозным событием в жизни королевства. Впервые иностранные гости были приглашены на коронацию тайского монарха. Там присутствовало 25 дипломатов из 14 государств, включая Англию, Францию, Россию, США и Японию.

Журнал *National Geographic* посвятил этому событию 27 страниц своего

³⁷ Все титулы демонстрируют принадлежность к аристократии или королевской семье.

апрельского номера за 1911 г. (С. 389-416). В течение нескольких дней по улицам Бангкока шли праздничные процессии, было организовано несколько представлений театра *лакхон рам*, постоянно играла музыка и устраивались фейерверки.

В годы своего правления король тратил огромные средства на развитие искусства, строительство королевских дворцов, на многочисленные развлечения, а также на своих фаворитов, что в конечном итоге привело к национальному банкротству в 1920-х гг. После его смерти в 1925 г. Рама VII пришлось упразднить многочисленные театральные труппы, чтобы сократить королевские расходы и помочь государству выйти из экономического кризиса.

В историю Таиланда Вачиравуд Рама VI вошел не столько как крупный государственный деятель, сколько как монарх – просветитель, преобразователь культурной жизни тайского общества. Исключительно плодотворна новаторская деятельность Вачиравуда в области становления новой тайской драматургии.

3.2. Англоязычная драматургия короля Вачиравуда³⁸

Свои первые драмы будущий король Рама VI написал на английском языке, когда учился в Великобритании: сначала в Королевском военном училище в Сандхерстве, а затем в Оксфорде. В его ранних работах явно чувствовалось влияние театра Викторианской эпохи, из которого автор заимствовал основные сюжеты, темы и образы. Следует признать, что именно

³⁸ При подготовке данного раздела диссертации использована публикация автора, в которой согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, положения и выводы исследования: Волкова К.Б. Тайская драматургия конца XIX – первой четверти XX в.: трансформация канона в журнале Вестник Пятигорского государственного университета. 2019. № 1. С. 146-148.

английская культурная среда дала импульс началу творчества Вачиравуа-драматурга.

Этот период в истории Англии характеризуется важными изменениями в социально-политической жизни страны. Индустриальная революция, подъем националистических идей в обществе, расцвет буржуазии, а также возрастающие требования среднего класса, – все это не могло не сказаться на складывающихся новых общественных отношениях. Эти перемены оказали значительное влияние на литературу и театр. Здесь, как и в других областях духовной жизни, происходит эстетическое и идейное размежевание. В драматургии возникают новые, подчас резко противостоящие друг другу течения.

В театре Англии во второй половине XIX в. происходили процессы обновления: количество театральной публики резко увеличилось, драматургия вышла из сферы интересов только аристократии и приобрела популярность среди разрастающегося среднего класса, который, правда, не отличался разборчивостью в своих театральных предпочтениях. Это заставило драматургов того времени приспосабливаться к вкусам нового зрителя. Сочинения У. Шекспира, а также комедии нравов, популярные в XVIII в., хотя и ставились время от времени, уже не соответствовали вкусам публики, желающей видеть легкие романтические истории и мелодрамы, демонстрирующие чувства и эмоции, а также стереотипные сюжеты и персонажи. Подчиняясь вкусам буржуазной публики, многие авторы отказываются от исследования реальных противоречий в жизни общества, предпочитая эффектную «театральность» и развлекательность. Несомненно, на Вачиравуа оказали влияние именно такие пьесы, особенно мелодрамы в жанре салонной драмы, которые были чрезвычайно популярны в период его пребывания в Лондоне. В своих лучших образцах – например, в пьесах. О. Уайльда – салонная драма достигала высокого уровня художественности.

В то же время в конце XIX в. в Европе возникает еще один вид драматургии, так называемая, «новая драма», рассчитанная не на развлечение массового зрителя, а на демонстрацию с помощью искусства важных проблем семьи и общества. Основоположники «новой драмы» (Г. Ибсен, А. Стриндберг, Б. Брехт, Б. Шоу, А.П. Чехов и др.) стремились привлечь внимание публики к наиболее жгучим и животрепещущим вопросам современной жизни.

Так, пьесы Шоу воспринимались в то время, как «подрывные», и показывали социальные «язвы общества», такие, как жизнь в трущобах, проституция и преступность. Драма перестает быть для публики только источником удовольствия и развлечения. Она становится серьезным жанром, требующим мыслительных и творческих усилий. Такие пьесы не сразу завоевали популярность викторианской публики.

Свидетельств тому, что Вачиравуд видел такого рода постановки и испытывал прямое воздействие «новой драмы», нет. На англоязычные произведения будущего короля все же большее влияние оказали «салонные» мелодрамы демократической направленности, господствовавшие на сценах коммерческих театров того времени [Svetsreni, 1991, С. 59].

Оба направления английской драматургии начала XX в. получили в дальнейшем свое весьма продуктивное развитие в драматургии Вачиравуда.

Его ранние пьесы стали экспериментом по созданию новых видов драмы, которые, как рассчитывал автор, могли стать прекрасным проводником его социально-политических взглядов, а также просветить и модернизировать сиамское общество.

Свои первые английские произведения Вачиравуд создал в возрасте 17 лет, когда учился в Королевском военном училище. Принц много времени посвящал драматическому творчеству, уделяя внимание разработке мельчайших деталей. Уже тогда драматург, кроме развлекательной функции театра, осознавал его социально-политический потенциал, который следует использовать для

формирования нового мировоззрения в тайском обществе.

В Англии Вачиравуд стремился овладеть различными театральными техниками, чтобы впоследствии применить их в тайскоязычных произведениях для распространения и пропаганды своих идей. Тематика пьес не имела для него большого значения – гораздо важнее было «скрытое назначение» драмы по воспитанию и просвещению тайцев [Там же 1991, С. 67]. Так, в своих ранних работах он активно экспериментировал с различными драматическими формами: пьеса «Лорд Вермонт» существовала в трех вариантах под названиями «Заговорщики и жертвы» и «Любовь Милдред», где он переделал финал произведения. Еще один пример — это драма «Поворот судьбы», которая была переписана под названием «Триумф Купидона». В обоих случаях драматург экспериментировал с побочными сюжетными линиями, ситуациями, добавлял героев и менял диалоги. Все драматургические элементы были так тщательно подобраны и казались так реалистичны, что трудно поверить в то, что почти все эти пьесы никогда не ставились на сцене [Там же, 1991, С. 65].

Все ранние драмы Вачиравуда на английском языке в большинстве случаев состояли из одного акта или нескольких сцен, некоторые – без названия или не дописаны. В нашем распоряжении – шесть законченных произведений: «Предатель» (1898 г.), одноактная пьеса «Эвелин» (год не известен), драма из 6 сцен «Поворот судьбы» (год не известен), сюжет из истории Индии в 2 сценах «Лорд Вермонт» (1899 г.), «Заговорщики и жертвы» (1899 г.) и одноактная комедия «Королевский приказ» (1901 г.). Произведения создавались под псевдонимами Том Тоби, Карлтон Террис, Дилтон Марш, Маркус Вирджиниус, М.В. и Х. Террис соответственно.

Для более точного и жизнеподобного изображения ситуаций и героев Вачиравуд использовал подробные ремарки (место действия, детали одежды героев, их жестикуляции). Что касается содержания, то они полностью соответствовали популярным тогда «салонным мелодрамам». Несмотря на

столь юный возраст драматурга, стиль этих драм демонстрировал зрелость и профессионализм автора [Там же, 1991, С. 52]. Известно, что комедия «Королевский приказ» была поставлена по случаю выпускных экзаменов принца и его прощальной вечеринки. Вачиравуд сам руководил репетициями, а роли исполняли его тайские и английские однокурсники. Вот как описывает это событие одно местное издание:

«Удачное изображение английских характеров в серьезных и фарсовых ситуациях вместе с прекрасным британским языком вызвали громкие аплодисменты восторженной публики» [Gloucestershire Record Office, August 21st 1902].

Театр конца XIX – начала XX в. осваивает новую проблематику и художественные формы, а в круг интересов драматургов все чаще входят бытовые вопросы, создававшие широкую картину общественной жизни. Вачиравуд с энтузиазмом воспринял эти новые тенденции, переносил интригу своих пьес в обычные условия и строил ее вокруг семейных проблем. Эта тема стала основной в его англоязычном творчестве, а впоследствии она получила развитие в более поздних драмах на тайском языке (например, «Ной Интхасен» и «Сердце воина»).

Вачиравуд в построении сюжетов нередко опирался на личный опыт или известные ему события. Так, в пьесе «Эвелин» действие происходит в городе Олдершот на Юго-Востоке Англии, где юный принц участвовал в военных учениях [Svetsreni, 1991, С. 58]. В «Повороте судьбы» упоминается война в Южной Африке и награждение Крестом Виктории ее ветеранов, большая часть которых были офицерами дивизии, расквартированной также в Олдершоте.

В основном интрига его англоязычных пьес строилась вокруг романтических отношений, любовных треугольников и болезненных расставаний.

События пьесы «Предатель» происходят в течение одной ночи и

рассказывают о сильных чувствах, которые королева испытывает к своему мужу. Она готова пожертвовать всем, даже своей жизнью, ради короля и своей страны.

Сюжет «*Эвелин*» строится вокруг семейных отношений молодой пары Дональда и Эвелин, где молодая женщина безосновательно начинает ревновать своего мужа. Дональд просит доверять ему, но героиня решает порвать с ним. Вскоре она, правда, осознает, что была не права и просит у мужа прощение.

«*Поворот судьбы*» – история любви молодых людей Клэр и Тоби, знающих друг друга с детства. Родители девушки не одобряют ее выбор и настаивают на замужестве с графом, считая его более подходящей партией. Но, как только они узнают, что Тоби стал героем войны в Африке и награжден Крестом Виктории, сразу соглашаются на их брак.

Интрига драмы «*Лорд Вермонт*» строится вокруг любовного треугольника: две женщины и главный герой – Вермонт, который вскоре должен уйти на фронт. Сам он влюблен в Милдрен, но не решается признаться ей в этом, т.к. поверил слухам о ее безразличии к нему. Вернувшись с войны, он все-таки говорит ей о своих чувствах и влюбленные, наконец, женятся. В «*Заговорщиках и жертвах*» Вачиравуд полностью повторяет сюжет предыдущей драмы, вводя больше отрицательных персонажей.

Действие пьесы «*Королевский приказ*» происходит в Париже в период Людовика XV (1710-1774 гг.). Главные герои, Габриэль и Франко на протяжении пьесы борются против брачных союзов, организованных их родителями и королем.

Конфликты в англоязычных пьесах юного Вачиравуда чаще всего возникают из таких семейных проблем, как наследство, браки по договоренности, пропасть между поколениями и мелкие недопонимания. В «*Повороте судьбы*» у главной героини Клэр конфликт с родителями из-за выбора спутника жизни. Она находится под властью своего отца, который

настаивает на ее замужестве с аристократом или человеком высокого ранга. Судьба персонажей пьесы «Королевский приказ» также решена старшим поколением: родители Габриэль подыскили ей жениха благородного происхождения, тогда как король приказал Франко, которого он даже никогда не видел, жениться на аристократке. В «Эвелин» героиня ревнует своего мужа к его собственной сестре, не подозревая об их родстве. Виновница конфликта, Маргарет, вступает в противоречие со своим отцом, который не одобряет ее выбор актёрской профессии.

Рубеж XIX – XX вв. отмечен многочисленными военными конфликтами, поэтому боевые действия и войны становятся фоном для создания почти всех сюжетов. В «Предателе» это война между Францией и жителями Суматры, «Поворот судьбы» – англо-бурская война, «Лорд Вермонт» – военные столкновения англичан с индийцами.

Эти пьесы прекрасно отражают предпочтения зрителей викторианского театра. Вачиравуд овладел этими шаблонными методами и приемами для создания сюжетов и ситуаций, которые впоследствии активно применял в пьесах на тайском языке. Так, тема любовного треугольника повторится в пьесах «Ной Интхасен» или «Маданапада», «отцов и детей» – в «Сердце воина», а военную тематику можно обнаружить в «Захвате власти», а также в «Сердце воина».

В своих ранних пьесах Вачиравуд экспериментировал с идеями, которые в дальнейшем помогли ему донести до тайского народа свои социально-политические взгляды. В них он акцентировал внимание на идеалах викторианской эпохи, которыми сам восхищался. Драматург верил, что они могут сформировать моральную основу для любого общества, как британского, так и тайского.

Но в его первых работах эти **темы** еще соответствуют британским идеалам и не приспособлены к тайскому культурному контексту в той мере, как его

более зрелые произведения, где автору удалось адаптировать их к вкусам сиамской публики. Проблематику англоязычной драматургии будущего короля можно разделить на две группы: политическую (империализм, милитаризм, патриотизм) и общественную (брак, семейные отношения, отношения отцов и детей).

Время, когда Вачиравуд жил в Англии, совпало с эрой колониализма, когда европейские державы, в том числе Великобритания, разделили мир на сферы влияния. Фактическое могущество и богатство британцев обеспечивалось за счет огромных колониальных владений, которые постоянно пополняли королевскую казну. Завоевания и успех Британской Империи порождали чувство патриотизма у англичан. Валтер Велла писал: «Англичанин поздневикторианского периода был убежден, что он живет в лучшие времена в лучшей стране мира» [Vella, 1978, С. 9].

Как ни удивительно, но темы империализма и гордости за Британскую империю нашли свое отражение в ранних сочинениях Вачиравуда. Его пьесы изобиловали упоминаниями об удачных военных кампаниях англичан в азиатских и африканских странах. Для будущего короля только еще развивающейся страны такая пылкость в поддержке экспансионизма может показаться по меньшей мере странной: ведь к этому времени англичане уже стояли у ворот Сиама, сумев за короткий срок захватить Бирму и Малайзию.

Вачиравуд не скрывал своего восхищения Британской армией, особенно патриотизмом и героизмом ее солдат. Он также восторгался духом товарищества и взаимопомощи, которые впоследствии стремился распространить в королевском военизированном обществе «Диких тигров», а потом и во всей регулярной армии Сиама. В пьесе «Поворот судьбы» два офицера пехотных войск Южного Уэльса, где, кстати, какое-то время провел Вачиравуд [Svetsreni, 1991, С. 54], так рассказывают об этом героине Клэр:

«Клэр: Что есть такого замечательного в вас,

мужчины?

Винсент: Мы принадлежим к лучшему полку в Британской армии. Уверяю вас, это правда, и так было всегда.

Остенфорп: Да, они, безусловно, служат в лучшем пехотном полку.

Клэр: Вы мне все нравитесь за ваш товарищеский дух» [Там же, С. 79].

Вачиравуд был убежден, что сямской армии не хватает патриотизма и дисциплины, способных спасти страну от внутренних и внешних опасностей. Главным средством утверждения этих ценностей он считал милитаризм, идеологию которого он в дальнейшем распространял.

В пьесах «Заговорщики и жертвы» и «Лорд Вермонт» война изображается в героическом ключе:

«Лорд Вермонт: Это напоминает Ватерлоо... Имею в виду великую битву. Сегодня мы танцуем, зарабатываем состояния, женимся и флиртуем, но через три дня мы идем к нашей боевой славе и, возможно, на смерть. Как я, молодой офицер, могу сидеть и играть на бирже, когда где-то идут сражения? Это шанс для меня! Глупо упустить его... Нет лучшей смерти для любого мужчины» [Plotters and Victims, 1899, С. 8-9].

Для Вачиравуда самым большим достоинством британского командования было то, что оно сумело привить своим подчиненным дух патриотизма, национальной гордости, преданности монархии и непоколебимого самопожертвования. Эти идеи неизменно присутствуют в его англоязычных драмах. Так, в «Предателе» Генерал Роше восклицает:

«Я верю в вашу преданность и патриотизм и

чувствую, что ни один из вас не колеблясь пожертвует собственной жизнью» [Betrayal, 1898, С. 12].

Или слова генерала Преннана:

«Я только говорю о том, что каждый солдат должен быть предан своим королю и королеве» [Там же, С.16].

В пьесе «Королевский приказ» героиня несмотря на то, что воля короля может разлучить их, напоминает своему возлюбленному:

«Ты должен быть благодарен Его Величеству. Это желание Короля» [Royal Command. 1900, С. 89].

Британская армия, по мнению Вачиравуда, была воплощением национальной гордости людей, готовых в любую минуту пожертвовать собой ради страны. Это была западная националистическая концепция под девизом «нация, религия, король», которую будущий король стремился распространить у себя на родине.

С идеей национализма был связан образ главного персонажа его пьес – героя войны, чьи боевые подвиги принесли ему славу и почет. Так приветствуют на родине Винсента в драме «Поворот судьбы»:

«Филлимор: Как же рады они будут! Они ни о ком не говорят кроме Лейтенанта, – так все называют тебя. Мы очень гордимся тобой и рады видеть тебя в нашей деревне» [A Turn of Fortune's Wheel, С. 118].

Дух сражений также героически выражен Вачиравудом в пьесе «Лорд Вермонт»:

«Дуранд: Я могу сказать, что повидал много героических поступков в своей жизни [...], но, несомненно, самый доблестный из них – это подвиг моего друга Вермонта. Он совершил самый смелый

поступок из всех, которые вы можете себе представить»
[Lord Vermont, 1899, С. 48].

В «Заговорщиках и жертвах» Милдред с восхищением обращается к своему возлюбленному:

«Мой дорогой brave солдат! Как же я счастлива заслужить любовь такого героя [...] Я буду жить только для моего славного мальчика, буду делать его счастливым и никогда-никогда не дам людям повода сказать, что я не храню верность своему мужу, герою Лорду Вермонту [Plotters and Victims, 1899, С. 159]

Во всех анализируемых нами пьесах будущий король Сиамы восхваляет британскую нацию и армию. Это привело к тому, что некоторые исследователи даже называли его «викторианским принцем» [Vella, 1978, С. 31]. Но, несмотря на приверженность всему британскому, вернувшись на родину, Вачиравуд не рискнул пропагандировать английский путь развития, а восхвалял лишь некоторые, наиболее близкие ему идеи, способные, на его взгляд, помочь в построении модернизированного, независимого и сильного государства.

Что касается **проблематики**, то Вачиравуд, следуя театральной моде того периода, переносит действия своих пьес в дома состоятельных провинциальных английских семей. Центральная тема всех его ранних произведений – семья и семейные отношения, символизирующие защиту, духовность и сплочённость.

Многие англоязычные пьесы – истории любви молодых людей, которые были знакомы с детства или приходились друг другу родственниками. В «Повороте судьбы» главные герои Клэр и Винсент называют себя кузенами. В пьесах «Вермонт» и «Заговорщики и жертвы» Милдред и Вермонт также кузены.

Представления молодого драматурга о чувствах отображаются в его сочинениях: он верит в любовь с первого взгляда и в то, что каждый должен

пожертвовать всем ради возлюбленного. Несмотря на английский колорит, чувствуется, что о любви пишет человек восточный, для которого в женщине, несмотря на все его прогрессивные взгляды, главное – красота лица и тела и женское обаяние и прелесть. Причем, показывая зрителю эту красоту, драматург использует выразительные метафоры. В «Королевском приказе» герцог Морбиан передает чувства автора:

«Я встретил свою богиню, ее фигура утончённая,
голос сладок и мелодичен, манеры грациозны и
очаровательны. И, хотя она была в маске, я уверен, лицо
у нее так же прекрасно. [...] Я полюбил эту маску и
поклялся той ночью, что не полюблю никого, кроме нее»
[Royal Command, 1901, С. 94-95].

Вачиравуд верил в то, что молодые люди, как мужчины, так и женщины, должны быть свободны в выборе спутника жизни и независимы от навязываемого им мнения старшего поколения. В той же пьесе Клэр заявляет:

«Я готова выйти замуж только за мужчину,
которого полюблю. Любовь – это то, ради чего живет
женщина» [Там же, С. 54].

А вот слова ее возлюбленного герцога Морбиана:

«Я думаю, что имею право хотя бы выбрать себе
будущую жену [...] Это чудовищно – силой заставлять
жениться [...] Если когда-либо жениться, то только по
любви» [Там же, С. 89, 91, 93].

Милдред в «Лорде Вермонте» придерживается того же мнения:

«Я не могу выйти за человека, которого не люблю
[...] Я так люблю его, что, если я не верну его, я умру от
разбитого сердца» [Lord Vermont, 1899, С. 37].

Почти во всех пьесах Вачиравуда отражено разное отношение к любви и

браку старшего и младшего поколений. Конфликты и разочарования возникают из-за этих разногласий, т.к. родительская власть берет верх и принуждает детей к браку с нелюбимыми, всегда людьми богатыми и знатными. Семья Филлиморов в «Повороте судьбы» была бы очень счастлива видеть свою дочь Клэр замужем за графом:

«Мистер Филлимор: Ты должна понимать, что твой будущий муж занимает высокое положение в обществе. Его титул не относится к этим новым веяниям, а восходит к Карлу I [...] Он самая лучшая партия в городе и тот, кто может стать прекрасным мужем для тебя. А ты отказываешься» [A Turn of Fortune's Wheel, C. 52].

В комедии «Королевский приказ» мать Габриэль и король пытаются подыскать знатных спутников для молодых людей:

«Герцог [Винсент – К.В.]: Король и так был слишком милостив и чересчур озабочен моим счастьем. Он был очень добр, пытаясь устроить мою судьбу с девушкой знатного происхождения»

«Габриэль: Моя мать говорит, что желает видеть меня женой одного благородного господина» [Royal Command, 1901, C. 89].

Старшее же поколение ожидает, что их дети вступят в брак только с родительского согласия и одобрения. Они уверены, что хорошую партию могут составить исключительно выходцы из состоятельных и титулованных семей; только этот фактор делает брак удачным, а совместную жизнь счастливой. Они предвзято относились к идее «любви ради любви», которую считали претензионной и обманчивой. Будущих супругов нужно выбирать с разумом и без лишних эмоций. Мать главной героини в «Повороте судьбы» старается

заставить дочь более реалистично взглянуть на это чувство:

«Миссис Филлимор: Ты должна быть очень осторожна в своем выборе. Мужчина часто притворяется влюбленным в молодую богатую девушку, чтобы обманом заставить ее выйти за него замуж. А когда уже поздно, она узнает, что он никогда ее не любил! Ни я, ни твой отец не хотим видеть наше дитя обманутым таким негодяем. Внешность всегда обманчива».

«Ты слишком молода и горяча, чтобы думать о будущем. Ты не думаешь о последствиях, если ты бросишься на мужчину, которого едва знаешь».

«Мы, дорогая, живем в реальном мире. И не можем полагаться только на свои чувства» [Svetsreni, 1991, С. 94-95].

Несмотря на это, молодое поколение предпочитало следовать своим чувствам и эмоциям и «любить ради любви». Они стремились вырваться из-под опеки старших, не позволить родителям вмешиваться в их личную жизнь и мешать их счастью.

Однако Вачиравуд разрешал в финале эти конфликты, удовлетворяя как младшее, так и старшее поколения, оставляя за зрителем право выбора: поддерживать «отцов или детей». В «Повороте судьбы» родители Клэр соглашаются на брак после того, как ее возлюбленный становится героем войны и получает награду из рук королевы. Более того, его дядя обещает Винсенту наследство, чтобы убедить родителей девушки, что тот не гонится за приданым. В том же духе и концовки пьес «Лорд Вермонт», «Заговорщики и жертвы» и «Королевский приказ» [Там же, С. 180].

Вачиравуда беспокоил еще один аспект любовных отношений. Он считал,

что доверие и верность – залог семейного счастья. В пьесе «Эвелин» ревность главной героини показана как сила, разрушающая отношения между супругами. Только обуздание ее может вернуть счастье и покой в отношения между мужчиной и женщиной.

«Сэр Гектор: Если вы хотите удачный брак, то вам придется доверять своему мужу. И не стоит ревновать без причины» [Там же, С. 179].

«Главный враг брака, да и любого другого состояния в жизни — это ревность. Она способна погубить дружбу и разделить мужа и жену» [Там же, С. 174].

В драме «Заговорщики и жертвы» Милдред обращается к своему мужу:

«Пообещай мне, что никогда не поверишь тому, что говорят обо мне, и я также обещаю не ревновать тебя без повода» [Там же, С. 154].

На драматурга также повлиял популярный тогда реалистичный подход к театральному представлению. Вачиравуд стремился к точности изображения жизни в ее типичных чертах. Действие своих пьес он переносит в гостиные, оранжереи или веранды домов выходцев из английского среднего класса или аристократии. Автор в мельчайших деталях описывает интерьер и декорации, тем самым отодвигая четвертую стену и вовлекая зрителя в происходящий на сцене процесс. Эту традицию драматург наиболее полно развил в своих тайскоязычных пьесах, где перед началом каждого акта или сцены он сообщает о месте действия (чаще всего, оно происходит в гостиных), а также очень подробно описывает его.

Что касается **образов** в ранней драматургии Вачиравуда, то все герои его пьес были выразителями его социально-политических идей. В основном это типичные для викторианской мелодрамы персонажи: герои – молодые и

смелые, героини – красивые и женственные, а злодеи – коварные. Не было сложности и тонкости психологического решения их образов, персонажи казались плоскими и стереотипными, единственное, что их различало – это внешность и речь, которой драматург придавал особое значение как посреднику в передаче взглядов автора.

Именно такой подход к созданию образов, такое упрощение характеров облегчало понимание и выделяло основную функцию, возложенную Вачиравудом на свои произведения. Сложные же персонажи могли отвлекать публику от основной идеи пьесы.

Все его герои – представители знатных фамилий: аристократы или верхняя прослойка среднего класса. Его произведения реалистичны, соответственно, все действующие лица – это воплощение типичных черт типичных персонажей. Драматург изображал в своих пьесах тех людей, с которыми он общался, когда учился в Англии, поэтому их характеры и образ жизни были хорошо знакомы ему. Всех персонажей можно разделить на главных героев, показанных крупным планом, и немногочисленных второстепенных, которые иногда участвуют в развитии сюжета, но прямого отношения к нему не имеют. Первых драматург подразделяет на три группы: молодое поколение, противопоставленные им выразители старых порядков, а также отрицательные персонажи [Там же, С. 93].

Главные мужские персонажи все доблестные, волевые солдаты, «новые люди нового времени», прогрессивные в своих мыслях и поступках. Герцог Морбиан отважно восклицает в «Королевском приказе»:

«Я не трус! Застрелите меня, но я никогда не
отдам свой меч, пока у меня остаются силы держать его»
[Royal Command. 1901, С. 127]

Или главный герой пьес «Лорд Вермонт» и «Заговорщики и жертвы», всегда готовый на подвиги:

«Лорд Вермонт: Вы думаете, что у меня мрачные мысли о битвах, атаках и пылающих деревнях? Война – это великая вещь, по которой я очень тоскую» [Lord Vermont, 1899, С. 12].

В то же время герои этих пьес сохраняют столь любимые публикой сентиментальные черты: чувствительность и ранимость, уязвимость к предательству в любви. Вот как Вермонт выражает свои чувства:

«Ты же знаешь, какой я восприимчивый человек, и как легко красивая женщина может вскружить мне голову. Ты воспользовалась моей слабостью и сделала из меня настоящего осла. Ты играешь с моим сердцем, как с игрушкой, и выбросишь его, как только наиграешься» [Plotters and Victims, 1899, С. 51].

Герои благородны в любви, часто идеализируют своих возлюбленных. Винсент, например, так рассказывает Клэр о своих искренних и сильных чувствах:

«Дорогая Клэр, если ты не будешь со мной, я умру холостяком. Никто не будет владеть моим сердцем, кроме тебя. Я буду ждать и надеяться вечно!» [A Turn of Fortune's Wheel, С.67].

А отношение Дональда к своей жене в пьесе «Эвелин» передает ее дядя:

«Если бы вы знали его, как я, вы бы понимали, как сильно он любит свою женушку. Вы бы также понимали, что он готов пожертвовать свой жизнью ради нее, если это потребуется. И вы бы были уверены, что он верен ей и в делах, и в мыслях» [Evelyn, С. 165].

Вачиравуд подчеркивает в своих пьесах, что именно любовь дает героям смелость и способность совершать подвиги на войне, решимость преодолеть все

препятствия.

«Винсент: Ты придала мне новых сил. Сейчас я, как никогда, готов сражаться. Я в безопасности, когда ты со мной. И ничего не может случиться. Это, как амулет, который будет оберегать меня от зла»

«Герцог Мобиан: Благодарю тебя за эти сладкие слова. Несмотря на мое нынешнее незавидное положение, я все же самый счастливый человек во Франции. И даже могу с улыбкой пойти в Бастилию» [Royal Command, 1901, С. 110].

Идеал автора выступает отважный воин, патриот и защитник своей родины. В то же время – это романтический персонаж: чувствительный юноша, часто ранимый, ищущий высоких чувств.

Что касается героинь, то на их изображение в пьесах Вачиравуда повлияли изменения в общественном статусе женщин того времени. К концу XIX в. в английской литературе появляется новый тип женщины, противопоставленный прежнему, викторианскому идеалу. Если раньше героини были образцом пассивности, мягкости, то теперь это сильная женщина: она независима от мнения мужа и родителей, способна сама принимать важные решения и добиваться социально значимых результатов. Пребывание Вачиравуда в Англии совпало с этими изменениями. Поэтому его ранние пьесы изображали молодых женщин с собственными суждениями, они являлись носителями определённых взглядов и предъявляли свои требования к избраннику.

Интересен образ решительной королевы в пьесе «Предатель»:

«Королева Оливия: Я встану между армией и воротами. Я остановлю их во что бы ни стало. Мне придется убедить их. Иначе, им придется пройти по моему телу» [Betrayal, 1898, С. 10].

Слова Клэр из «Поворота судьбы» характеризуют героиню, как девушку непреклонную и волевою:

«Я не марионетка. Никто не заставит меня выйти замуж, если это удобно моему отцу. Если я и выйду замуж, то только ради себя самой».

«Я, несмотря ни на что, выйду замуж только за любимого человека».

«Я уже достаточно взрослая, чтобы иметь собственные суждения, мама. Любовь к Тоби сделала меня женщиной. Дадите вы свое согласие или нет, я все равно, выйду за него» [A Turn of Fortune's Wheel, С. 50, 53, 113].

Героиня пьесы «Эвелин» также заявляет о своих правах:

«И он думает, что может делать со мной все, что ему захочется? Только потому, что он женился на мне. Я покажу ему, что стою намного больше, чем он думает».

«Что! Как ты смеешь говорить мне это в лицо! Ты говоришь о встрече с женщиной и ожидаешь, что я просто скажу: «О да, иди и не волнуйся! Я всего лишь твоя жена! Нет, сэр, Вы ошибаетесь!» [Svetsreni, 1991, С. 156, 154].

Хотя тема семьи и замужества в этих пьесах выдвигается на первый план, идеал драматурга – сильная и независимая женщина. Несмотря на то, что такой образ героини противоречил традиционному представлению тайцев о статусе женщины, Вачиравуд наделяет такими чертами и многих героинь своих драматических произведений на тайском языке, подчёркивая важную роль женщины, как внутри семьи, так и в реализации его националистической политики (образ Урай в драме «Сердце воина»).

Вторую группу героев составляют представители старшего поколения. Вачиравуд отмечает их консервативность, авторитарность как в обществе, так и внутри семьи. Они стоят на страже традиций, ставят материальные ценности выше духовных, сопротивляются социальным изменениям, особенно новомодным веяниям и прогрессивным взглядам молодого поколения. Главное для них – это статус и положение человека, а не он сам.

«Мистер Филлимор: Мисс Клэр Филлимор, я хочу, чтобы мы с тобой друг друга поняли. Если ты не образумишься, то пожалеешь об этом. Если продолжишь настаивать, то не получишь ни шиллинга. Так что подумай над этим! Оревуар!» [Там же, С. 55].

Отрицательные персонажи соответствовали коварным и мрачным злодеям стереотипных мелодрам. Но у Вачиравуда здесь явно прослеживался националистический подтекст при упоминании евреев.

«Он называет себя англичанином, и, хотя его фамилия ни о чем не говорит, нос выдает его», – говорит друг Эвелин.

«Дональд: Бизнес с этими подлыми евреями расшатал тебе нервы» [Evelyn, С. 148].

Что касается второстепенных персонажей, то это, главным образом, военные, полиция или прислуга. Они выполняют малозначительные функции в произведениях, лишь создавая фон. Благодаря им возникает реалистичная атмосфера, в то же время они не мешают восприятию событий и главных героев.

Образы персонажей в англоязычных пьесах Вачиравуда отличались от героев традиционной драмы танцевального вида, которая в этот период еще главенствовала в тайской литературе. В своих ранних драмах будущий король изображает жизнеподобных персонажей. И хотя их образы порой выглядят

стереотипно и плоско, они все же представляют людей, а не сверхъестественных существ. Жизнеподобные образы более эффективно воздействовали на зрителя, донося до него нужные автору настроения и социально-политические взгляды.

Наследник тайского престола создает свои англоязычные произведения в разговорном жанре *лакхон пхут*, ставшие основой для его адаптаций произведений европейских классиков и оригинальных пьес на тайском языке. Если до этого все виды тайской драмы были танцевальными, то пьесы Вачиравуда, заимствовавшие элементы европейского театра (сюжеты, ситуации, темы и характеры), стали новым явлением в истории тайской драмы.

Англоязычные пьесы короля Вачиравуда – это результат восприятия западного культурного влияния. В них драматург разрушает тайский традиционный литературный и театральный канон: сюжеты пьес построены по европейскому типу и наполнены новым общественно-политическим содержанием, четко выстроена система персонажей, где герои уже не фантастические, а жизнеподобные, разные по возрасту, воспитанию, положительные и отрицательные. Главный герой в этих пьесах является носителями авторских идей, важна также роль антигероя, не пользующегося симпатией драматурга.

В то же время в этих драмах сохраняется значительный традиционный подтекст: доминирование любовной темы и дидактизм, поданные под просветительским углом, счастливая концовка всех произведений, возвышенное описание любви и отношений, свойственное восточным сочинениям, прямолинейность выражения основных идей – все это позволяет нам говорить об ярко выраженной «остаточной традиционности» ранних пьес короля.

3.3. Пьесы-адаптации

Ранние пьесы Вачиравуда на тайском языке относятся к литературным

заимствованиям из произведений европейской драматургии («Венецианский купец», «Ромео и Джульетта», «Двенадцатая ночь» У. Шекспира, «Лекарь по неволе», «Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера). Первым драматическим подражанием стала пьеса «Пхраратчавангсан» (1911 г.), сюжет которой автор заимствовал у Шекспира – «Отелло».

Вернувшись из Англии и став королем Сиама в 1910 г., Вачиравуд решил распространить среди своих поданных идеологию, которую демонстрировал в своих англоязычных произведениях. Единственным средством пропаганды своих взглядов среди населения Рама VI видел в литературе и театре. Но не все население в начале XX в. было грамотным, тем более, читало по-английски. Поэтому король написал драму на тайском языке, проводя те же идеи, но используя известный западный сюжет. В то же время Вачиравуд стремился сделать текст пьесы доступным и массовому зрителю, выведя Шекспира из сферы интереса лишь образованной аристократии, читающей английского драматурга в оригинале.

Это был эксперимент по созданию синтеза «местного» и «иностранный», иными словами, адаптации пьесы для тайской публики. Сочетая в себе инновационные и традиционные черты, это произведение является переходным от танцевальной драматургии к современным пьесам разговорного типа.

Король приспособил текст шекспировской драмы под театральные вкусы тайской публики, заменив английские реалии на сиамские, введя тайские имена персонажей и поместив героев в приемлемые для Сиама сюжетные ситуации. Все это облегчает восприятие и усиливает сценическое впечатление. Русская традиция относит такие произведения к жанру вольных «переложений» (например, «Щепетильник» В.И. Лукина). Хотя нам представляется более точным термин «литературное переложение», сам автор в предисловии к пьесе называет свое произведение «адаптацией». Уважая мнение автора, мы будем придерживаться его терминологии [Tungtang, 2011, С. 70].

Как и другие переводчики того времени, Рама VI в своих адаптациях У. Шекспира использовал традиционные тайские стихотворные размеры в качестве связующего звена между «местным» и «иностранном». Так, «Ромео и Джульетту» он написал размером *чан*, «Венецианского купца» – *кхлонгом*, «Двенадцатую ночь» – *каапом*. Но излюбленным видом стихосложения Вачиравуда был народный размер *клон*, которым и написана пьеса «Пхраратчавангсан».

Хронологически эта трагедия, адаптированная для танцевальной постановки, стала первой среди переводов У. Шекспира Вачиравудом. В Предисловии к «Пхраратчавангсан» автор отмечает, что адаптация написана в 1911 г. То есть за пять лет до публикации полного перевода «Венецианского купца».

«Я прочитал историю великого поэта В. Шекспира, которая называется «Отелло». Она мне очень понравилась. Вскоре Най Чан Кулаб упросил меня переписать эту историю в тайском драматическом стиле. И тогда я начал писать. Работа продолжалась с 20 сентября по 17 октября и к моей радости была закончена. Это произведение должно развлечь тайского читателя. Если в моем сочинении есть какие-либо несоответствия, прошу знатоков тайской литературы простить меня» [Там же, С. 72].

Но, несмотря на популярность и частые постановки в период правления Рамы VI, «Пхраратчавангсан» был издан впервые только после его смерти в 1925 г.

Адаптация – пример умелого приспособления европейских традиций к специфике тайского традиционного театра. Основной целью адаптации была танцевальная постановка, поэтому Вачиравуд точно следовал образцам традиционных драматических текстов, соблюдал необходимые правила тайского *лакхона*. Но в то же время драматург придерживался оригинального сюжета, включая сцену гибели главных героев в финале, вопреки тому, что в

соответствии с сиа́мской театральнóй традицией пьеса обязательно должна заканчиваться радостью и примирением. Автор настаивал на трагическом финале и гибели не только главного героя, но и невинной женщины, ни в коем случае не соглашаясь поменять концовку, удовлетворив тем тайского зрителя.

П. Тунгтонг задает справедливый вопрос: если Вачиравуд решил написать трагедию, почему он не заимствовал другие известные трагедии Шекспира: «Гамлета» или «Короля Лира»? Рама VI хорошо понимал, что тайская публика привыкла к любовным историям, более, чем к сюжетам философским и историческим. «Гамлет» и «Король Лир» – вершина трагического у Шекспира, но, несмотря на огромную популярность на Западе, тайской публике они были бы непонятны. Серьезная нравственно-философская проблематика этих драм не заинтересовала бы зрителя, привыкшего расслабляться на спектакле и не особо следить за развитием сюжета, ведь традиционная тайская драматургия использовала стандартную подборку сюжетов и тематик [Tungtang, 2011, С. 74].

«Отелло» же, хотя и является по жанру трагедией, представляет любовную историю и безумства ради любви. А сиа́мская литература к тому времени уже была знакома с трагическими историями любви: «Пхра Ло»³⁹ и «Лаксанавонг»⁴⁰.

Хотя драматург прекрасно понимал, что финал пьесы огорчит зрителя, он упорно не желал менять концовку сюжета. В доказательство этому – весьма жесткие слова в эпилоге:

«Это финал моего произведения. Продолжения не
будет. Прошу никого не дописывать и не переписывать

³⁹ «Пхра Ло» напоминает историю «Ромео и Джульетты», сюжет основан на вражде двух семей и заканчивается смертью главных героев.

⁴⁰ «Лаксанавонг» рассказывает трагическую историю принца, который по ошибке приказывал казнить свою возлюбленную.

концовку. Также не просить помощи Индры в воскрешении мертвых. Это мое требование. Если кто-либо поступит против моей воли, я проклинаяю его на обжорство и ночные кошмары» [Пхраратчаванган, 1925, С. 107].

В целом Вачиравуд придерживался сюжета шекспировского «Отелло». Изменены только имена и количество героев (у Шекспира 14 персонажей, у Вачиравуда – 8). Действие трагедии перенесено из Венеции в Таиланд. Король Сомдет Пхра Вигрома (дож Венеции) посылает своего лучшего генерала Пхраратчавангсана (Отелло) на войну с малайскими пиратами в Малаккском заливе и обещает в случае победы сделать его правителем Малакки. Пхраратчавангсан влюблен в девушку по имени Буапан (Дездемона) и пытается добиться разрешения жениться на ней. Ее отец Пхрасиаркра (Сенатор) не соглашается, т.к. генерал намного старше ее, тем более иностранец (малаец) с темным цветом кожи. Огорченный отказом, Пхраратчавангсан просит своего лучшего воина и друга Куана (Кассио) привезти Буапан к нему. Девушка, также влюбленная в генерала, соглашается бежать с ним. Подчиненный Ратчавангсана Муен (Яго), ненавидящий своего господина, предает влюбленных, а его друг Чот (Родриго), давно влюбленный в Буапан, рассказывает все ее отцу. Разгневанный Пхрасиакры просит короля наказать генерала за то, что тот соблазнил его дочь. Но девушка клянется, что пошла с любимым по доброй воле. Тогда им ничего не остается, как дать разрешение на брак. После свадьбы Пхраратчавангсан отправляется на войну и одерживает победу за победой. Тем временем Муен и Чот придумывают коварный и жестокий план, чтобы убедить генерала в тайной связи его жены и лучшего друга. Им это удается. Разгневанный Пхраратчавангсан убивает свою жену. Узнав, что она невиновна, он не может жить с мыслью, что это он убил любовь всей своей жизни, и совершает самоубийство. Пьеса заканчивается разоблачением Муена [Tungtang,

2011, С. 79].

Адаптация почти во всем сохраняет течение шекспировского сюжета, вместе с тем, автор перестраивает пьесу по канонам традиционной тайской драмы. Так, в пьесе мы видим необходимые элементы тайской традиционной пьесы: специальные вводные слова, обязательные сцены и стихотворный размер *клон*.

Введение нового героя традиционно начиналось словами «*мыа нан*» («в тот момент»), или «*бат нан*» («тогда») для представления персонажей разного ранга и статуса. Ниже примеры из пьесы:

«В тот момент смелый Пхраратчавангсан
Прославленный и честный солдат
королевства Сивичай,
Иностранец из Индии, который пришел
в это королевство
С огромной любовью и с желанием
достойно служить» [Tungtang, 2011, С. 87].
«**Тогда** Малай осмотрелась и сказала Буапан:
«Какой стыд!
Что ты так помешана на этом мужчине?
Пхраратчавангсан так стар, возраста твоих родителей
Вокруг так много обаятельных мужчин,
но ты и не смотришь на них» [Там же, С. 88].

Пхраратчавангсан, хотя и не является членом королевской семьи или представителем аристократии, в пьесе предстает в высоком статусе главнокомандующего королевской армии, поэтому для введения этого героя автор использует словосочетание «*мыа нан*». А во втором примере процитированы слова Эмили – служанки Буапан, т.е. персонажа с низким социальным статусом. Здесь уже - слова «*бад нан*».

Для своей адаптации Вачиравуд выбрал наиболее благозвучный и любимый тайской публикой традиционный размер *клон*.

ลมครกใช้เชื่อนาวาเล่นเรือขไมผันผอน (пхоон)

ขุนพลอกผ่าวเราร้อน (роон) เส้าอุระสะทอนถอนใจ (тьай)

เรือเรือลมพัดมาจากฝั่งเหลียวหลังจิตสันผืนไฟ (фай)

หอมกลิ่นบุหงามาไกล (клай) ไม่เหมือนเหมือนกลิ่นอรไทยชาชา

ขมคำข่าสนทนายั้นโสมเด่นแสงระยับจับเวหา (хаа)

นวลเดือนเหมือนนวลวนิดา (даа) หูดพองโสภายิ่งกว่าเดือน (дын)

ดาราเหมือนตานางแหล่มใสแจ่มไม่มีที่ไหนเหมือน (мыан)

อินจันทวามต่างเรือน (ryan) ลอยเลื่อนห่างรักหักใจ

Перевод:

«Ветер дует, паруса подняты,
корабль мчится на высокой скорости.

Генерал в страстных мыслях
Он вздыхает от печали на сердце.
Ветер несет его корабль в открытое море.
А его душа сотрясается от горя.
Он чувствует аромат цветов.
Но он не сравнится со сладким запахом его жены.
Приближается ночь. И луна горит на небе.
Она сияет, как ее кожа.
Звезды напоминают ее глаза.
Которые похожи на сияние.
Тем временем корабль уносит его от дома,
далеко от его любимой» [Там же, С. 88].

Вачиравуд следует традиционной модели драмы и искусно комбинирует стереотипные эпизоды — необходимые элементы любой танцевальной

постановки. П. Тунгтонг отмечает, что в пьесе присутствуют обязательные сцены: *бот сонг крыанг* (одевания) главных героев (мужчины и женщины), сцена объяснения в любви и *бот усаджан* (любовных утех), и *бот соон* (нравоучение).

Так, сцена объяснения в любви между Пхраратчавангсаном и Буапан чрезвычайно выразительна и считалась самой интересной для тайской публики:

«Любовь моя, ты идеальнее всех женщин
Я искренне люблю тебя и хочу
стать твоим спутником жизни.
Я опытный воин, путешествовал по всем океанам
Видел много прекрасных женщин,
но никто не сравнится с тобой.
Такую улыбку я не встречал нигде.
Я увидел тебя и понял, что ты безупречна.
Я сделал много хорошего, чтобы заслужить тебя,
И близость с тобой
принесет мне вечное блаженство»
[Пхраратчаванган, 1925, С. 7].

У Шекспира сцены объяснения в любви нет. Когда Отелло рассказывает суду об их отношениях, он говорит не о своих чувствах, а о чувствах девушки: как та в него влюбилась и почему.

Эпизод «любовных утех» в тайской драме, как правило, полон подтекста и символики, например, изображение насекомых и цветков символизируют мужчину и женщину; ветра и дождя – соединение влюбленных. Та же метафорическая образность и у Вачиравуда:

«Целую ее и вдыхаю ее сладостный аромат.
Легкий ветер приносит запах цветов,
Которые благоухают, как моя возлюбленная.

Насекомые летают вокруг ароматной
пыльцы лотоса.
Два сердца, лежа рядом, бьются в унисон».
[Там же, С. 9].

Весь эпизод решен в красивых, символических образах, характерных для тайской культуры. В шекспировском варианте нет похожей сцены, а о связи Отелло и Дездемоны читатель узнает из грубой интерпретации Яго:

«Я – человек, пришедший вам сказать, что ваша
дочь и Мавр сейчас изображают двуспинного зверя»
[Шекспир, пер. Б. Пастернак, 1959, С. 4].

Следующей традиционной сценой является нравоучение. Обязательное для каждой части танцевальной драмы, оно демонстрирует тайские культурные нормы и мораль. Мудрый главный герой даёт более юным персонажам нравственное напутствие. Генерал Пхраратчавангсан обучает Куана достойному поведению дворянина.

«Мой дорогой сын, ты всегда был
предан и служил мне верой и правдой
Если ты любишь меня, ты должен
вести себя благовоспитанно.
Трудись, чтобы сохранить свое доброе имя,
И прославь его.
Не связывайся с порочными людьми.
Когда будешь выбирать друга
Ищи по-настоящему честных людей.
Берегись тех, кто произносит сладостные речи,
Они могут погубить тебя.
Столкнувшись с трудностями,
будь мудр и веди себя осторожно.

У людей нашего статуса всегда
существуют завистники,
Которые задавят нас при первой же возможности.
Не тешь свое самолюбие:
Совершай добрые поступки для других,
И будь образцом для подражания»
[Tungtang, 2011, С. 95-96].

Этот отрывок вызывает аллюзии на сцену 3 из «Гамлета» Шекспира, где Полоний также дает знаменитые напутствия своему сыну Лаэрту перед отъездом последнего во Францию.

Для западного восприятия очень странным выглядит сцена переодевания главного героя перед боем. Но *бот Сонг Кхруанг* (эпизод переодевания) – неотъемлемая часть тайской драмы, т.к. демонстрирует важность и культурное значение красоты и внешнего вида для тайцев [Там же, С. 97].

«Расчавангсан с удовольствием принимает ванну;
Которая бодрит и освежает его тело.
После опрыскивает себя ароматами
И покрывает все тело пудрой.
Надевает расшитые штаны и красную кофту,
Поверх пурпурную рубашку [...]

Он исключительно хорош в своем костюме» [Пхраратчаванган, 1925, С. 32].

Эти отрывки показывают, как умело Вачиравуд трансформирует шекспировского «Отелло» в пьесу с чертами традиционной тайской драмы, делая это произведение, скорее, «национальным», чем «европейским».

В то же время очевидно, что Вачиравуд придерживается в своей литературной адаптации скорее западной морали, чем тайской. Так, драматург следует, возможно, простой, но ключевой идее Шекспира: судьбы хороших

людей не всегда заканчиваются благополучно. Тайскому зрителю такая мысль кажется возмутительной. Ведь благодаря непоколебимой вере в буддистскую концепцию добра публика ждёт хорошего окончания пьесы – когда все проблемы решены, герои награждены любовью, женитьбой и удачей, а злодеи повержены и наказаны или прощены и перевоспитаны.

Еще одним явным примером западной философии является тема расовых различий. Отличия цвета кожи всегда рождали предрассудки [Tungtang, 2011, С. 103]. У европейцев предубеждение заключалось в том, что чернокожие считались существами грязными и похотливыми. Вопреки этому, Шекспир показывает Отелло человеком не только цивилизованным и достойным, но и способным на высокие чувства и целомудренное понимание любви. Более того, А.С. Пушкин увидел суть этого характера: «Отелло от природы не ревнив – напротив: он доверчив» [Соловьев, 1964, С. 41].

Для Сиама расовой проблемы не существовало, т.к. он никогда не был многоэтническим государством. И местная публика никогда не задумывалась о расизме, как о причине конфликта. Но интересно, что в «Пхраратчавангсане» фокус конфликта сосредоточен не на этнической принадлежности персонажа, а на его цвете кожи, который не соответствует общему представлению тайцев о красоте. И сейчас в Таиланде особенно развит культ белой кожи, являющейся для тайцев признаком привлекательности и успеха.

«У тебя не только черное лицо, но и уродливое сердце!», – говорит Ратчавангсану отец Буапан [Пхраратчаванган, 1925, С. 18].

Более того, в традиционной тайской литературе никогда не было сюжетов с героями-иностранцами. Поэтому, учитывая особенности национального сознания, Вачиравуд сохраняет оригинальный сюжет «Отелло» и делает главного героя малайским генералом, который, несмотря на свой высокий статус, постоянно сталкивается с расовыми ущемлениями благородных

придворных [Tungtang, 2011, С. 103]. Это прекрасно демонстрируют слова Чота к Буапан:

«Для женщины из знатной семьи
Это позор отдаться черному мужчине,
Этому уродливому животному»
[Там же, С. 10].

Адаптация «Отелло» — пример органичного соединения европейской и национальной специфики, когда западный сюжет и идеологический посыл не вступают в конфликт с каноном танцевального театра. В «Пхраратчавангане» новое соотношение традиционного и западного, что объясняется тем, что это первая попытка драматурга представить тайской аудитории свою идеологическую программу.

Пьеса построена, с одной стороны, по принципу традиционной тайской драмы с музыкальным сопровождением, стереотипным набором эпизодов и специальных слов, характерных для классической танцевальной пьесы, где текст адаптации написан классическим стихотворным размером, с другой стороны, в основу сюжета положена трагедия У. Шекспира «Отелло», трагический финал которой противоречит канону тайской танцевальной драмы.

По сути – «Пхраратчаванган» представляет собой вариант «остаточной традиционности». Воздействие европейской драматургии внешне значительно меньше, чем в англоязычных произведениях, но это лишь уступка классике. Вачиравуд по-прежнему стремился максимально ориентироваться на европейский театр, однако в данных условиях, когда король взошел на трон, он был вынужден искать компромисс, не слишком провоцируя потенциального зрителя. В сущности, это была подготовка аудитории к восприятию принципиально иного театра.

3.4. Оригинальные пьесы Вачиравуда на тайском языке: жанровая принадлежность и художественные особенности

Несмотря на новаторские черты своих пьес, Вачиравуд полностью не отказался от наследства традиционной драматургии, к которой так привыкла местная публика. Король Сиам не мог не руководствоваться культурой и традицией своих поданных. Как в нем самом уживались «Восток» и «Запад», так и он стремился сочетать в своей политике особенности национальные и западные.

В контексте модернизации королевства Рама VI отмечал:

«Я не возражаю против западных знаний, я и сам многое познал там. Я не исключаю, что европейцы могут многое предложить нам в плане методик и приемов. Но не все то, что хорошо для человека западного, подойдет нам» [Vella, 1978, С. 176].

Те же процессы происходили и в его оригинальном тайскоязычном творчестве: здесь соединились наиболее подходящие черты европейской и исконно тайской драматургии. Вачиравуд осознавал, что навязывание западных образцов может навредить тайской культуре, а как результат может привести к потере национальной идентичности и независимости. Поэтому драматург использовал драму *лакхон пхут* для передачи своих идей, адаптированных под тайский культурный контекст, сохранив при этом некоторые черты тайской традиционной драмы.

Просветительская комедия нравов⁴¹. Первым оригинальным сочинением

⁴¹ При подготовке данного раздела диссертации использована публикация автора, в которой согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, положения и выводы исследования: Волкова К.Б. «Ной Интхасен — комедия

короля-драматурга стала комедия-фарс «Ной Интхасен» (1917 г.), предназначенная для широкой публики. Король написал произведение для массового театра: развлекательного характера, с любовной интригой, понятное простому зрителю.

Ориентированная на традиции западноевропейского театра, комедия «Ной Интхасен» написана в духе и стиле эпохи Просвещения.

В XVII – XVIII вв. в Европе складывался новый образ общественного мышления, изменялось самосознание и оформлялся переход к новой культуре. Аналогичные процессы изменения в общественной жизни происходили и в Сиаме в конце XIX – начале XX в., когда страна открылась западному влиянию, изменившему мировоззрение тайцев.

Интрига драмы строится по принципу *qui pro quo*: главный герой – высокопоставленный чиновник, губернатор тайской северной провинции Чиангмай – приезжает в Бангкок на лечение и решает выдать себя за слугу с тем, чтобы познакомиться с девушкой, которая ему нравится, и завоевать ее чувства, представ перед ней обычным человеком, без сословных регалий. Для этого он нанимается слугой к двум тайским аристократам, Пхрасанаму и Луангратчапхату, которые, в свою очередь, представив его не слугой, а чиновником, отправляют в дом к Луангворавету, чтобы тот посватался к дочери хозяина дома. Эта дочь и есть та девушка, в которую влюблен Интхасен. Герой в образе губернатора завоевывает симпатии всего семейства: отца, сына и, главное, дочери Малай. Молодые люди полюбили друг друга, и глава семьи дает согласие на брак. Но в этот момент появляется соперник Луангратчапхат и, как он думает, разоблачает Интхасена, объявив, что тот на самом деле слуга. Однако честный и здравомыслящий Луангворавет все же дает согласие на брак

дочери с ее возлюбленным: сам выходец из семьи незнатного происхождения, отец семейства поддерживает дочь, ведь титулы для него также не имеют никакого значения.

И вновь резкий поворот сюжета: возникает, подобно *dei ex machina*, королевский чиновник, который узнает в Интхасене настоящего губернатора Чиангмая. В финале – счастливая развязка.

Интрига двоятся. В нашей коррелирующей паре *слуга – губернатор* на первый план выходит то один член ее, то – другой, причем один всегда – ложный. Но в самом финале они соединяются в одно: слуга оказывается губернатором. При этом на протяжении всего действия драматург держит зрителя в напряжении: ведь он принимает Интхасена за настоящего слугу.

Вообще, надо заметить, что в ведении интриги, полной очевидных нестыковок, чувствуется рука драматурга еще неопытного. Например, Интсхатен, нанявшись слугой к Пхрасанаму и Луангратчапхату, никак не мог знать, что те направят его в дом его возлюбленной. Еще: герой намеренно понижает свой статус до слуги, а в дом любимой девушки он отправляется в чине губернатора.

И все же, несмотря на несовершенство художественной формы, это первое сочинение начинающего драматурга – значительное явление тайского национального театра.

«Ной Интхасен» — это комедия нравов в духе литературы эпохи Просвещения. Искусство XVIII в. обогатило европейскую культуру идеалом «естественного человека», который руководствуется влечением сердца, а не господствующими в обществе предрассудками, сословными и материальными. Основной конфликт в таких произведениях строился вокруг социальных различий, отстаивалось нравственное равенство всех людей.

Интрига комедии Вачиравууда явно ориентирована на просветительский сюжет о безродном слуге, умном, сообразительном и часто образованном,

талантливом человеке, который не раз оказывается сообразительнее своих господ. Зритель «Ной Интхасена», который до самого конца не знает о знатном происхождении героя, видит в этом простолюдине человека, полного достоинства и знающего себя цену, а драматург наделяет героя положительными чертами. Интхасен намного умнее своих хозяев, он не прислуживает, держит себя независимо и осмеливается даже перечить своему господину. Автор впервые в тайской драматургии противопоставляет в комедии бедняка аристократу. Причем симпатии драматурга явно на стороне простолюдина.

Однако Вачиравуд не осмелился оставить главного персонажа выходцем из народа. Такая концовка вступила бы в противоречие с тайскими ценностями и мировоззрением. Ведь в традиционной драме персонажи должны были быть людьми с высоким социальным статусом. Это связано с концепцией заслуженных благ и философией кармы. Тайцы и сейчас уверены, что правильные поступки приводят к получению привилегий и благородному происхождению в будущем рождении. Поэтому автор не мог не наградить высоким чином человека с таким добрым и честным сердцем, как у Интхасена. Современная драма также использует традиционную концепцию: персонажи – это всегда люди с высоким социальным статусом. Героем может быть богатый бизнесмен, а героиней – девушка королевских кровей.

С культурой Просвещения «Интхасен» связан и тематически. Для комедии Вачиравуда характерны те же топосы и объекты осмеяния, что и для театра эпохи Просвещения: обличение праздной и легкомысленной аристократии, жалкое преклонение перед иностранным, нравственное равенство людей вне зависимости от сословий и состояний и др.

Действие пьесы происходит в столице Сиама – Бангкоке. Комедия представляет светское общество начала XX в. и является сатирой на ее представителей. Драматург не скрывает своей неприязни к старой аристократии

(Пхрасанам и Луангратчапхат) и испытывает явную симпатию к зарождающемуся классу нового дворянства, которое можно сравнить с европейской буржуазией (Луангворавет, его сын Бунрот и дочь Малай).

Как и в любой комедии, здесь преобладает общественная проблематика, однако у Вачиравуда большое внимание уделяется и любовной линии. В центре двух конфликтов – общественного и любовного – Интхасен. Именно он носитель главной интриги произведения и в обоих конфликтах противопоставлен аристократии. Когда Интхасен и Малай влюбляются друг в друга, на первый план выходит тема взаимной симпатии представителей разных сословий. Такое построение – принцип «двух потоков», вообще характерно для комедии XVII – XVIII вв. Но осмеяние пороков, прежде всего общественных все же доминирует: экспозиция пьесы начинается диалогом двух аристократов:

«Луангратчапхат: Живу очень скромно, всего на 100 баттов в месяц.

Пхрасанам: Но это твоя зарплата, а как же личные деньги?

Луангратчапхат: Наследство отца я передал на хранение в банк. <...> коммерческая недвижимость приносит мне в месяц 400 баттов, также есть акции различных компаний, еще есть земли, но они ничего не приносят.

Пхрасанам: Да, ты и правда очень беден!

Луангратчапхат: Не смейтесь надо мной! Ведь мои расходы нельзя сравнить с моими доходами: несколько сотен на одежду в месяц, деньги на повара!

Пхрасанам: У тебя что, есть личный повар?!

Луангратчапхат: Я посчитал, что ходить на ужин в

отель каждый день дороже содержания повара. Тем более, я предпочитаю европейскую еду!

Пхрасанам: А, все понятно, если ты ешь только европейскую еду, тебе непременно нужен повар!

Луангратчапхат: Я думаю, что это серьезная необходимость питаться европейской едой, так как тайская еда уменьшает продолжительность жизни.

Пхрасанам: Какие у тебя еще расходы?

Луангратчапхат: Две машины, карета, лошади иностранных кровей и конюх!

Пхрасанам: Да, в таком случае, тебе нужно искать жену с большим состоянием» [Ной Интхасен, 1972, С. 6-7].

Мы видим двух бездельников, прожигателей жизни – представителей устаревших взглядов. Автор обличает их расточительность и ложный европеизм, свойственный тайской аристократии того времени. Подобно герою Пьера Огюстена Карона де Бомарше Фигаро, Интхасен, умный и образованный слуга, проявляет несомненное превосходство над недалеким господином. Вот, например, сцена, где Пхрасанам обучает Интхасена манерам благородного человека.

«Интхасен: Не могу дать никаких гарантий, что буду похож на него!

Пхрасанам: Ходи медленно и смиренно, сиди нога на ногу, <...> веди себя высокомерно и самонадеянно! Не говори, как обычный человек, а используй придворную лексику и лаосские слова.

Интхасен: Но на Севере мы нормально себя ведем и говорим на бангкокском диалекте!

Пхрасанам: Тем лучше!» [Там же, С. 13-14]

Аристократам противопоставлен миллионер Луангворавет, сын служанки, он сумел самостоятельно заработать состояние и приобрести титул, женившись на аристократке. Мы видим его благоустроенный, со вкусом обставленный дом, красивый и ухоженный сад. Его жена – аристократка Мали – представлена, скорее, комически. В ней много высокомерия и маловато ума. А вот его дети – сын Бунрот и дочь Малай – представители нового, более прогрессивного поколения.

Героиня Малай выступает как девушка эпохи Просвещения: не похожа на пассивных героинь традиционной тайской литературы, она порядочна, имеет собственное мнение и может постоять за себя. Героиня отказывает аморальному вертопраху Луангратчапхату, мечтающему только о ее приданом. Он предлагает девушке уйти с ним вопреки воле родителей.

«Малай: Если любите, почему не пошли к отцу?

Луангратчапхат: В его намеках я увидел нежелание, поэтому пошел напрямую. Вам нужно быть независимой от воли родителей, они не должны принуждать вас к выбору.

Малай: А кто вам сказал, что тогда я буду с вами? <...> Если я просто последую за вами, это уменьшит мою ценность. Мужчины, которым жены достались таким образом, не думают оберегать их. Если устают от них, просто, выбрасывают» [Там же, С. 32-33]

В любви Малай так же ведет себя как представительница моральных устоев эпохи Просвещения. Она испытывает искренние чувства:

«Интхасен: Если скажут, что я самозванец, что ты будешь делать?

Малай: Подумаю, что это ложь!

Интхасен: А если они приведут доказательства?

Малай: Мои чувства не переменятся.

Даже если бы ты был сыном слуги,
я не стала бы сожалеть.

Интхасен: Прости, что сомневался в тебе!» [Там же, С. 27]

И даже, узнав, что ее избранник – не высокопоставленный чиновник, не предает своего чувства:

«Луангвонвет: Малай, ты, правда,
с ним пойдешь?»

Малай: Если надо будет, я уйду» [Там же, С. 30]

Сцена объяснения героев (Интхасен – Малай, Малай – Луангратчапхат) является развязкой, причем «развязывает» она и любовную, и общественную сюжетные линии.

Драматург выбрал жанр комедии, высмеивающей нравы старой знати и выгодно выставляющий «новых людей»: слуг – представителей третьего сословия и молодой аристократии. Основное назначение пьесы – разоблачение старого уклада жизни. Автор обличает жизнь тайского высшего общества, ничтожность их интересов, расточительность, лживость и аморальность.

Стихия комического в пьесе доминирует. Комизм заключается уже в несоответствии высокого аристократического происхождения и явной недалекости таких персонажей, как Пхрасанама и Луангратчапхата: они считают, что могут обвести всех вокруг пальца:

«Пхрасанам: Как же мы над ними посмеемся!

Луангратчапхат: Мне уже смешно» [Там же, С. 15]

Но в итоге сами оказываются обманутыми: в финале, когда все узнают, кем, на самом деле, является Интхасен, оба аристократа незаметно для всех уходят из дома Луангворавета:

«Пхрасанам: Боюсь, нам надо поспешить»

[Там же, С. 37]

Несмотря на явную симпатию к отцу семейства Луангворавету, драматург наделяет его комическим характером мужа-подкаблучника.

«Луангворавет: Я ничего не могу спросить у жены.

Она думает, что я глупый и нецивилизованный. <...> Я женился на женщине из благородной семьи и всю жизнь сам чувствую себя женой. <...> Она всегда напоминает мне и не дает забыть о том, что мой отец был слугой у ее отца. Лучше бы я женился на крестьянке» [Там же, С. 16-17]

В обращениях жены к Луангворавету звучит ирония:

«Мали: Твой сын хочет быть рабом.

В нашей семье не было рабов,

но уж точно не со стороны матери» [Там же, С. 19]

Смешны оба героя и в диалоге с собственным сыном Бунротом. Очевидно, что автор вводит этого второстепенного персонажа для создания комического эффекта и усиления обличительной ноты. Мать обвиняет сына в том, что тот, имея собственного водителя, хочет «быть как все» и ездит на общественном транспорте.

«Мали: Но на машине же удобнее!

Бунрот: А там веселее.

Мали: Что толкаться – это уже весело?!

Бунрот: Да, и потратил я всего 13 сатангов.

Мали: У нас машина, а он любит

толкаться в транспорте за

собственные деньги!» [Там же, С. 18]

Автор высмеивает также чинопочитание и преклонение перед

европейским. Так Луангворевет и его жена, когда просят сына научить их правильно общаться с высокопоставленным гостем, говорят:

«Мали: Как должна здороваться

женщина-аристократка?

Бунрот: Я не знаю!

Мали: Почему учитель-европеец

тебя этому не учит?

Бунрот: Вам нужно было для этого отдать

меня в школу для девочек.

Луангворевет: Да, там было бы веселее, чем

в общественном транспорте» [Там же, С. 19]

Важное средство выражения авторской позиции – ремарки. Они не многочисленны, но несут большую смысловую нагрузку и касаются в основном описания интерьера и одежды героев. Т.к. пьесы Вачиравуда предназначались еще и для чтения, ремарки, хотя и составляют небольшие вступительные абзацы. Так, в первой ремарке драматург описывает поведение Луангратчапхата:

«Поднимается занавес. 26-летний Луангратчапавт сидит за столом и читает газету. Через секунду вскакивает, кладет газету и подходит к окну. Потом садится обратно и берет газету. Вскоре все действия повторяются» [Там же, С. 4].

Вачиравуд тем самым подчеркивает, что аристократ не может сосредоточиться на содержании газеты, т.к. оно его не интересует, в отличие от Интхасена, который предстает перед читателем/зрителем в ином виде – в образе человека образованного:

«Появляется двадцатилетний Интхасен, одетый во все белое, с книгой в руках» [Там же, С. 10].

Если книга в руках говорит об образованности главного героя, то его

белая одежда – знак общественного положения, символизирующая знатность, благородство и величие.

Автор описывает одежду персонажей, тем самым давая характеристику героям: *Луанворавет – изысканно одет, Бунрот – в модной одежде, Малай – одета по-домашнему, но очень красиво*. Интересно отсутствие описания внешнего вида представителей старой аристократии – Пхрасанама и Луангратчапхата. С одной стороны, это может говорить о типичности героев, о том, что их одежда такая же, как у всех в то время. С другой — это может символизировать пустоту внутреннего мира персонажей.

С помощью ремарок драматург также знакомит зрителя с интерьером в домах Пхрапхирома и Луангворавета. Описание жилища и мира вещей помогают автору раскрыть природу персонажей и дать их психологический портрет. В отличие от дома Пхрасанама, *«построенного из дерева не очень умелыми китайцами, с разной, плохо подобранной мебелью»*, гостиная Луангворавета *«изысканно обставлена красивой мебелью»*.

Нельзя не обратить внимание на замечание драматурга в адрес «не очень способных китайцев». В каждой своей пьесе король-драматург не упускал возможность высказать свое негативное отношение к этому этническому меньшинству.

Комедия «Ной Интхасен» – наименее традиционная часть драматургического наследия короля, она полностью ориентирована на литературу Эпохи Просвещения. Потому что с западноевропейской словесностью XVIII в. пьесу связывает прежде всего ее тематика и общественная проблематика (обличение высших слоев общества – аристократии, ее паразитизма, ее паралитической психологии, конфликт между старой аристократией и зарождающейся буржуазией, а также социального равенства, в независимости от их происхождения и положения в обществе, и изменившегося статуса женщины, которая обретает право отстаивать свое

мнение и выходить замуж по личному выбору). С европейской традицией связан и образ главного героя: это герой-резонер – выразитель взглядов автора.

Сюжет комедии также восходит к литературе Эпохи Просвещения: комедийная ситуация *qui pro quo*, когда слуги и господа меняются местами (Пьер Мариво «Игра любви и случая» и др.) по прихоти господ.

Показав общественный конфликт, уже тогда наметившийся в тайском обществе, драматург предсказал его будущий результат – государственный переворот 1932 г.

Идеологическая драма⁴². Творчество Рамы VI повлияло на тайскую драму так, что у нее появились новые задачи – образовательные и социальные. Вачиравуд считал, что театр неотделим от истории страны, ее культуры и жизни тайского общества, а драматургия должна формировать национальное самосознание населения. Он ушел от прежних канонов, для которых была характерна исключительно любовная тематика, и наполнил свои пьесы политическим содержанием.

С «театром идей» Вачиравуд познакомился, когда учился в Оксфорде. Рубеж XIX – XX вв. в Англии отмечен возникновением вида драматургии, отражавшего общественные изменения в новом, капиталистическом обществе. Бернард Шоу писал: «Драма как высшая форма искусства возможна лишь тогда, когда мир переживает время решительных перемен» [Аникст, 1988, С.48]. Король осознавал, что в период его правления Сиам столкнулся как с внешними проблемами – опасностью колонизации со стороны европейских

⁴² При подготовке данного раздела диссертации использована публикация автора, в которой согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, положения и выводы исследования: Волкова К.Б. «Драма короля Рамы VI Вачиравуда "Захват власти" – оригинальная тайская версия жанра европейской пьесы-дискуссии» в журнале Вестник Адыгейского государственного университета, № 4, 2016, – с. 166-172

государств, так и с внутренними политическими, социальными и экономическими трудностями. Пьеса «Захват власти» (1923 г.) – яркий литературный эксперимент по созданию пьесы с социально-политическим содержанием.

«Общая ситуация ссылка» [Манн, 1988, С. 170] – обсуждение проблем государственного устройства в вымышленном монархическом государстве и подготовка революционного переворота. Несмотря на то, что действие происходит в некоем европейском государстве, «Захват власти» — это осмысление в форме аллегии происходивших в Сиаме политических событий. В 1912 г., за одиннадцать лет до появления пьесы, группа заговорщиков готовила государственный переворот с целью свержения абсолютной монархии. Китайская революция и антиколониальные движения в странах Востока повлияли на интеллигенцию, внутри которой сложилась радикальная антимонархическая оппозиция. Эта группа вместе с молодыми военными, некоторыми представителями аристократии и даже членами королевской семьи планировала свержение короля. Однако в рядах революционеров не было согласия по вопросу государственного устройства: одни выступали за республику, другие – за конституционную монархию. Корону предложили младшему брату Вачиравуда – Чакрабону, но тот выдал заговорщиков, которые были незамедлительно арестованы.

Сюжет пьесы строится на непрерывной идеологической полемике между сторонниками и противниками института монархии. Б. Шоу утверждал, что «пьеса без спора и без предмета спора больше уже не котируется как серьезная драма» [Шоу, 1963, С. 83].

А Вачиравуд, очевидно, стремился написать «хорошую пьесу», где осмыслил ситуацию с временной дистанцией в двенадцать лет. Ко времени написания пьесы король потерял поддержку общества и с помощью своего творчества старался напомнить приближенным и народу о том, к чему может

привести смена государственного устройства и установление республики. Тем более что к этому времени в Российской империи, о которой неоднократно упоминается в пьесе, произошла революция, и мировая общественность смогла оценить ее результаты. «Посмотрите, что большевики сделали с Россией! Лучше уж я умру, но не буду жить, как русские» [Захват власти, 2007, С. 27], – говорит один из персонажей.

На протяжении всей пьесы герои колеблются с ответом на главный вопрос: «Стоит ли доверять своему королю?» Но в итоге каждый клянется в верности монархии. Именно к этому стремился автор – убедить читателя в необходимости монархического устройства.

Главная цель автора – создание драматического конфликта, выраженного в столкновении политических идеалов. Уже в первом явлении – встрече двух членов Тайного общества – завязывается конфликт: противостояние сторонников Республики (Сенобия) и Монархии (Кассио). С точки зрения сюжета, это экспозиция, представляющая исходную ситуацию идейного раскола среди заговорщиков. Несмотря на то, что никаких событий не происходит, идеологический сюжет уже начал свое движение: председатель «Совета безопасности Коронии» Кассио и секретарь Сенобия выражают противоположные позиции относительно будущего своей Родины. Секретарь во всех бедах винит короля Виктора VI, который отстранился от государственных дел и передал всю власть Кабинету министров, состоящему «из одних богачей-евреев». Эта реплика должна вызывать аллюзии на националистическую статью «Евреи Востока». Сенобия предлагает ввести в стране республиканскую форму правления и передать экономику в управление народу: «Пусть народ управляет заводами!». Кассио, напротив, высказывается как убежденный сторонник монархии.

Затем экспозиция плавно переходит в завязку: во втором Явлении начинается заседание Комитета. Здесь в конфликт втягивается ряд героев,

каждый со своей точкой зрения, среди них – главные и второстепенные, положительные (Кассио и Балилийон) и отрицательные (Сенобия).

Одно из главных действующих лиц – герой-резонер Кассио. Он выражает в своих длинных монологах авторскую позицию. Соглашаясь, что во всех бедах государства виноваты «евреи» («Если человек несчастен – это точно не еврей»), он в то же время защищает короля: «Монархия – это символ величия страны». Герой приводит примеры Синьхайской революции в Китае, марша «чернорубашечников» в Италии, диктатуры Primo de Rivera в Испании и приходит к выводу, что они не принесли в жизнь общества никаких положительных изменений.

Кассио красочно описывает состояние дел в государстве, используя развернутую метафору *болезни*:

«Власть богачей-евреев – это опасная болезнь,
поразившая нас изнутри <...>
Если мы вылечим эту заразу сильными
лекарствами, мы полностью истощим организм
и не сможем противостоять болезни более
страшной – внешней».

Так автор словами Кассио напоминает читателю об опасности в лице колониализма и социализма. Бюрократию он сравнивает с врачами, которые больше «думают о подарках», а не о «состоянии пациентов».

«Мы можем найти новых докторов [министров],
но не стоит забывать, что большевизм –
это эпидемия, которая ходит по миру
и поджидает момента, чтобы
проникнуть в наш организм».

Внутри общей развернутой метафоры *большевизм – болезнь* возникает и олицетворение *большевизма*, что проявляет себя в метонимиях «поджидает»,

«проникнуть» (от метафоры «болезнь – вирус»).

Специфика пьесы-дискуссии в том, что персонажи ее не представляют характер или социально-психологический типаж – они носители той или иной идеологической позиции. Поэтому, как личности, они трудно различимы. Только конфликт точек зрения имеет значение в «Захвате власти». В пьесе полемизируют друг с другом почти все персонажи, представляющие различные взгляды на «идеальное государство». Вачиравуд не исследует психологию героев, не описывает их внешность, ему не интересны их чувства и переживания, главное для него – их мысли. Для автора важна позиция каждого героя: «Смена государственного устройства – это слишком кардинальное исцеление от болезни», – говорит Сенобия и еще один член тайного общества Марсио: «Наша проблема – коррупция, а не монархия». В то время как главный оппозиционер Саммарко произносит: «Лучше лишиться короля, чем потерять независимость страны!».

Вторая (после появления членов Комитета) завязка пьесы – появление на сцене Балилийона, еще одного члена тайного общества, который сумел переломить ход дискуссии в пользу монархистов:

«Как только мы изменим строй на республику,
мы сразу превратимся в лакеев большевиков,
и это станет первым шагом на пути к пропасти».

Оратор приводит пример Англии, которая некоторое время была республикой (имеется в виду протекторат Кромвеля 1653 – 1659 гг.), но вскоре вернулась к монархии, а, с другой стороны, Францию, где так легко перешли к республике лишь потому, что там никогда не было столь почитаемого короля. «Только король может привести нашу страну к процветанию», – уверен Балилийон.

После него слово берет король Виктор VI, который тайно проник на встречу заговорщиков, «прикрыв лицо огромной шляпой». Некоторые детали

образа этого персонажа – короля Виктора VI – должны вызывать аллюзии на самого Вачиравуда: сам он был монархом Рамой VI, а персонаж его пьесы – король Виктор VI. Пароль 034, который спрашивают у короля, чтобы он мог принять участие в заседании, ассоциируется с возрастом драматурга, которому на момент написания пьесы было 34 года. Закономерно, что именно этот герой – король и, к тому же VI, выражает позицию автора. В своей речи Виктор VI сравнивает правление короля с «маленькой лодкой, которая плывет по воде, наполненной рифами, и может в любой момент разбиться о них и утонуть».

А вот шляпа, прикрывающая лицо, т.е. как бы делающая героя невидимым, – эта символическая деталь, ориентирующая текст уже на европейскую сказочную традицию волшебного предмета – «шапки-невидимки». В тайской словесности не было специальных чудесных предметов, как ковер-самолет, сапоги-скороходы или шапка-невидимка.

Драматическое действие выражается в столкновении точек зрения и в отдельных персонажей. Поэтому здесь нет фабулы в привычном значении, а есть движение мысли действующих лиц. Нет сюжетного действия – сюжет организует столкновение двух основных идеологических позиций – монархической и республиканской, а также изменение точек зрения персонажей в ходе пьесы.

Своей кульминации сюжетная и идеологическая линии достигают, когда главного заговорщика Саммарко разоблачают. В ходе заседания выясняется, что в вечерней прессе будет подброшена ложная информация: будто действующий король сошел с ума, и, пока его состояние не улучшится, трон займет принц Монтероссо. Об этом внесценическом персонаже пьесы ничего не известно, тем не менее его образ выполняет определенную функцию: автор намекает на то, что в заговоре против него в 1912 г. участвовали не только выходцы из разночинной среды, но и члены королевской семьи и аристократии. Практически ничего не сообщая о принце-заговорщике, автор все же вводит

компрометирующую его в глазах зрителей деталь: «его жена – еврейка», что вновь напоминает о националистической политике короля-драматурга.

Новость о журнальной «утке» вызывает удивление у всех присутствующих, кроме Саммарко, – героя, который в ходе дискуссии лишь однажды высказал собственную позицию. В итоге все догадываются, что именно он автор лживой заметки и главный заговорщик. Злодей пытается выстрелить в разоблачившего его Балилийона, но Виктор VI успевает отобрать у него пистолет и привязать предателя к стулу. Упорствующий и нераскаивающийся, он до самого конца сопротивляется, что противоречит канонам традиционной пьесы, где в конце все отрицательные герои осознают свои ошибки. Напротив, остальные персонажи после этого единственного динамичного эпизода соглашаются с Кассио, что «король – гарант прогресса и процветания нации».

Далее наступает развязка: Виктор VI снимает шляпу, и все узнают в нем правителя.

В финале, как то было и в «Тартюфе» Ж.-Б. Мольера, появляется полицейский (у Мольера – Офицер, представитель короля), который арестовывает злодея и выражает свое восхищение королем. Остальные персонажи тоже кричат: «Великий Цезарь!». Такое решение конфликта и самой проблемы «извне» ведет свое начало еще от античного театра – прием *deus ex machina*.

Темперамент абсолютного монарха проявился в самих способах выражения в пьесе авторской позиции. Прежде всего это многочисленные и очень подробные ремарки. Всё действие и все поступки героев, всё, что, происходит на сцене, должно быть под контролем драматурга. Так кульминационная сцена с Саммарко прекрасно демонстрирует это в ремарке:

«... Саммарко быстро достает пистолет и наводит его на Балилийона. Виктор VI молниеносно бросается на него и выхватывает из его рук оружие,

не давая ему выстрелить. Остальные также кидаются на Саммарко. В это время Сенобия наклоняется, достает веревку из-под стола, направляется к остальным, и они крепко привязывают Саммарко к стулу...».

Вачиравуд большое внимание уделяет деталям, привнося особую атмосферу на сцене и создавая эффект «реальной» обстановки. Например, он дает подробное описание комнаты для тайных встреч:

«Справа расположено небольшое окно, чуть выше человеческого роста: чтобы посмотреть в него, придется встать на стул» или «на столе письменные принадлежности, бумага, один блокнот, Библия и телефон».

Некоторые детали интерьера имеют выполняют знаковую функцию, как, например, Библия и телефон: Библия дает понять, что действие происходит в Европе, в христианской стране, а телефон указывает на современность.

Значимы также названия и имена персонажей. Поскольку автор не уделяет внимания характерам действующих лиц, то важную роль он отводит их именам, помогающим раскрыть образ, а также понять отношение драматурга к своим персонажам. Так, название страны, где происходит действие, – Корония, созвучное с английским словом «Colony» (или «колония»). Для автора страна, в которой группа заговорщиков готовит план по свержению монархии, – это уже «колония», либо западноевропейских, либо социалистических государств. Герою, выражающему авторскую позицию, драматург дает имя Кассио, отсылающее к драматургии Шекспира («Отелло»). Зритель сразу понимает, что этот персонаж справедлив и честен тем более, что в ремарке сказано: «все уважают его и прислушиваются к его мнению».

В «Захвате власти» европейское начало явно превалирует: жанр ориентирован на европейскую «пьесу-дискуссию» (Б. Шоу, Б. Брехта и др.). У Вачиравуда присутствует все основные черты идеологической пьесы: в центре – конфликт двух позиций (республиканцы и монархисты); действие пьесы организует спор, полемика; в то время как собственно сюжет сведен к

минимуму, персонажи – не характеры, а идеологические точки зрения. С европейской традицией связан и финал – разрешение конфликта извне.

«Захват власти» по форме ориентирован на европейские образцы, а содержание ее национально. Вачиравуд создает пьесу, в которой он ставит и решает социальные проблемы тайского общества. Обсуждение государственного устройства – это центральная, но не единственная тема пьесы: по ходу действия автор ставит не менее актуальные экономические, социальные и национальные вопросы.

Патриотическая проблематика драматургии⁴³. Желая сплотить вокруг себя аристократию и сделать ее главной опорой своей государственной программы, Вачиравуд в 1913 г. создает военизированное общество «Сыа Па» («Дикие тигры») с целью противопоставить собственное добровольное войско регулярной тайской армии, т.к. он понимал, что со временем последняя вырастет в независимую политическую силу⁴⁴. Всецело преданные королю, эта гвардия должна была пропагандировать его националистические идеи в тайском обществе.

Взяв за образец скаутское движение, Вачиравуд вскоре создает юношеский отряд «Диких тигров» – «Лук сыа» (или «Тигрята»), который должен был воспитывать детей в ультрамонархическом ключе. Король всегда подчеркивал важность воспитания молодого поколения в духе национализма и

⁴³ При подготовке данного раздела диссертации использована публикация автора, в которой согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, положения и выводы исследования: *Волкова К.Б.* «Пьеса короля Рамы VI Вачиравуда "Сердце воина": актуальная проблематика тайской драматургии и традиция театра классицизма» в журнале Вестник Костромского государственного университета, издательство Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Костромской государственный университет" (Кострома), том 23, № 1, 2017, – с. 88-91

⁴⁴ Рама VI не ошибся, в 1932 г. небольшой группе военных офицеров удалось провести в Сиаме государственный переворот и заменить абсолютную монархию конституционной.

любви к монарху и Родине.

С целью пропаганды своих политических идей и, конкретно, призыва вступать в ряды «Диких тигров» и «Тигрят», Вачиравуд пишет в год создания этих организаций пьесу «Сердце воина». Это произведение – откровенно пропагандистская пьеса. Автор ставит актуальные общественно-политические и социальные вопросы, аргументирует свою позицию, наглядно разъясняет, стремится сформировать у читателя/зрителя стойкую веру в основополагающие принципы политики короля: «Нация! Религия! Король!».

Больше того, «Сердце воина» обладает всеми основными признаками агитационного жанра: она построена на эмоциональном воздействии, стиль ее афористичен и словно просится разойтись на лозунги:

«Долг любого мужчины – защищать

Нацию, Религию и Короля».

«У истинного тайца – сердце дикого тигра».

«Каждый таец – защитник своей Родины» и др.

Постоянно обращаясь к реальным политическим событиям того времени, Вачиравуд стремился вызвать в зрителе то же отношение к общественным проблемам, что и у него самого, старался привлечь его на свою сторону. С помощью ярких метафор автор обращается к массовому читателю/зрителю, разъясняя ответственность каждого гражданина перед своей страной и побуждая вступать в ряды «Диких тигров».

«Тот, кто может пожертвовать собой

ради страны, обладает сердцем воина».

Именно на метафоре «сердце воина» строится все произведение. Автор наделяет таковым отдельных персонажей (детей главного героя – дочь Урай и младшего сына Савай, а в конце пьесы и самого Пхрапхирома), большей частью, выражающих позицию драматурга. Главный герой, так же как его старший сын, проходят путь перевоплощения от «сердца труса» к «сердцу

воина» и в конце пьесы обретают черты настоящих защитников Родины.

Это произведение ориентировано на то, чтобы стать лозунгом «Диких тигров». Развернутая метафора «тигры» организует образную систему пьесы. Выбор этого животного для названия военизированного общества не случаен: в буддизме тигры символизируют власть, защиту государства и опору правителя. Кроме того, «тигры» здесь символ отваги, патриотизма и верности королю. Все группы персонажей в своих репликах так или иначе упоминают это животное. «Отец не хотел, чтобы ты стал щенком тигров», – говорит один из героев. Главный герой обвиняет дочь: «Не думал, что моя дочь захочет стать тигрицей». Или слова генерала: «Ты смел! У тебя сердце настоящего тигра». Образ-символ могущественного Тигра словно витает над событийным пространством пьесы.

«Общая ситуация» пьесы (проблемно-тематическая матрица произведения) – изображение тайского общества в пограничной провинции накануне нападения на Сиам одной из европейских стран. В диалогах героев, а также в многочисленных авторских ремарках драматург лаконично изображает жизнь тайской провинции, создает реалистичные портреты сиамцев начала XX в., описывает их быт и нравы.

Автор делит персонажей по принципу отношения к организации «Дикие тигры»: одни высказывают негативное отношение к этому обществу, другие – поддерживают и готовы «отдать жизнь» за него. Драматург позволяет каждому герою высказать свое мнение, объяснить свою точку зрения, т.к. именно столкновение разных общественно-политических позиций помогает автору выстроить идеологический конфликт пьесы.

Одну из своих важных задач автор видит в том, чтобы проследить путь формирования у персонажа чувства патриотизма, верности стране и воинскому долгу.

Однако содержание пьесы не сводится к узко пропагандистским целям –

оно значительно шире, т.к. неотделимо от личных отношений между героями, в том числе любовных. Особенность пьесы в том, что ее общественно-политическая проблематика решается в рамках истории одной семьи.

В центре главного конфликта – глава семьи, гражданский чиновник в отставке Пхрапхиром. В начале пьесы он отрицает любой вариант военной службы, считая ее в лучшем случае «бесполезной тратой времени», а в худшем – верной дорогой к смерти:

«Желание стать диким тигром равносильно гибели. <...> Быть диким тигром хуже, чем быть военным! Военного связывает воинская повинность, а Дикие тигры – это добровольное желание умереть». (...)

Герой запрещает своим детям вступать в ряды военизированного общества и даже упоминать его название в стенах дома. «Дикий тигр – мне не сын», – говорит Пхрапхиром. Он с сарказмом отзывается об их военной форме: «Ха! Ты как герой японского кино». Автор упоминает именно японское кино, т.к. военным образцом для Вачиравуда был милитаристский путь Японии, которая совсем недавно выросла в могущественную империалистическую державу. В глазах Вачиравуда такое сравнение с его идеалом – оценка положительная.

Вопреки отношению отца, трое из детей, – младший сын Сават, дочь Урай и даже старший сын Свинг, поначалу бездельник и повеса, – становятся «лук сыа» и готовы отдать жизнь за свою страну.

По одну («правую») сторону от главного героя – члены общества «диких тигров», во главе которых стоит его старый друг – Луангману. На протяжении всей пьесы в своих монологах эта группа персонажей выражает авторскую позицию, стремясь изменить точку зрения главного героя, объяснить ему «ответственность каждого тайца перед Родиной». В конце пьесы Прапхиром осознает свой патриотический долг и заявляет:

«Я таец! Я должен защищать свою Родину! <...>

До войны я думал, что нет никакого смысла в организации «Сыя Па». Теперь я сожалею! <...> Раньше у меня была возможность защищать Родину, но я не делал этого. Но сейчас я могу умереть с чувством верности Королю. <...> Думал, что, если останусь жив, надену форму «Тигров».

А генерал тайских войск жалеет, что тот Пхрпхиром не «луксыя»:

«Жаль, что вы не «дикий тигр». Ведь сердце у вас тигра, сердце настоящего воина».

По другую («левую») сторону – Сунбенг, его сестра китаянка Нэй – младшая жена Пхрапхирома, а также его любимый средний сын – Савай. В конце концов все трое оказываются предателями.

Противостояние двух групп персонажей проявляет себя с самого начала. Уже в экспозиции автор противопоставляет двух братьев, Савата, вступившего в ряды «Тигров», и Савая:

«Савай: Отец не хотел, чтобы
ты стал щенком диких тигров.

Сават: Но я родился в этой стране,
я ребенок этой нации!

Савай: Значит, щенок!

Сават: Говори все, что угодно про меня,
но, если ты хоть слово скажешь
о нашей организации, – я ударю тебя!».

Экспозиция переходит в завязку, когда на сцене появляется лучший друг Пхрапхирома – Луангману. Между ними завязывается спор по поводу этой организации и одновременно основной конфликт пьесы: Луангману поддерживает организацию, а Пхрапхиром категорически против:

«Луангману: Почему тебе не нравятся «тигрята»?

Прапхиром: Пустая трата времени».

Группу отрицательных персонажей возглавляет китаец Сунбенг. Вачиравуд вводит этого персонажа, чтобы зритель разделил авторское негативное отношение к этому этническому меньшинству. Представляя на сцене тип столичного китайца, чья диаспора к этому времени успела монополизировать финансовую сферу Сиама, образ Сунбенга иллюстрирует позицию самого автора. Сунбенг откровенно говорит, что таких, как он, волнуют только деньги, при первой же опасности они готовы бежать из страны, которая стала для них домом.

«Друзья из Бангкока сообщили мне о грядущей войне. Армия приведена в боевую готовность. Китайцы волнуются, что могут потерять прибыль, и кораблями покидают столицу».

Далее Сунбенг критикует политику правительства Сиама. Его слова напоминают зрителю о «Законе о гражданстве» Вачиравуда, основной целью которого была насильственная ассимиляция этнических китайцев. Этот закон говорил: любой гражданин, родившийся на территории Сиама, – таец, независимо от своей этнической принадлежности. Таким образом, китайцы стали обладать не только теми же правами, но и обязанностями, что и коренные жители Сиама. В том числе должны были нести обязательную армейскую службу.

«Правительство, – говорит Сунбенг, – хочет участвовать в войне, чтобы защитить свое достоинство. Оно променяло жизнь тайцев на честь. Но они же и китайцев заставляют участвовать».

Ответвление «китайской» темы – история тайной любовной связи между Нэй – младшей женой Пхрапхиroma и его любимым средним сыном. Герои

собираются бежать.

«Нэй: Ты еще слишком молод!

Савай: Я достаточно взрослый,
чтобы любить. <...> Нам нужно бежать.

Услышав этот разговор, Сунбенг поражен предательством близких ему людей. И именно эти персонажи в конце пьесы предадут «диких тигров», сообщив врагу важную стратегическую информацию об отряде. Предатель – предатель во всем: и в личных отношениях, и в общественных.

Отдельную группу персонажей составляют женские образы. Особенно важны дочь главного героя Урай и старшая жена Йэм, выступившие против мнения отца и мужа. В традиционной тайской драме женщины участвовали только в любовном конфликте, часто даже «без слов». Теперь же на сцену выходит сильная женщина с собственной позицией. Драматург предъявляет одинаковые моральные требования как к женщине, так и мужчине. Дочь Пхрапхирома – герой-резонер.

«Несмотря на то, что я всего лишь женщина, –
заявляет она, – я понимаю, что, если уничтожить нашу
нацию, все тайцы погибнут».

Урай вступает в конфликт с собственным отцом: «Лучше потерять отца, чем гражданство». Она произносит долгие монологи о том, каким должен быть тайский мужчина:

«Смелый защитник родины, честный. Долг любого
мужчины – защищать Нацию, Религию и Короля».

С образом старшей дочери Пхрапхирома связан и традиционный конфликт, который строится на столкновении личного чувства – любви Урай и Луангмани – с долгом. Долг для героев – ответственность перед Родиной. Пхрапхиром обещает руку своей дочери Луангмани, но только если тот покинет ряды «Диких тигров».

«Ты можешь умереть на войне, а моя дочь останется вдовой. Покинешь «Диких тигров», тогда я отдам тебе дочь. Если любишь – уйдешь!».

Но Урай перебивает отца и говорит, обращаясь к возлюбленному:

«Если уйдешь, то я не хочу тебя больше видеть!».

История любви Урай и Луангмани – антитеза порочной любовной связи между Нэй и Савай: вместо предательства здесь перед зрителем высокое чувство, неотделимое от патриотизма.

В пьесе разрушаются укоренившиеся взгляды на роль и место тайской женщины в семье и в обществе. Это связано с внутренней политикой молодого короля. Сразу после восшествия на престол Вачиравуд провел ряд реформ, изменивших статус женщины в тайском обществе: был упразднен королевский гарем и введена моногамия (в пьесе главный герой говорит: «Лучше одна умная жена, чем несколько глупых»). У женщин появилась возможность получать начальное образование. Вачиравуд писал: «Женщины рожают и воспитывают детей нации. Если они будут образованными, это поможет школам в обучении детей» [Onozova, 1991, С. 3].

Рама VI считал, что «высокий статус женщины свидетельствует о цивилизованном обществе». В своем обращении к тайским принцессам Вачиравуд подчеркивал, что «женщина – это часть тайской нации. <...> Основная национальная обязанность женщины – это окружить своего мужа счастьем и теплом» [Onozova, 1999, С. 3].

На Вачиравуда, очевидно, оказала влияние та концепция просвещенной женщины, которая сформировалась в европейской культуре и литературе в XVIII в.: она не только мать, жена и хозяйка, она человек, к которому стоит предъявлять те же требования, что и к мужчине, она умна, и у нее есть понятия о чести и долге. Героиня Урай похожа на женский персонаж просвещения – она герой-резонер.

Система образов персонажей «Сердца воина» выстраивается парадоксально: именно те, кто с Пхрапхиром согласны и поддерживают его точку зрения – Сунбенг, средний сын Савай, предают его, и, напротив, те, кто с ним спорил, – Луангману, младший сын Сават, старший сын Свинг, дочь Урай и старшая жена Йэм, оказываются истинными друзьями главного героя. Этот парадокс внутренне вполне оправдан: ведь антипатриотическая позиция Пхрапхира не соответствует его внутренней сути, ибо в душе он – истинный таец. В конечном итоге, «правая» и «левая» группы ведут борьбу за душу главного героя.

Своей кульминации и развязки оба потока достигают в сцене осады и захвата дома Пхрапхира англичанами, а также последующими событиями, когда в героя просыпаются чувства патриотизма, ответственности перед Родиной, и он берется за оружие, чтобы защитить свой дом от чужеземцев. Кульминация пьесы – это момент прозрения главного героя, его превращения в «настоящего воина». «Я не могу бездействовать, когда гибнут дети» – говорит он. Он начинает понимать, что, защищая Родину, он защищает свой дом и своих близких. Более того, даже под страхом пыток и казни он отказывается передать врагу информацию о численном составе «Диких тигров», заявляя, что он «не может предать свою страну». В отличие от Сунбенга, который при первой возможности переходит на сторону противника и сообщает ему все сведения.

Одновременно, хотя и не столь очевидно, высшей точки достигает любовная линия: отец осознает себя защитником Родины, «настоящим воином» и «тигром», и это предопределило брак его дочери с Луангмани. Персонажи оказываются связанными: оба защищают свою Родину, хоть и в разных местах. Луангмани уходит оборонять важный стратегический объект – мост, а Пхрапхиром остается защищать дом.

Парадоксально и соединение в пьесе двух хронологически

противоречивых, казалось бы, литературных направлений: если пропагандистско-агитационный жанр пьесы связан с драматургией Нового времени, то в целом пьеса «Сердце воина» написана в традициях классицизма.

Вачиравуду был близок дух театра французского классицизма, одной из главных задач которого было укрепление абсолютной монархии. Центральный конфликт классицизма – борьба общественного и личного начал, долга и чувства. Это художественное направление утверждало главенство государственных интересов над личными, преобладание патриотических ценностей и нравственного долга. Такие художественные принципы вполне соответствовали установке Вачиравуда на распространение и пропаганду через театр своих политических идей и нужных общественных настроений.

Образы многих персонажей строятся по принципу эстетики классицизма: каждый герой воплощает определенную черту характера, которая проявляет себя на протяжении всей пьесы. Так, китаец Сунбенг – предатель, Луангмани – честный воин, Урай – девушка нового типа.

Поэтому большинство персонажей во многом наделены «говорящими» именами: Сават в переводе с тайского языка обозначает «счастье», «добро», имя директора школы «луксыа» – Судтхай – можно перевести как «искренний», «честный». Идеалу тайской женщины драматург дает имя Урай – «золото».

Вачиравуд следует классическому триединству, нарушая только единство времени, т.к. события пьесы явно разворачиваются в течение продолжительного отрезка времени. Единство места соблюдается – все действие драмы происходит в доме Пхрапхирома. Наличие двух конфликтов, общественного и любовного, взаимосвязаны. Как и в традиционной классической пьесе, автор вводит любовную интригу. Однако жанр этого драматического произведения – социально-политический. Поэтому общественный конфликт главенствует над любовным. Его сущность становится ясной для зрителя с первого появления героев, еще когда между братьями

завязывается спор о «Диких тиграх». Любовный конфликт развивается параллельно с основным, когда «дикий тигр» Луангмани приходит просить у Пхрапхирома руки его дочери. И хотя очевидно, что драматург вводит любовную интригу для раскрытия женского образа Урай и для усиления общественного конфликта, две сюжетные линии тесно взаимодействуют, и в этом заключается своеобразие пьесы «Сердце воина». Общественный конфликт служит поводом для возникновения любовного конфликта: Пхрапхиром против замужества своей дочери с представителем «Диких тигров», – а любовная интрига помогает наиболее полно раскрыть социальные противоречия. Однако общественно-политический конфликт является основным, т.к. цель этого произведения – пропагандистская: король-драматург стремился познакомить народ со своими политическими взглядами и идеалами. Такая композиция «двух потоков» – общественной проблематики и любовной интриги, также соответствует принципам театра классицизма.

Согласно правилам классицизма и не противореча тайскому драматургическому закону «happy-end», в финале пьесы добро торжествует над злом: отрицательные герои наказаны, а положительные вознаграждены. Сунбенга подвергают унижительной казни через повешение, в то время как «Дикие тигры» празднуют победу над врагом.

Важная роль в решении идеологического конфликта пьесы принадлежит автору, который выражает свою позицию и волю различными способами.

Прежде всего – через многочисленные и развернутые ремарки, которые раскрывают авторскую позицию. Тем более, что пьесы Вачиравууда предназначались также и для чтения, так что ремарки несут важную смысловую нагрузку. Они описывают обстановку, героев, их внешний вид и поведение. Прямое описание внешности персонажа присутствует только в образе старшего сына Пхрапхирома – Свинга. Драматург делает это для того, чтобы показать, как быстро военная служба в рядах «Диких тигров» может поменять человека.

Если в первом действии «Свинг одет в мятую китайскую одежду, взгляд его затуманен», то в начале второго действия он «очень изменился, стал выглядеть здоровым, а глаза его прояснились».

Что касается других героев, то описывается только их одежда – она характеризует персонажа. Ремарки, касающиеся внешнего вида, очень выразительны, автор использует точные слова для образа того или иного персонажа. Так в первом явлении внешний вид младшего сына Пхапхирома говорит читателю о многом: мальчик скрывает свое истинное отношение к «Диким тиграм»:

«Сават одет в шорты, как у скаутов, носки, ботинки, белую кофту под которой скрывается форма луксы, а также шейный платок – символ «тигрят».

Во втором Явлении *«заходят их отец, одетый в китайский пиджак, и Луангману в форме «Диких тигров».* А предатель Сунбенг в начале пьесы одет в традиционный китайский костюм, но появляется в европейской одежде, когда дом захватывают англичане. Смена одежды в соответствии с обстоятельствами обнаруживает сущность хамелеона Сунбенга. На примере этого персонажа автор дает характеристику всем китайцам, которые могут приспособиться к любой ситуации и готовы, по мнению автора, предать любого ради собственной выгоды.

Можно сказать, что свою конкретную пропагандистскую задачу, возложенную на произведение королем-драматургом, – популяризировать движение «Диких тигров» в Сиаме, пьеса «Сердце воина» выполнила блестяще. Во многом благодаря успеху этого сочинения Вачиравуда численность «тигров», насчитывавших в начале правления короля 4000 человек и состоявших в основном из приближенных короля, в 1917 г, т.е. всего через несколько лет, выросла до 14 тысяч.

Помимо этой узко пропагандистской, Вачиравуд в своей пьесе успешно

решил и задачу более общую – утвердить в сознании подданных концепцию монархического национализма, которая и сегодня остается частью государственной идеологии страны. Цитаты из этого произведения до сих пор используются в политической агитации.

В «Сердце воина» органично соединились европейское и национальные начала. В частности, это сказалось на концепции торжества добра над злом и счастливого финала произведения – общей для западноевропейской литературы XVIII в. и восточной традиции.

Западноевропейское влияние проявляется прежде всего в выборе жанра: семейная драма с характерными семейными проблемами (взаимоотношения отцов и детей, права молодых людей на свое мнение и выбор судьбы, верности и преданности в любви и др.)

С традиций европейского классицизма пьесу связывают многие черты: конфликт и сюжет развиваются на двух уровнях – личном и общественном; герои четко делятся на положительных и отрицательных, их имена значимые; единство места и действия (нарушая только закон единства времени); принцип «долг выше чувства».

Как и в «Захвате власти» европейская жанровая форма положена на реалии тайской жизни (война с колониальными державами, отстаивание своей политической независимости, военизированные общества, националистические идеи).

Ценность пьесы не исчерпывается одними лишь ее идейными достоинствами – произведение оригинально и в художественном плане: в ней достигнут синтез различных стилей; общественная проблематика обогащена любовно-психологическими перипетиями сюжета и переживаниями героев, четко выстроена интрига, выразительны образы персонажей.

Любовная драма⁴⁵. В конце жизни Вачиравуд опять обращается к традиционной любовной тематике и создает уникальное произведение – драму «Маданападу» (1923 г.), которую часто называют «лебединой песней» короля-драматурга, создававшего это произведение будучи уже тяжело больным. Пьеса имела огромный успех в Таиланде. Для того, чтобы о ней узнали за границей, Вачиравуд решил перевести ее на английский язык. Однако прозаический вариант его не удовлетворил, и тогда брат и литературный консультант короля принц Дхани Ниват, зная, как Вачиравуд восхищался У. Шекспиром, предложил ему перевести пьесу белым «шекспировским стихом». В своем письме к принцу Дхани Вачиравуд писал:

«Первый акт Маданапады закончен. Кроме лирических отрывков, я использовал обычный десятисложный белый стих, потому что он лучше всего подходит для диалогов. Также встречаются десятисложные рифмованные куплеты» [Dhani, 1975, С. 160].

Вачиравуд успел перевести белым стихом только три из пяти актов пьесы, прежде чем рано утром 26 ноября 1925 г. смерть не прервала его работу. Принц Дхани отмечал:

«Если можно сравнить ее с музыкой, то это “Неоконченная симфония” Короля» [Там же, С. 161].

«Маданапада» отличается от других его драматических произведений. Необычна прежде всего тема – любовная, т.к. до сих пор в его творчестве доминировала общественно-политическая проблематика.

⁴⁵ При подготовке данного раздела диссертации использована публикация автора, в которой согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, положения и выводы исследования: *Волкова К.Б.* «Многомерный жанровый синтез в пьесе Вачиравуда Рамы VI «Маданапада» в журнале Филологические науки. Вопросы теории и практики, издательство Грамота (Тамбов), том 4, № 1, 2017, – с. 22-26

При этом традиционную для тайского театра тему драматург решает в оригинальной жанровой форме, которая представляет собой структуру многомерную: в ней соединились в органичное целое легенда, космологическая фантастика, религиозная дидактика, психологическая драма и символизм. Однако доминантой следует признать жанровую форму традиционной тайской драмы, со всеми свойственными ей элементами (танцы, музыка, магия и др.).

Действие пьесы происходит на небесах и на земле, персонажей автор делит на небесных обитателей (бог Судеша, волшебник Майвин, красавица Мадана) и землян (король Джавасен, его первый рыцарь Супханга, отшельник Каладарсин, королева Чанди и другие второстепенные герои). В комментариях драматург отмечает, что события разворачиваются в Индии.

Завязка сюжета – в начале пьесы, когда бог Судеша обращается к волшебнику Майвину с просьбой помочь ему завоевать сердце неприступной небесной нимфы, «дочери богов» Маданы, в которую он уже давно безответно влюблен. Однако, даже находясь под властью чар мага, девушка не отвечает на любовь бога, она лишь повторяет все, что ей говорят. Но Судеша хочет любви без принуждения, а Мадана добровольно отвергает его, объясняя это тем, что в своей прошлой, земной жизни она дала клятву не принадлежать мужчине. Как и в большинстве классических тайских сочинений, экспозиция пьесы – в предыдущем рождении героя. Именно тогда Мадана дала обет безбрачия в обмен на жизнь своего отца, который в итоге все равно погиб.

«Ни один мужчина не сможет заставить меня полюбить» [М., с. 19], – клянется героиня.

В отчаянии Судеша просит волшебника придумать девушке наказание:

«Судеша: Эта девица не отвечает на мою любовь и желает цвести на земле. Какой цветок ты знаешь? Красивый и благоухающий. Но покрытый заостренными шипами, защищающими его от зверей.

Майавин: Такое растение есть только в небесном государстве Нандане, на Земле я таких не находил. Называется Кубджака <...> Имеет оттенок, схожий с румянцем на девичьих щеках, привлекательную пыльцу, распространяет свое благоухание на расстоянии, но весь покрыт шипами» [Маданапада, 1925, С. 30].

Тогда бог решает изгнать Мадану из небесного царства и обрекает ее жить на Земле в облики цветка розы:

«Судеша: В таком состоянии
Она будет до того момента, пока в ней
не вспыхнет огонь страсти.
Каждый месяц в полнолуние пусть она
превращается в человека, но только
на один день и ночь,
Как только она влюбится в мужчину,
пусть ее человеческий облик
вернется к ней навсегда.
Но, когда это чувство придет к ней,
она вскоре потеряет своего возлюбленного»
[Там же, С. 31].

И на земле происходит то, что не могло произойти на небесах: Мадана влюбляется. Сначала после своего превращения в розу Мадана цветет в лесу Химаван, вблизи обители отшельника Каладарсина, который, зная историю небесной нимфы, принимает ее как родную дочь. Но однажды в своем человеческом облике она встречает молодого короля Джавасена, и молодые люди страстно влюбляются. Признание героев в своих чувствах друг к другу – кульминационная сцена в пьесе.

«Мадана: Я долго оберегала свое доброе имя. Я

ненавижу женщин, которые ловят взгляды мужчин <...>
Но вы услышали мое признание в любви к вам и можете
подумать, что я глупая и бесстыдная девка. И, возможно,
даже возненавидите меня за это.

Джавасен: Как я могу винить вас за такие сладкие
слова <...> Если вы не любите меня, то я в аду.

Мадана: Говорят, что мужчина используют
несколько языков, чтобы соблазнить девушку.

Джавасен: Если бы у меня было несколько языков,
все они бы соединились, чтобы говорить о моей любви к
вам» [Там же, С. 60-61].

Влюбленные играют свадьбу. Казалось бы, все счастливы, но проклятие
бога Судеши начинает сбываться. Главная жена Джавасена – ревнивая Чанди,
решает опорочить героиню в глазах короля. Она подговаривает старого
брахмана оклеветать Мадану, рассказав королю, будто между его первым
рыцарем Супхангу и молодой женой тайная любовная связь.

Джавасен, абсолютно убежденный в неверности жены и предательстве
друга, велит казнить «предателей». Однако, благодаря сочувствию палача,
который помогает бежать обоим, Мадана остается жива и возвращается в
обитель Химаван, к старому брахману-отшельнику, у которого жила раньше.
Героиня все еще надеется вернуть любовь мужа и потому обращается к Судеши
с мольбой открыть коварство соперницы и помочь ей вернуть доверие и любовь
короля. Судеша, однако, и здесь проявляет свой жестокий нрав. В наказание за
отказ любить его он превращает Мадану в куст розы, теперь уже навсегда.

«Судеша: Мадана не должна достаться никому, ни
богу, ни человеку. Пусть она станет розой, чтобы
радовать и небеса, и землю» [Там же, 132].

Несмотря на трагический финал истории Маданы справедливость в пьесе

торжествует: брахман-обманщик раскаивается и сообщает, кто приказал ему оклеветать Мадану. Джавасен изгоняет Чанди и бросается на поиски своей любимой, но находит только розовый куст. Пьеса заканчивается тем, что король приказывает выкопать куст розы и перенести его в королевский сад.

Финал пьесы, с точки зрения традиционных религиозных представлений тайцев, закономерен. Судьба персонажей предопределена их кармой и поступками в прошлых рожденьях. Так, Мадана наказана за непослушание богам, а сам бог Судеша за то, что позволил умереть невинному человеку – отцу Маданы. Она нарушает клятву, полюбив вопреки своему обету. Преодолеть кармический круг не в праве ни человек, ни бог: героиня навсегда лишается человеческого облика и должна вечно жить в саду своего мужа в виде розового куста. Судеша же наказан неразделенной любовью, которая будет вечно мучить его душу. Также его кармическая вина в том, что он нарушил закон свободной воли героини на самостоятельный выбор своей судьбы. Ведь по буддийским законам концепция кармы напрямую связана со свободой волеизъявления: у кармы существует две части – судьба, предопределённая предыдущими рожденьями, и человеческое действие, способное влиять на будущее.

Действие пьесы начинается со сцены на небе, потом вместе с героиней перемещается на землю и в конце происходит синтез, когда Мадана с земли обращается к богу Судеше на небо, соединяя в своей молитве оба мира.

Король Вачиравуд в Предисловии к пьесе подчеркивал:

«Маданапада» – вполне оригинальный сюжет, и я не брал за основу какой-либо миф или традицию».

Утверждение вполне справедливо, если иметь в виду оригинальность сюжетной линии. И все же, несмотря на утверждение автора, очевидно, что сюжет вобрал в себя различные инонациональные влияния. Некоторые сцены вызывают аллюзии на эпизоды из санскритской «Абхиджняна-Шакунталы»

Калидасы. Так, принц Джавасен, подобно Душьянту, охотясь на оленя, приходит в священную обитель и встречается там свою возлюбленную. Отшельник Канва воспитывал приемную дочь Шакунталу, как и Каладарсин Мадану.

Подобно делению персонажей в санскритской драматургии, автор «Маданапады» разделяет персонажей на «небожителей» (тьяуфа) и «жителей земли» (тьяудин). Земное действие, как указывает сам автор, происходит в Индии, конкретно – в округе Курукшетра, городе Хастинапуре. Название пьесы звучит на санскрите как «Мадана – падха», благодаря чему возникает двойное его прочтение. Прямое значение – «обида Маданы», переносное – «обида от любви», т.к. имя главной героини – Мадана – переводится как «любовь». В английском переводе Вачиравуд добавил к первоначальному названию подзаголовок «Легенда о розе» («Тамнан хэнг доккулап»), т.к. по ходу сюжета героиня несколько раз превращается в этот цветок.

Не только название, но и все произведение строится на развернутой метафоре «роза». Этот цветок у восточных народов считается священным. Так, по индийским мифам красивейшая из женщин Лакшми родилась из распустившейся розы. В тайской классической поэзии роза является символом любви и красоты, а в драматургии дарение розы заменяет признание в любви.

Вторая фаза сюжета явно наследует традицию Шекспира, в пьесах которого сюжет *оклеветанной невинности* является сквозным («Много шума из ничего», «Отелло» и «Зимняя сказка»). Мадану, так же как Дездемону, обвиняют в любовной связи – с адъютантом и лучшим другом ее мужа Супхангу. Но, вместо смерти, как то было у Шекспира, героиню Вачиравуда ждало изгнание, т.к. смерть героя, особенно положительного, по тайской традиции, могла навлечь несчастье на театральную труппу.

Финал пьесы все-таки трагичен, что явно унаследовано от европейского театра, поскольку согласно индийской и тайской традиции, трагическая

развязка не допускалась: драма должна иметь только счастливый конец, соединяющий влюбленных после всех испытаний и разлук.

Шекспировский отзвук слышен и в кульминационной сцене объяснения в любви Маданы и короля: оно напоминает аналогичную сцену в «Ромео и Джульетте».

Ощутимо в пьесе и влияние античной мифологии. Мотив превращения человека в растение как наказание за отказ в любви богу известен со времен Древней Греции. Например, прекрасная Дафна из древнегреческой мифологии, преследуемая страстью Апполона, взмолилась с просьбой изменить ее облик и была навсегда превращена в лавровое дерево. Подобно Дафне превращена в растение и Мадана. Этот сюжет характерен для всей мировой литературы, однако наиболее известен по мифам Древней Греции.

Несмотря на западное и индийское влияния, пьеса сохраняет прочную связь с традиционным театром *лакхон най*, а также с новым, возникшим в начале XX в. представлением тайской оперы *лакхон ронг*. Традиционные мелодии звучат на протяжении всего первого акта, когда действие разворачивается на небе. И дальше на протяжении всего произведения авторские ремарки указывают на эпизоды с танцами и песнями. Большая часть песен и гимнов, например, «свадебный гимн» или «песня-хвала богам», написаны на языке пали. В Примечании драматург извиняется перед читателями и знатоками индийской литературы за незнание санскрита и использование в песнях пали, которым сам он владел искусно.

В пьесе господствует традиционная буддийская мораль, которая воплотила религиозную концепцию произведений тайской классической литературы с их яркой дидактической направленностью. Одновременно «Маданапада» является вариацией древнетайского космологического трактата «Трайпхумикатха» («Трактат о трех мирах»), написанного королем средневекового тайского государства Сукхотай Ли Тхаем в 1345 г. Произведение является

космологическим повествованием о местах перерождения – «трёх мирах», составляющих вселенную *тьякраван* (аналогично нашим представлениям о земле, *аде* и *рае*). В первом Действии «Маданапады» волшебник Читрарха говорит:

«Повелитель мой, в поисках дев для тебя я вдоль и поперек обошел эти Три Мира <...> И дошел до пределов Тьякравана [Вселенной]» [Там же, С.10].

Как отмечается в трактате, судьба любого существа определяется его кармой в прошлой и настоящей жизни, причем нет уверенности, что человек в следующей жизни переродится в образе живого существа. Будущее обличие зависит только от его кармы и от поступков, совершенных на земле, для ухудшения или улучшения этой кармы. Так и герои «Маданапады», в большинстве своем, наказаны за то, что переступили запрет, и каждому воздается по справедливости. Это позволяет истолковать пьесу также и как религиозно-философскую.

Магические элементы пьесы восходят скорее к фольклорной традиции. Ритуалы в драме напоминают описание обрядов в средневековом тайском эпосе «Кхун Чанг и Кхун Пхэн».

«Возвращаясь после боя, Джавасен встречает брахмана, творящего церемонию черной магии с тремя фигурками, изображающими Мадану, Супхангу и Короля, которого любовники хотят погубить» [Там же, С. 106].

Прочная связь произведения с традиционной литературой видна в языковых особенностях пьесы, а также в использованных стихотворных размерах. Вводя диалоги персонажей, драматург явно ориентировался на западные образцы, однако по большей части пьеса написана традиционными стихотворными размерами.

Драма признана вершиной драматургии короля и благодаря разнообразию стихосложения. Автор использовал несколько стихов, в том числе размер *чан*, самый трудный и утонченный, требующий большого мастерства поэта. Ради эффекта изысканности несколько отрывков «Маданапады» написаны схожим по происхождению размером *каап*. Он обладает менее сложной структурой и тоновой гармонией, и, в отличие от *чана*, здесь нет строгого чередования слогов.

Текст «Маданапады» отличает редкое многообразие стихотворных размеров. Можно найти 23 вида *чан* и 3 вида *кап*. Приведем пример самой распространенной рифмовки *интхаравичиен чан*:

ไม่เรียกพระกาฬพระกะสีอรุณแสง	Май рииак пха ка куп ча ка сы ру на сээнг
ปานแก้มแฉล้มแดงครุฑินยามอาย	Паан кээм чээ лом дээнг кха ру нии на йаам аай
ดอกใหญ่และเกสรสุคนธ์ะมากมาย	Доок йай лек ее сон су ва кхон тха маак маай

Перевод:

«Цветок зовется Кубжака, его оттенок,
как утренняя заря,
И схож с румянцем на девичьих щеках,
Огромные бутоны полны
заманчивой пыльцы» [Там же, С. 30].

Что касается *каап*, то приведем самый распространенный вид этого размера – *каап йани сип ед*:

ข้าทราบและพลอยโศกอันโรครักนี้หนักใจ	Кхаа саам ле пхлоой соокан роок рак нии накта й
แต่ในสุราลัย สุรางค์คีรีมีอม	Тээ най су ра лай су раанг ди коо ми тхом
ข้าเชื่อว่าพระองค์ ประสงค์นางสองชม	Кха чхыа ваа пхра онкпра сонг наанг са аанг чом
คงได้สัมผัสสมหทัยแก่ทุกนางคราญ	Кхонг дай сам крит сом ха тхай тхээ тхук нонг кхран

Перевод:

«Я знаю, такая любовь угнетает сердце,
Но я нашел много небесных дев.
И уверен, богу стоит только захотеть любить
и выбрать любую из них» [Там же, С. 9].

Кроме того, некоторые части пьесы написаны в прозаической форме, а речь героев, в зависимости от их ранга и положения или тех, к кому они обращаются, имеет разную стилистическую окраску. Боги и короли говорят только изысканным размером *чан*, в то время как их слуги и приближенные говорят прозой, иногда переходя на стихотворный размер *каап*. Служанка Арали разговаривает с садовниками народным языком, наполненным вульгарными словами, но, обращаясь к своей госпоже – королеве Чанди, переходит на изысканные стихи. Такая особенность чередования стихов и прозы характерна для санскритских драм. Так, 9 из 194 стихов «Шакунталы»

были написаны прозой.

Язык персонажей в высокой степени метафоричен и воплощает идею любви. Вот как бог Судеша описывает красоту героини:

«Ее кожа отликает золотом,
ее щеки прекрасны, как солнечное утро,
ее волосы темны, как горный поток,
ее глаза, как драгоценные камни,
ее грудь, как молодые лотосы в золотом пруду,
ее талия — стройная, как будто выточена
художником,
ее движения грациозны, как танец,
ее голос редкой мелодичности.

Нет таких, как Мадана, ни на Небе, ни на Земле».

[Там же, С. 9].

Автор сравнивает внешность Маданы и оленя, который в пьесе является как бы проводником судьбы, приведшим короля к Мадане. Здесь яркие метафоры и сравнения выполняют характерологическую функцию, помогая раскрыть характер и описать внешность главной героини. С их помощью автор стремится вызвать у читателя/зрителя самые возвышенные и прекрасные ассоциации. Глаза Маданы и оленя драматург сравнивает с драгоценными камнями, кожу — с золотом, а движения обоих одинаково грациозны.

«Джавасен: Глаза темные,
как бриллиантовые сапфиры,
с застенчивым и робким взглядом,
Его кожа украшена золотыми звездами,
спина его глубокого черного цвета, как
черный янтарь.
Грудь белая, как снег на горной вершине.

Его движения привлекательны,
а манеры грациозны,
как у молодой богини». [Там же, С. 42].

Пьеса «Маданапада» выделяется на общем фоне преобладания черт театра европейского типа. В этой драме сильны традиционные начала (фантастический сюжет, мифические персонажи, восточная символика, стихотворный текст с традиционными размерами). От европейского театра драматург берет лишь трагический финал произведения, который в некотором роде смягчен: героиня не погибает окончательно, а перевоплощается в прекрасную розу, которой вечно любит ее возлюбленный.

Автор создавал свое произведение с целями, отличными от тех, которые он преследовал в начале своего творческого пути, когда еще во многом следовал традициям европейской драматургии. К концу своего правления Вачиравуд все больше делал акцент на своей националистической программе, пропагандируя возврат к тайскому культурному наследию.

Все рассмотренные тайскоязычные пьесы сохраняют признаки западного драматургического текста (большой интерес к прозе, диалогизированная речь, разбивка на акты, большое значение авторских ремарок и т.д.). По сравнению с англоязычными пьесами и адаптациями, здесь происходит расширение тематического спектра. Социально-политический посыл короля-драматурга выходит на первый план, что во многом напоминает нам просветительские пьесы европейских авторов, где во главу угла ставилось общественное благо и совершенство общества. Любовная тема, хоть и сохраняется почти во всех пьесах монарха, становится побочной или служит средством углубления или разрешения основного общественного или политического конфликта.

Тайскоязычные произведения Вачиравуда обнаруживают глубокий уровень усвоения внешних влияний. Вместе с тем их пронизывает

традиционный подтекст: сохраняются тайские реалии, в каждой пьесе присутствует дидактизм, в построении сюжета явно просматривается буддийское мировоззрение драматурга. Все это демонстрирует «остаточную традиционность» драматургии короля Вачиравуда.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное в диссертации исследование позволяет сделать ряд важных выводов, касающихся как собственно наследия Вачиравуда-драматурга – его поэтики, идеологического, политического и этического содержания, его места в литературном процессе словесности Сиама конца XIX – начала XX вв., так и более общей проблематики – литературных связей Востока, Таиланда в частности, с Западом, а также особенностей процессов «вестернизации» и «ускоренного» развития Сиама.

Король Рама VI Вачиравуд несомненно является знаковой фигурой тайской литературы вообще и театра Нового времени в частности, а его творчество сыграло огромную роль в развитии современной тайской художественной словесности. Наследие монарха в разных литературных жанрах огромно. Основную часть составляют драматургические произведения, поэтому его и называют «отцом современной тайской драмы».

Творческая личность монарха соединила иностранное влияние с национальной самобытностью, и это двуединство отразилось в культурном феномене короля-литератора – не только правителя, но и писателя. Творчество Вачиравуда Рамы VI характеризует синтез театральных и литературных традиций – европейских и самобытных тайских.

Король-драматург начал свой путь в литературе с поклонения западной культуре, что было обусловлено не только биографией и личным интересом молодого автора к плодам западной литературы, но и социально-исторической обстановкой в Сиаме конца XIX – начала XX вв.

1. Драматургия короля Вачиравуда представляет собой яркий образец «вестернизации» и связанного с ней – «ускоренного» развития тайской культуры в контексте мирового литературного процесса.

Тайские правители, опасаясь колонизации, проводили процесс ускоренной

вестернизации тайского общества. Модернизация связана с именами двух предшественников короля Вачиравуда – просвещённых монархов: Рамы IV Монгкута и Рамы V Чулалонгкорна, которые хорошо понимали, что в новых условиях стране необходимы серьезные перемены. За несколько десятилетий, благодаря их масштабным преобразованиям, Сиа́м превратился в современное государство, отстаившее свой политический суверенитет на мировой арене.

Существенному реформированию подверглась культурная жизнь тайского общества, благодаря чему словесность прошла так называемый «ускоренный» путь развития и была подготовлена основа для становления новой литературы в начале XX в. Творчество Вачиравуда-драматурга оказалось в эпицентре актуальных процессов в тайской культуре и литературе этого периода.

С одной стороны, будучи поклонником западного искусства, особенно литературы, король старался познакомить с ней свой народ, с другой – его правление прошло под знаком противостояния двум опасностям: внешней – постоянной угрозы со стороны колониальных держав, и внутренней – подъема демократического движения в стране, направленного на установление республиканской формы правления в государстве. Возникла необходимость укрепления самосознания народа путем проведения в стране шовинистской политики «монархического национализма». Наиболее продуктивным способом распространения своих общественно-политических и националистических идей среди подданных монарх считал свое литературное творчество, прежде всего театральное.

2. Вачиравуд усвоил принципы европейской драматургии, что дало ему художественные средства для выражения и внедрения в сознание тайского общества актуальных идеологических и социально-политических посылов. Наиболее полно король-драматург смог донести свои взгляды до тайского населения через современную «разговорную» драму европейского

типа. До начала XX в. все виды традиционной драмы были танцевальными и выполняли ритуальную и религиозную функции. Что касается драматических текстов, то они не были популярны и приобрели значение лишь в период правления Рамы VI. Для пропаганды своей политики Вачиравуду пришлось модернизировать тайский театр по западному типу, а драме привить новые функции – социальные и политические.

Детерминирующей чертой творчества Вачиравуда является синтез влияний западноевропейской литературы и традиционного тайского театра. Король отразил в своем творчестве тенденции западной драматургии, не умалив достоинств тайской. Именно это придает его пьесам оригинальность и самобытность. Широк жанровый спектр драматургии Вачиравуда: это и комедия («Ной Интхасен»), и любовная и семейная драма («Лорд Вермонт», «Эвелин», «Сердце воина») и пьесы идей (пьеса-дискуссия) («Захват власти»). Лебединая песня Вачиравуда – пьеса «Маданапада», представляет собой оригинальный жанровый синтез.

Король-драматург творчески воспринял тенденции европейского театра, овладел различными театральными техниками, освоил новую проблематику, художественные формы и активно применял их в оригинальных тайскоязычных драматических произведениях.

Все пьесы Вачиравуда в жанре «разговорного театра» так или иначе, в большей или меньшей степени ориентированы на традиции западного театра.

Его новые пьесы строились теперь по моделям европейской драмы (тема, сюжет, фабула, интрига), развитие сюжета также строилось по западным образцам (экспозиция, завязка, движение интриги, кульминация, развязка), расширялась система персонажей. Король отдавал предпочтение «разговорным» пьесам, в которых сюжеты затрагивали общественно-политические проблемы, а главными героями становились выходцы из среднего класса, в отличие от тайских классических пьес, где основной темой

была – любовь, а главными персонажами – мифические существа и королевские особы. Жизнеподобные образы эффективно воздействовали на зрителя и читателя, донося нужные автору настроения и социально-политические послы. В новых постановках актёры открыто выражали националистические идеи короля, могли демонстрировать чувства.

Пьесы Вачиравуда предназначались также и для чтения, поэтому драматург уделял особое внимание ремаркам, которые несли важную смысловую нагрузку и служили для раскрытия авторской позиции. Драматург разделил пьесы на акты и ограничил их рамками классического драматического триединства. Если традиционные тайские постановки могли продолжаться целый день, то теперь выступления длились не более двух часов. Основными темами стали мораль, национализм, патриотизм, верность монархии, религия, история и культура.

Автор передавал реалии того времени, воплощая их в жизни своих героев, показывая, как недостатки сиамского общества, которые необходимо искоренять, так и достоинства, возвеличивающие королевство и поддерживающие его националистический настрой. В своих произведениях Вачиравуд акцентировал внимание на тех идеалах, которыми он восхищался на протяжении всей своей жизни и верил, что именно они могут сформировать моральную основу для тайского общества.

Ранние англоязычные пьесы («Поворот судьбы», «Лорд Вермонт», «Эвелин» и др.) стали экспериментом по созданию новых для тайского театра видов драмы, которые, как рассчитывал автор, могли стать проводником его социально-политических взглядов, просветить и модернизировать сиамское общество. Уже тогда драматург, кроме развлекательной функции театра, осознавал его социально-политический потенциал, который предполагал использовать для формирования нового мировоззрения тайского общества.

Ранние пьесы Вачиравуда на тайском языке – литературные заимствования

из произведений европейской драматургии (У. Шекспира, Р. Шеридана, Ж.-Б. Мольера). Первым драматическим подражанием стала пьеса «Пхраратчавангсан», сюжет которой автор заимствовал у Шекспира – «Отелло». Это был удачный эксперимент по созданию синтеза «местного» и «инострannого», приспособления западных традиций к специфике тайского традиционного театра.

Этот опыт позволил Вачиравуду начать писать собственные оригинальные пьесы. Одна из них – комедия-фарс «Ной Интхасен» (1917 г.), ставшая первой тайской «разговорной» пьесой с оригинальным сюжетом. Для этой пьесы характерны те же топосы и объекты осмеяния, что и для театра эпохи Просвещения: обличение праздной и беззаботной аристократии, преклонение перед всем европейским, нравственное равенство людей вне зависимости от сословий и состояний и др.

Настоящим новатором тайского театра Вачиравуд стал, создав две «идеологические» пьесы: «Сердце воина» (1914 г.) и «Захват власти» (1923 г.). Обращаясь к политическим событиям своего времени, Вачиравуд проявил себя как умелый и упорный пропагандист своих идей.

Драматург во всех своих произведениях на английском и тайском языках затрагивает широкий спектр злободневных проблем и актуальных тем: социально-политические (в пьесах «Захват власти», «Сердце воина» и «Ной Интхасен»), проблемы отцов и детей как конфликт поколений (англоязычная драматургия, пьесы «Ной Интхасен» и «Сердце воина»), роль женщины в обществе, ее право на самостоятельный нравственный выбор (на примере главных героинь в вышеупомянутых пьесах и драме «Маданапада»). Хотя в основном интрига его пьес строилась вокруг романтических отношений, любовная линия, в отличие от традиционных тайских драм, теперь побочна и служит для выделения основной идеи драматурга – укрепления в сознании тайцев националистических и социально-политических идей короля.

Пьесы драматурга служат убедительным подтверждением тому, насколько заслуженно Вачиравуда считают основоположником «новой драматургии», которая при нем обрела социально-политическое звучание и стала важным инструментом пропаганды «монархического национализма» короля.

Преобразование классического сиамского балета в постановки с диалогами в западном стиле произошло всего за 20 лет правления короля Вачиравуда, – в отличие от европейской драмы, которая прошла путь долгой постепенной эволюции, прежде чем сформировался тот театр, который мы привыкли видеть сегодня. И это стало революцией в тайской драматургии.

Даже сейчас большинство постановок в «западном» стиле представляют лишь имитацию представлений европейских и ставятся для тайской элиты, получившей образование на Западе. И хотя классические формы тайской танцевальной драмы уже не столь популярны среди современной публики, знакомой с реалистичной актёрской игрой, – традиционная драма всё же является неотъемлемым и уникальным компонентом тайского национального искусства.

3. В творчестве Рамы VI обнаруживается неразрывная связь с традиционной поэтикой тайского национального театра. Несмотря на новаторские для тайской культуры западные черты, Вачиравуд полностью не отказался от наследства традиционной драматургии, к которой привыкла местная тайская публика. Драматург использовал жанр разговорной драмы для передачи своих идей, адаптированных под тайский культурный контекст, сохранив при этом некоторые черты тайского традиционного театра. Традиции национального тайского театра стали доминантой эволюции драматургического творчества Вачиравуда-драматурга. Фактор традиционности в его творчестве выступает «как нечто неизжитое», естественно сохраняющееся, как своего рода «остаточная традиционность».

Во многих пьесах драматург стремится сохранить тайские реалии –

обстановку, имена или общественно-политическую ситуацию, везде присутствует прямолинейность выражаемых мыслей, глубокая дидактика и буддийская мораль, счастливая концовка также является обязательным элементом его драм, за редким исключением драматург избегает смертей своих персонажей. В большинстве драм присутствует обязательный мелодраматический элемент, в описании которого даже в англоязычных произведениях ощущается рука человека восточного. Также в его пьесах присутствуют обязательные для традиционных тайских драм стереотипные сцены поединка, любовных утех, одевания и т.д.

4. Это позволяет нам утверждать, что традиционность творчества Вачиравуда носит преимущественно «остаточный» характер, сохраняясь отчасти неосознанно, а отчасти в соответствии с националистическими установками монарха-драматурга.

Последняя пьеса драматурга «Маданапада или Легенда о розе» находится за рамками «остаточной традиционности» и стоит особняком в его творчестве. Она является ярким примером традиционализма в литературах восточных стран более позднего периода, когда автор ориентирован на возврат к традиции и сознательно реконструирует ее.

В конце правления и жизни Вачиравуд все больше делал акцент на пропаганде своих националистических установок, опасаясь, что из-за активного влияния западных ценностей тайский народ может утратить связь с национальным культурным наследием. Поэтому в своей последней пьесе он осознанно воссоздает утраченную им же традицию тайского театра: возвращается к мифологическому сюжету и проблематике, присущей танцевальной драме, а также к исключительно любовной тематике и полубожественным персонажам.

Эволюция драматургии Рамы VI Вачиравуда представляет собой парадокс: если в начале творческого пути король разрушает традиционный

литературный канон, сочиняя пьесы западного типа, то в конце его он опять ориентируется на воссоздание утраченной им же культуры, пытается вернуться к традиции и заканчивает свой творческий путь драмой в духе традиционного тайского театра.

Творчество Рамы VI является ярким примером художественного единства тайской традиции и европейского влияния. Драматург в интересах своего творчества и с определенной социально-политической целью умело синтезировал черты восточной и западной литератур. Будучи знатоком тайского традиционного искусства, драматург соотносил его с принципами западноевропейской литературы.

Подводя итоги, можно утверждать, что в ходе диссертационного исследования доказаны вынесенные на защиту основные **положения**.

Самобытный феномен драматургии Вачиравууда возник благодаря синтезу тайской национальной традиции и западноевропейского влияния, обогатив современную тайскую литературу прекрасными произведениями, которые по праву могут считаться феноменом двойной мотивации. Литературное наследие короля-драматурга до сих пор популярно в современном Таиланде: националистические лозунги из его драм используются в политической агитации, переложения и переводы европейской классики воспринимаются как оригинальные произведения, а некоторые его пьесы входят в школьный курс литературы.

Наследие Вачиравууда занимает важное место в мировом литературном процессе: он преодолел изолированность, былую обособленность тайского культуры, не утратив при этом связи с национальным искусством. В этом смысле фигура короля Вачиравууда одновременно уникальна и универсальна.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

На тайском языке

1. พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. นวยอำนาจ! เรื่องลครพุดองค์เดียว, กรุงเทพฯ. 2007. (Король Вачиравуд, «Захват власти», Бангкок, 2007).
2. พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. น้อยอินทเสน. กรุงเทพฯ, 1972. (Король Вачиравуд, «Ной Интхасен», Бангкок, 1972).
3. พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. มัทนะพาธาตำนานเกี่ยวกับดอกกุหลาบ. กรุงเทพฯ, 1930.
(Король Вачиравуд, «Маданапада или легенда о розе», Бангкок, 1930).
4. พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. หัวใจนักรบ. กรุงเทพฯ, 2005. (Король Вачиравуд, «Сердце воина», Бангкок, 2005).
5. พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. พญาราชวังสัน. กรุงเทพฯ, 1925 (Король Вачиравуд, «Пхраратчаванган»).

На английском языке

6. Plotters and Victims, Vol. III, Krurusapha, Bangkok. 1899 (Заговорщики и жертвы)
7. A Turn of Fortune's Wheel (Version II), Dilton Marsh. Год не известен (Поворот судьбы)
8. Lord Vermont. V.C., Marcus Virginius. 1899 (unpaged) (Лорд Вермонт)
9. Royal Command. 1901 (Королевский приказ)
10. Evelyn. Год не известен (Эвелин)
11. Betrayal. 1898 (Предатель)

Исследования

На русском языке

1. Айзенштейн Н.А. К вопросу о просветительстве в Турции // Просветительство в литературах Востока. М., 1973.
2. Алексеев, В. М. Горький о Китае // Горький и литературы Зарубежного Востока – Москва, 1968. – 343 с.
3. Аникст, А. А. Театр эпохи Шекспира: учебное пособие / А. А. Аникст. – 2-е изд., – Москва: Дрофа, 2006. – 288 с.
4. Аникст, А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века [Текст] / А. А. Аникст. – Москва: Наука, 1988. – 311 с.
5. Аристотель, Поэтика. Риторика. Пер. с греч. / Аристотель. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. – 346 с.
6. Афанасьева, Е.Н. Буддизм Тхеравады и развитие тайской литературы XIII–XVII вв. / Е.Н. Афанасьева. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 318 с.
7. Афанасьева, Е.Н. Буддизм, индуизм и язычество в ранних памятниках тайских народов // Буддизм и литература / Отв. ред. Н.И. Никулин. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 70 – 109.
8. Афанасьева, Е.Н. Добуддийские и буддийские концепции власти в литературе и мифологии тайских народов // Буддизм и литература / Отв. ред. Н.И. Никулин. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 231–263.
9. Афанасьева, Е.Н. Духи, демоны и гении в тайском фольклоре и литературе // Восточная демонология. От народных верований к литературе / Отв. ред. Н.И. Никулин, А.Р. Садокова. – М.: «Наследие», 1998. – С. 148–194.
10. Афанасьева, Е.Н. Изучение локальных литературных традиций в современном Таиланде // Литературы Азии и Африки. Опыт XX века. Материалы конференции, состоявшейся в ИМЛИ РАН 27–28 февраля

- 1997 / Под ред. М.Д. Громова, И.Д. Никифорова. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 57–65.
11. Афанасьева, Е.Н. Маски традиционного тайского театра. Театр и зрелищные формы Востока. Выпуск 2», – Москва: ГИТИС, 2014. – С. 157-173.
 12. Афанасьева, Е.Н. Популярный миф буддизма Тхеравады // Фольклор и мифология Востока в сравнительно-типологическом освещении / Отв. ред. Н.Р. Лидова, Н.И. Никулин. – М.: Наследие, 1999. – С. 177–19
 13. Афанасьева, Е.Н. Формирование театральной традиции Юго-Восточной Азии // Театр и зрелищные формы Востока. От ритуала к спектаклю: сборник статей. Выпуск 1. – Москва: ГИТИС, 2012. – С. 170-200.
 14. Берзин, Э.О. История Таиланда (краткий очерк) – Москва: Наука, 1973. – 320 с.
 15. Брагинский, В. И., Семенцов, В. С. Художественные традиции литератур Востока и современность. Ранние формы традиционализма – отв. ред. В.И. Брагинский, Е. Челышев – Москва: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1985. – С. 3-22.
 16. Брагинский, И. С. К вопросу о национальном своеобразии эпохи Просвещения (Вместо Послесловия) // Просветительство в литературах Востока –М. – 1973 – 317 с.
 17. Брехт, Б. О театре Текст. / Б. Брехт – Москва: Иностранная литература, 1960. – 364 с.
 18. Васенева, Н.В. Рецепция эстетики и драматургии Б. Шоу в русской литературе XX в.: дисс. ... канд. филол. наук. – Омск, 2011. – 169 с.
 19. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. – 406 с.
 20. Волкова К.Б. Драма короля Рамы VI Вачиравуда «Захват власти» – оригинальная тайская версия жанра европейской пьесы-

- дискуссии в журнале Вестник Адыгейского государственного университета, № 4, 2016, – с. 166-178.
21. Волкова К.Б. Европейское влияние на традиционный тайский театр в начале XX в. в журнале Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Гуманитарные науки, № 2, 2016, – с. 141-143.
22. Волкова К.Б. Многомерный жанровый синтез в пьесе Вачиравуда Рамы VI «Маданапада» в журнале Филологические науки. Вопросы теории и практики, издательство Грамота (Тамбов), том 4, № 1, 2017, – с. 22-26.
23. Волкова К.Б. Политико-национальная проблематика тайской драмы в период правления Рамы VI. (1910-1925 гг.) в журнале Успехи современной науки и образования. Международный научно-исследовательский журнал, том 3, № 10, 2016, – с. 36-38.
24. Волкова К.Б. Пьеса Вачиравуда Рамы VI «Ной Интхасен» – комедия нравов в духе эпохи просвещения с тайским национальным колоритом в журнале Международный научно-исследовательский журнал, № 4, 2017 с. 24-28.
25. Волкова К.Б. Пьеса короля Рамы VI Вачиравуда «Сердце воина»: актуальная проблематика тайской драматургии и традиция театра классицизма в журнале Вестник Костромского государственного университета, издательство Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Костромской государственный университет" (Кострома), том 23, № 1, 2017, – с. 88-91.
26. Волкова К.Б. Роль королей-просветителей Рамы IV Монгкута и Рамы V Чулалонгкорна в становлении новой тайской литературы в журнале в журнале Филологические науки. Вопросы теории и практики, издательство Грамота (Тамбов), том 1, № 1, 2017, – с. 14-17.
27. Волкова К.Б. Тайская драматургия конца XIX – начала XX в.: трансформация канона в журнале Вестник Пятигорского

- государственного лингвистического университета, № 1, 2019, – с. С. 146-148.
28. Волкова К.Б. Тайская драматургия Нового времени в отечественном и зарубежном литературоведении в журнале Филологические науки. Вопросы теории и практики, издательство Грамота (Тамбов), № 4, 2019, – с. 382-386.
29. Гачев, Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр [Текст] / Г.Д. Гачев. – М.: МГУ; Флинта, 2008. – С. 182-264.
30. Гачев, Г.Д. Ускоренное развитие литературы – М., 1964. 312 с.
31. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика [Текст] / Г.В.Ф. Гегель; Пер. с немецкого. В 4-х тт. Т.3. – М.: Искусство, 1971. – С. 537-616.
32. Гиленсон, Б.А. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие для вузов – М.: Академия, 2006. – 476 с.
33. Григорьева, Т.П. К вопросу о развитии теории реализма в японской литературе // Японская литература. Исследования и материалы – М.: Изд-во вост. лит., 1959. – С. 120-136.
34. Григорьева, Т.П. О методе сравнительного изучения восточных и западных литератур (на примере японской литературы) // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. – М.: Наука, 1970. – С. 184-195.
35. Гринцер, П.А. Предисловие / П.А. Гринцер // Памятники литературной мысли Востока / отв. ред. П.А. Гринцер, Н.И. Никулин – Москва: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2004. – С. 3-11.
36. Гринцер, П.А., Куделин, А.Б. Введение // Поэтика средневековых литератур Востока. Традиция и творческая индивидуальность / Отв. ред. П.А. Гринцер, А.Б. Куделин. – М.: Наследие, 1993. – С. 3–17.
37. Дюришин Д. Проблемы особых литературных общностей. – М., 1993. 263 с.

38. Дюришин, Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М.: Прогресс, 1979. – 319 с.
39. Жирмунский, В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1979. – 494 с.
40. Искольдский В.И. Таиланд. Экономические очерки / Искольдский В.И. – Москва: Глобус, 1971. – 465 с.
41. Ищук-Фадеева, Н.И. Драма (жанр) [Текст] / Н.И. Ищук-Фадеева // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 62-64.
42. Ищук-Фадеева, Н.И. Драма (род) [Текст] / Н.И. Ищук-Фадеева // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 64-66.
43. Калашников Н.И. Эволюция политической системы Таиланда/ Калашников Н.И. – Москва: Просвещение, 1987. – 675 с.
44. Конрад Н.И. Запад и Восток. – М.: Наука, 1972. – 495 с.
45. Конрад Н.И. Очерки японской литературы. – М.: Худож. лит., 1973. – 462 с.
46. Конрад Н.И. Письмо О.Л. Фишман 21 октября 1966 г. // Конрад Н.И. Неопубликованные работы. Письма //Архив РАН. М.: РОССПЭН, 1996. С. 357-360.
47. Корнев В.И. Буддизм и общество в странах Южной и Юго-Восточной Азии / Корнев В.И. – Москва: Плато, 1987. – 879 с.
48. Корнев В.И. Литература Таиланда (краткий очерк) Москва: Наука, 1971. – 238 с.
49. Корнев, В.И. Тайская (сиамская) литература [до конца XVI в.] // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1985. – Т. 3 . – С. 616–618.

50. Корнев, В.И. Тайский буддизм / В.И. Корнев. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1973. – 168 с.
51. Костелянец, Б.О. Драма и действе. Лекции по теории драмы [Текст] / Б.О. Костелянец. – М.: Совпадение, 2007. – 503 с.
52. Куделин, А.Б. Литературные взаимосвязи Запада и Востока в XIX в. и формирование концепции «мировая литература», – 2 изд, – Спб, 2015. – 40 с.
53. Кузнецова, С.С. Некоторые особенности поэтики лаконов ваянг пурва / С.С. Кузнецова // Малайско-Индонезийские Исследования – Москва: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1977. – С. 116-130.
54. Лагода, М.А. Неосинкретизм драматический [Текст] / М.А. Лагода, А.М. Павлов // Новый филологический вестник. – 2011. – № 2. – С. 118-121.
55. Литература Востока в Средние века. Тексты / под ред. М.Н. Сазановой – Москва: Издательство Московского университета, 1996. – 480 с.
56. Лихачёв, Д.С. Зарождение и развитие жанров древнерусской литературы // Исследования по древнерусской литературе. – Л.: Наука, 1986. – С. 79–95.
57. Лихачев, Д.С. Текстология (на материале русской литературы X-XVII веков) / при участии А.А. Алексеева и А.Г. Боброва. – Изд-е 3-е, перераб. и доп. – СПб., Алетейя, 2001. – 759 с.
58. Лотман, Ю. М. Семиотика сцены [Театр] / Ю.М. Лотман // Об искусстве. – СПб. Искусство-СПб, 1998. – С. 583-603
59. Лотман, Ю. М. Язык театра [Текст] / Ю.М. Лотман // Об искусстве. – СПб. Искусство-СПб, 1998. – С. 603-608.
60. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., Худож. лит, 1988. – 413 с.
61. Мельниченко Б.Н. Социальные реформы в Таиланде в конце XIX начале XX вв/Мельниченко Б.Н.- Москва: 1976. – 767 с.

62. Меркулова М.Г. Английская «новая драма» конца XIX- начала XX века: становление национальной модели драматургии. Филология и культура. №2. – 2005. – С.157-160.
63. Меркулова, М.Г. «Новая драма» [Текст] / М.Г. Меркулова // Новый филологический вестник. – 2011. – № 2. – С. 122-126.
64. Образцова А.Г. Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX-XX веков. – М.: Наука, 1974. 392 с.
65. Осипов Ю.М. «Лесные жители» как веха в театральной жизни Сиама XX века // Сборник общества Нусантара «Юго-Восточная Азия» Выпуск 3, – СПб, 2002. – С. 37-54.
66. Осипов Ю.М. Литературы Индокитая. Жанры. Сюжеты. Памятники. Л. Изд-во Ленинградского университета, 1980 – 280 с.
67. Осипов, Ю.М. Тайская (сиамская) литература [второй половины XIX в.] // История всемирной литературы в 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1991. – Т. 7. – С. 646–649.
68. Осипов, Ю.М. Тайская (сиамская) литература [XVII в.] // История всемирной литературы: в 8 т. – М.: Наука, 1987. – Т. 4. – С. 457–460.
69. Официальный сайт словаря, выпущенного Королевским институтом <http://www.royin.go.th/dictionary/> (дата обращения: 10.05.2019).
70. Ребрикова Н.В. Очерки новой истории Таиланда/Ребрикова Н.В.- Москва: Гриф, 1966, – 768 с.
71. Ребрикова, Н.В. Англо-сиамские договоры // Академик. – URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/sie/789/АНГЛО> (дата обращения: 16.03.2017)
72. Ребрикова, Н.В. Калашников Н.И. Таиланд. Общество и государство/Ребрикова Н.В., Калашников Н.И.- Москва: Гриф, 1984. – 545 с.
73. Ребрикова, Н.В. Таиланд. Социально-экономическая история (XIII –XVIII вв.) / Ребрикова Н.В.-Москва: Гриф, 1977. – 786 с.

74. Рифтин, Б.Л. К изучению внутрирегиональных закономерностей и взаимосвязей: Литературы Дальнего Востока в XVII в. // Историко-филологические исследования: Сборник статей памяти акад. Н.И. Конрада. – М., 1974. – С. 89–103.
75. Рифтин, Б.Л. Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада (вместе введения) в сб. Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада, М: Наука, 1974, – С. 9-116.
76. Серебряный, С.Д. // Поэтика средневековых литератур Востока. Традиция и современность / отв. ред. П.А. Гринцер, А.Б. Куделин – Москва: «Наследие», ИМЛИ им. Горького РАН, 1994, – С. 171-219.
77. Симония, Н.А. Население китайской национальности в странах Юго-Восточной Азии/Симония Н.А. – Москва: Владос, 1959. – 379 с.
78. Словесная, Н.Г. Национальный вопрос в Таиланде / Словесная Н.Г.- Москва: Юристь, 1985. – 894 с.
79. Соловьев, О. С. Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский дом после 1937 г. Краткое описание. – Москва, 1964, – С. 41.
80. Соломоник, И.Н. Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра плоских изображений / И.Н. Соломоник – Москва: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1983. – 184 с.
81. Трутнева, А.Н. «Пьеса-дискуссия» в драматургии Б. Шоу конца XIX – начала XX века: проблема жанра: дисс. ...канд. филол. наук: 10.01.03. Нижний Новгород, 2015. – 205 с.
82. Фролова, И.Т. Философский словарь – 4-е изд. М.: Политиздат, 1981. 445 с. // <http://filosof.historic.ru/enc/item/f00/s09/a000937.shtml> (дата обращения: 11.03.2018).
83. Фролова, М.В. Шаир «Си Пахит Лидах» как образец малайской традиционной литературы переходного периода / М.В. Фролова // Вестник

- Российского Университета Дружбы Народов. Серия Литературоведение, Журналистика. №4 – Москва: Издательство РУДН, 2011. – С. 12-18.
84. Холл, Д.Е. История Юго-Восточной Азии/Холл Д.Е.-Минск: Аркада-пресс, 2001. – 365 с.
85. Черкасский, Л.Е. / К вопросу об ускоренном развитии китайской литературы (20-ые годы XX в.) / Л.Е. Черкасский // Интернациональное и национальное в литературах Востока – Москва: Наука, Главная редакция Восточной литературы, 1972. – С. 135-145.
86. Шекспир Уильям, «Отелло», пер. Б. Пастернак, ПСС в восьми томах. Издательство Искусство М., 1959. – 140 с.
87. Шоу Б. Новая драматургическая техника в пьесах Ибсена// Писатели Англии о литературе XIX-XX вв.: Сборник статей. – М.: Прогресс, – 1981. – 412 с.
88. Шоу Б. Пьесы. О драме и театре: Статьи, речи, выступления: Пер. с английского [Текст] / Б. Шоу. – М.: Художественная литература, 2000. – 494 с.

На английском и тайском языках

89. Boonkhachorn, T. Intertextuality in Thai Literary and Social Contexts: A Study of Contemporary Poets. A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy (Comparative Literature). – University of Michigan, 1992, – 363 p.
90. Bowers, Faubion. Theatre in the East: A Survey of Asian Dance and Drama, New York: Thomas Nelson & Sons, 1956. – 374 p.
91. Brandon, J.R. The Cambridge Guide to Asian Theatre / J.R. Brandon – Cambridge: The Press Syndicate of the University of Cambridge, 1997. – 262 p.
92. Brandon, James R. Other Shakespeare in Asia: An Overview, Re-playing

- Shakespeare in Asia, ed. by Poonam Trivedi and Minami Ryuta, London: Routledge, 2010, p. 21- 40.
93. Carkin, Gary Bryden. Likay: The Thai Popular Theatre Form and Its Function within Thai Society, unpublished doctoral dissertation, Michigan State University, 1984. – 352 p.
 94. Chitakasem, M. Thai Poetry: Problems of Translation // Lai Su Thai, Essays in Honour of E.H.S. Simmonds / Ed. by J.H.C.S. Davidson. – London: School of Oriental and African Studies, University of London, 1987. – P. 73–97.
 95. Chris Baker, Pasuk Phongpaichit. History of Thailand, Cambridge, 2005. – 301 p.
 96. Damrong-rajanubhab, Prince. Tamnan ruang lakhon Inao, (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานเรื่องละครอิเหนา), Bangkok, Phim Thai, 2003 – 1680p.
 97. Dhani Nivat Kromamum Bidyalabh. Prince King Rama VI's Last Work, The Siamese Theatre, A Collection of Reprints from the Journal of the Siam Society. Bangkok. 1975. – p. 159-170.
 98. Dhanit Yupho. Silapa Lakhon Ram, Ru Khu Mu Natasin Thai [The art of Thai dance-drama, or A Handbook of Thai Dance]. (ศิลปะละครรำการไหว้ครูนาฏศิลป์) Bangkok, 1988. – 120 p.
 99. Duangpatra, Jukkrit. Plae, Plang, Lae Prae roop bot lakhon [Translation, Adaptation, and Transmutation of Literary Works], (จักรกฤษณ์ดวงพัตร, แปลแปลงและแปรรูปแบบละคร) Thai Texts, Bangkok: Sum Nak Pim Siam, 2001. – 270 p.
 100. Duangpattra, Jackkrit. Wannakhadi Kan Sadaeng [Dramatic Literature], (จักรกฤษณ์ดวงพัตร, วรรณคดีการแสดง), Thailand, 2001. – 249 p.
 101. Fern S. Ingersoll. Sang Thong. A Dance Drama from Thailand written by King Rama II & Parts of His Court. Vermont & Tokyo, 1973. – 29 p.
 102. Gillies, John. Shakespeare on the stages of Asia, The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage, ed. by Stanley Wells and Sarah Stanton. Cambridge:

- Cambridge University Press, 2002. – 310 p.
103. Harrison, Rachel, and Peter A. Jackson. The Ambiguous Allure of the West Traces of the Colonial in Thailand. Hong Kong, 2010. – 292 p.
 104. Hudak, Thomas John. The Indigenization of Pali Meters in Thai Poetry, Ohio University Monographs in International Studies Southeast Asia Series, No. 7, Ohio and Athens: Ohio University Centre for International Studies, 1990. – 247 p.
 105. M.R. Chakrarot Chitrabongs. Performing Arts of the Royal Court, Bangkok 2004. https://folklife-media.si.edu/docs/festival/program-book-articles/FESTBK1994_28.pdf (дата обращения: 27.05.2018).
 106. Malakula, Pin. Dramatic Achievement of King Rama VI, Journal of Siam Society, Vol. 63. 2. Bangkok: The Siam Society under Royal Patronage. 1975. – p. 260-278
 107. Mattani Moj dara Ratnin. Dance, Drama, and Theatre in Thailand: The Process of Development and Modernization, Chiang Mai, 1996. – 312 p.
 108. Mattani Moj dara Ratnin. Kwam Roo Bueng Ton Keaw Kab Karn Sillapa Karn Kamkap Lakhon Wethi, [Introduction to Stage Theatre Directing], (ศ.ดร.มัทนีรัตติน ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที), Bangkok, 2003, pp. 12-13.
 109. Maurizio Peleggi. Lord of Things: The Refashioning of the Siamese Monarchy's Modern Image. Honolulu: University of Hawai'i Press. – 2002. – 248 p.
 110. Mishra, P. The History of Thailand. California: Greenwood, 2010. – 185 p.
 111. Mosel, James N. A Poetic Translation from the Siamese: Prince Damrong's reply in Verse to Rama V, Journal of Siam Society, 47. 1. Bangkok: The Siam Society under Royal Patronage, 1959. – p. 105-111.
 112. Mosel, James N. Trends and structure in contemporary Thai poetry: with translations and bibliography, Department of Far East Studies, Cornell University. New York: Ithaca. 1961, – p. 54

113. Mulder, N. Inside Southeast Asia. Religion, everyday Life, cultural Change / N. Mulder – Chiang Mai: Silkworm Books, 1996. – 231 p.
114. Neon Snidvongs. The development of Siamese relations with Britain and France in the reign of King Maha Mongkut 1851-1868. (Unpublished Ph. D. thesis, University of London, 1986. – 268 p.
115. Onozova Nitaya. Thai women: Changing Status and Roles during the Course of Thai Modernization, 1999, 20 p. <https://www.tsukuba-g.ac.jp/library/kiyou/99/10.ONOZAWA.pdf> (дата обращения: 20.04.2019).
116. Osipov, Yu. M. Buddhist Hagiography in Forming the Canon in the Classical Literatures of Indochina // The Canon in Southeast Asian Literatures of Burma, 157 Cambodia, Indonesia, Laos, Malaysia, the Philippines, Thailand and Vietnam / Ed. by David Smyth. – London, 2000. – P. 1-7.
117. Owen, N. The Emergence of Modern Southeast Asia: A New History. Singapore: Singapore University Press, 2005. – 541 p.
118. Paradee Tungtang. Shakespeare in Thailand, Unpublished theses, Warwick, 2011. – 401 p.
119. Pattraboon Wattasombat. The Dance Drama of Thailand (unpublished MA thesis), California. (No publishing company indicated), 1987. – 187 p.
120. Phakamas Jirajarupat. Lakhon Phanthang: Thai traditional theatre and the modern world. London, 2014. – 339 p.
121. Phraya Anuman Rajadhon. Kansuksa wannakhadi ngae wannasin [The Art of Literature Studies], (เสฐียรโกเศศ, ศาสตราจารย์พระยาอนุนมานราชชน), Bangkok, 1964. – p. 193.
122. Phya Anuman Rajadhon. Thai Literature in Relation to the Diffusion of Her Cultures // Essays on Thai Folklore, Bangkok, 1988. – P. 65-89.
123. Svetsreni, Vilawan. King Vajiravudh and the Thai spoken drama: his early plays in English and his original Thai lakho'n phut with special emphasis on his innovative uses of drama. Unpublished MA thesis, University of London, The School of Oriental and African Studies. 1991. – 322 p.

124. Tungasvadi, Ratana Tanadbanchee. King Vajiravudh's moral concepts for citizenship, University of Pennsylvania, 2004 (Unpublished theses).
125. Venuti, Lawrence. The Translator's Invisibility: A History of Translation, London and New York: Routledge. 1995, – <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.475.4973&rep=rep1&type=pdf> (дата обращения 12.06.2018).
126. Walter F. Vella, Chaiyo! King Vajiravudh and the development of Thai nationalism, Hawaii, 1978. – 347 p.
127. Walter P. Zenner. Minorities in the Middle: A cross-cultural analysis, New York, 1991. – 224 p.
128. Wenk, K. Thai Literature as Reflected in Western Reports during the 17th to the 19th Centuries // The Journal of the Siam Society. – 1998. – Vol. 86. No. 1&2. – P. 219-226.
129. Witayasakpan Jiraporn. Nationalism and the Transformation of Aesthetic Concepts: Theatre in Thailand during the Phibun Period, Cornell University, 1992. – 386 p.
130. Wyatt, David. The King's Mikado, Journal of the Siam Society, 81.1 (Bangkok: The Siam Society under Royal Patronage, 1975). Pp. 131-136.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ЗАХВАТ ВЛАСТИ

Одноактная пьеса в жанре лакхон пхут

Си Аютхая

Действующие лица

Виктор VI – король Коронии

Тайное общество «Спасем Коронию»

Кассио – председатель тайного общества

Сенобия – секретарь тайного общества

Базилион, Саммарко

Примо, Винсент

Марсио, Йонескон

} члены тайного общества

Милитит – капитан

Другие члены тайного общества и солдаты

Место действия: Тайная комната встреч общества «Спасем Коронию»

Столица государства Корония – Тиара.

Захват власти.

Занавес

Небольшая комната. Кирпичные стены. Справа на стене высоко расположено окно. Чтобы посмотреть в него, необходимо подняться на стул. Слева – деревянная дверь, в которой есть маленькое окно. Напротив – потайная дверь, она всегда закрыта.

Из мебели – в комнате стол с письменными принадлежностями, бумагой, блокнотами, книгами и Библией. Также на столе три телефонных аппарата. Позади стола – стул, еще один – слева.

Сенобия сидит в комнате один, читает программу вечернего заседания тайного общества. Раздается звонок. Он поднимает трубки и говорит.

Сенобия: Пароль! – Верно!

Встает и идет открывать дверь. Заходит Кассио, Сенобия тут же закрывает за ним дверь

Кассио: Еще никто не пришел! А я думал, что опаздываю.

Сенобия: Кажется, твои часы спешат. (смотрит на часы) 8 только через три минуты.

Кассио: Тогда мои часы, и правда, немного спешат. (снимает шляпу и перчатки и кладет их на стол) Есть новости?

Сенобия: Сегодня вечером состоится экстренное заседание главнокомандующих королевства.

Кассио: Во дворце?

Сенобия: Да, во дворце! Но они еще собирались

сегодня днем в доме премьер-министра.

Кассио: О! (прошелся, остановился и говорит)
Сенобия, до того, как все соберутся, я могу откровенно поговорить с тобой?

Сенобия: О том же?

Кассио: К сожаления, да. Но мне необходимо обсудить это!

Сенобия: Какой смысл? Ты прекрасно знаешь мою позицию!

Кассио: Но у меня есть надежда, что ты со мной согласишься. Сегодня вечером нам всем нужно договориться о дальнейших действиях и прийти к общему решению! Так ли необходимо стране свержение короля и установление республики!

Сенобия: Это необходимо!

Кассио: Почему мы так не довольны Виктором? Что он сделал?

Сенобия: Это ты меня спрашиваешь? Приглядишься!

Кассио: Приглядеться? Мы же называем себя борцами за справедливость?

Сенобия: И что?

Кассио: Разве мы можем судить тех, кто на самом деле не совершал ошибок?

Сенобия: И ты говоришь, что Виктор невиновен? Люди страдают, попадают за решетку, их жизни рушатся! По-твоему, это не преступление?

Кассио: Когда Виктор сажал в тюрьмы, приговаривал к казни невиновных? Это было решение

суда! Люди, совершившие преступление, должны быть наказаны. Так?

Сенобия: А... разве не Виктор подписывает решения о казни людей?

Кассио: Да, он. Но это его обязанность – обязанность короля. Если у нас будет республика, такие приказы будет подписывать президент!

Сенобия: Это не одно и то же! Президента мы выберем сами! И он будет исполнять волю народа. И если он будет подписывать такого рода указы – это все равно, что мы сами их подписываем.

Кассио: Ты витаешь в облаках! Если мы не захотим смерти преступника, можно просто пойти к президенту и запретить ему подписывать приказ о казни?

Сенобия: Не думал об этом...

Кассио: А если все-таки подумать!

Сенобия: Думаю, нельзя!

Кассио: Вот именно! Мы не можем запретить правителю подписывать документы, он исполняет свой долг. И не важно, как мы его называем – королем или президентом! Это его обязанность!

Сенобия: Я и не думал нападать на тех, кто исполняет свой долг! Я обвиняю тех, кто бездействует! И это касается не только высокопоставленных лиц.

Кассио: То есть ты обвиняешь Виктора в бездействии?

Сенобия: Я обвиняю Виктора в том, что он не

ведет себя так, как истинный защитник народа! Он столько страданий принес жителям Коронии! И никак не осчастливил! Поэтому он не должен находиться у власти!

Кассио: И какие же страдания принес Виктор своему народу?

Сенобия: Главное – ему не жалко рабочих! Вот пример! Рабочие останавливают работу, когда хозяева заводов не повышают зарплаты. Правительство же принимает сторону хозяев и отправляет армию для подавления беспорядков. Применяют оружие, рабочие получают ранения и даже погибают. Если же хозяева заводов и оказываются в суде, то их оправдывает. Все верно я говорю?

Кассио: Верно, конечно! Но ты смотришь на вещи только с одной стороны! Не забывай и о другом! Рабочие требуют каждый день повышать им зарплату на 12 монет. Хозяева отвечают, что у них тогда просто не останется прибыли и придется закрывать заводы. Мое предложение – им нужно встречаться с бригадами и обсуждать повышение зарплаты, чтобы это было выгодно всем. А вместо этого, бригады подстрекают рабочих, используя глупую доктрину большевиков. А эти глупцы без предупреждения перестают работать. Все это приводит к беспорядкам и уничтожению имущества, как то случилось в продовольственном магазине. Поэтому властям и пришлось вмешаться!

Сенобия: Если владельцы заводов будут с самого

начала идти на уступки, такие события просто не произойдут!

Кассио: Да, но в таком случае, они не получат никакой прибыли и не смогут продолжать свою деятельность, закроют заводы. И кому это выгодно? Работники тогда лишатся своих мест!

Сенобия: Власти должны обеспечить их новыми местами! Или выплачивать пособия, пока они сами не найдут работу!

Кассио: А откуда деньги на выплату пособий, интересно?

Сенобия: Пусть собирают специальные налоги с богачей!

Кассио: Хм... А если деньги богачей закончатся, кто же тогда будет вкладывать средства в развитие торговли?

Сенобия: Пусть тогда рабочие сами управляют заводами! Берут это в свои руки!

Кассио: Такой эксперимент уже был, мой друг, в Италии. Ничего не вышло – среди рабочих не было специалистов и грамотных управляющих.

Сенобия: Кажется, ты выступаешь адвокатом этих богачей...друг мой!

Кассио: Не в этом дело! Я хочу, чтобы ты взглянул на проблему со всех сторон! Если я выступаю на стороне богачей, как ты говоришь, то тогда я не могу быть с вами! Но я здесь! Считаю, что аристократы должны думать о благополучии рабочих, а многие из

них жадные эгоисты. Я все-таки на вашей стороне!

Сенобия: Думаю, правительство должно принять меры, чтобы богачи соблюдали интересы рабочих!

Кассио: Каким образом?

Сенобия: Нужны законы! Снизить налоги, сократить рабочую неделю на один день, соблюдать продолжительность рабочего времени, оплачивать переработки, улучшить условия труда!

Кассио: Но такие законы уже есть!

Сенобия: Да, но они устарели. По этим законам рабочие – рабы миллионеров. Или это не так?

Кассио: Да, эти законы не отвечают высоким требованиям, в них есть существенные недостатки!

Сенобия: Мы когда-то передавали свои предложения министру финансов, премьер-министру и даже королю. Разве был от этого толк? Мы получили ответ – рассмотрим в будущем!

Кассио: Согласен, что с действующими министрами очень сложно разговаривать!

Сенобия: А с королем?

Кассио: По нашему законодательству король обязан советоваться с Кабинетом министров, который в свою очередь несет ответственность перед Парламентом.

Сенобия: А в Парламенте сейчас сидят одни богачи и их дети. Большинство из них – еврейского происхождения! Они считают нас дураками, продвигают своих сыночков на места в палате представителей, не

оставляя права голоса остальным ее членам. А мы – всего лишь их рабы!

Кассио: Ты прав абсолютно во всем! То есть сейчас ты можешь подтвердить, что выступаешь за свержение монархии?

Сенобия: Могу!

Кассио: Если мы это сделаем, ты думаешь, наши беды закончатся?

Сенобия: Да, я так думаю.

Кассио: Друг мой, подумай еще раз. Если мы избавимся от короля и провозгласим республику, что мы будем делать дальше?

Сенобия: Мы проведем выборы!

Кассио: И тогда эти же богачи победят на выборах! Они опять создадут большинство и сосредоточат власть в своих руках. Мы просто поменяем главу государства. В Китае республика уже несколько лет, и что, там лучше, чем у нас? Если мы не поменяем тех, у кого в руках реальная власть в стране, нет никакого смысла менять главу государства.

Сенобия: Как только мы свергнем короля, мы быстро сосредоточим всю власть в стране в наших руках! До принятия нужных нам законов! Потом уже можно передать полномочия Парламенту.

Кассио: Хм... кажется, ты поклонник Ленина и Троцкого. Страшно потерять престиж, как это случилось с большевиками!

Сенобия: Почему тогда так же поступили

Муссолини и краснорубашечники в Италии?

Кассио: Там не свергали короля, только устранили политиков, которые использовали власть в своих интересах. Сенобия, обрати на это внимание!

Сенобия (останавливается и произносит): Хорошо!

Кассио: Я рад, что ты согласен со мной, ведь монархия – это символ величия любого государства! С этим мы не можем не согласиться! Сенобия, короля уважают, но многие уже утратили веру в него. Во времена войн солдаты, которые верили в своего короля, всегда одерживали победу. Мы не можем потерять такон знамя победы, друг мой!

Сенобия: Кассио, я обещаю, что, когда начнется наше заседание, я буду молчать и сохраню нейтралитет.

Кассио (пожимает руку Сенобии): Спасибо тебе, Сенобия. Я всегда знал, что ты человек мудрый, и у тебя благие намерения. Поэтому я и решил поговорить с тобой открыто!

(Звонок)

Сенобия: Кажется, начинается! (отвечает) Пароль! – Верно!

(Сенобия открывает дверь, заходит Базилион, Сенобия быстро закрывает за ним дверь).

Базилион (обращается к Кассио): Марсио просил передать, что сегодня он приведет друга!

Кассио: Гражданский или военный?

Базилион: Военный по имени Касаратет, они учились вместе, сейчас служат в одном гарнизоне.

Марсио ему очень доверяет!

Сенобия: Кассио, мне бы не хотелось бы, чтобы на нашем собрании присутствовали военные.

Кассио: Если мы не заручимся поддержкой военных, то не будет никакого результата.

Сенобия: Это правда! Но военные и священнослужители на стороне короля!

Кассио: Сенобия! Не забывай о данном обещании!

Сенобия: Я помню! Но все же я должен что-то сказать. Базилион: Сенобия не передумал?

Кассио: Он задумался над моими словами, дал обещание не выступать сегодня вечером.

Базилион: Это хорошо! Ведь Сенобия лучший оратор среди всех нас!

Сенобия (с довольным видом): Ты преувеличиваешь! Кассио то лучше меня! Я не умею аргументировать свою позицию! (смеется)

(Звонок)

Сенобия (отвечает): Пароль! – Верно! – Базилион, открой дверь!

(Базилион открывает дверь Йонескону и сразу закрывает ее).

Кассио: Какие новости, Йонескон?

Йонескон: Кориоло просил передать, что не сможет присутствовать, заседание главнокомандующих затянулось.

Кассио: Очень жаль, что он не придет!

Сенобия: Грязные евреи! Почему же они собрали

экстренное заседание?!

Кассио: Йонескон, у тебя есть соображения по этому поводу?

Йонескон: Я думаю... Леви может перейти на сторону большевиков и получить от них военную поддержку. В то время как другие голодают, Леви со своими друзьями выглядит упитанным и вовсе не заботится о нашем общем деле.

Базилион: Ты прав! Такие как Леви, в итоге заставят нас покинуть нашу родину!

Йонескон: Кориоло попал в его сети. У Леви талант склонять на свою сторону дураков! А если не может уговорить, искушает деньгами!

Сенобия: Взорвал бы всех этих евреев! Они погубят нас!

Кассио: Если кто-то несчастен – то это точно не еврей! Они слишком умны, чтобы потерять больше ... своего слова!

Базилион: Это правда! Мы, жители Коронии, похожи на быков! Мы поддаемся, а евреи ведут нас!

Сенобия: Базилион, ты просто дурак!

Кассио: Перестаньте! Не стоит спорить! Базилион, не обвиняй Сенобию, он дал мне слово сегодня не поддерживать республиканцев. Обещал сохранить нейтралитет! Правда, Сенобия?

Сенобия: Правда, и я всегда держу свое слово!

Базилион: Если так, то я приношу свои извинения, Сенобия. (протягивает Сенобии руку)

Сенобия: (пожимает руку Базилиона) Больше не говорим об этом! (садится за стол)

(Звонок)

Кассио: Время! Кто-то идет! (садится за стол)

Сенобия (отвечает): Пароль! – Верно! – Верно! – Верно! (говорит Базилиону) Открой дверь!

(Базилион открывает дверь, заходят три члена тайного общества «Спасем Коронию». Базилион закрывает за ними дверь и остается стоять у входа. Каждый из вновь прибывших пожимает руку Кассио. Тот со всеми разговаривает какое-то время. Звонок раздается 5-6 раз, Сенобия так же спрашивает пароль, а Базилион открывает дверь. Каждый, кто приходит, первым делом приветствуют Кассио. Всего в комнате оказалось около 20 человек)

Сенобия (говорит Кассио): Почти 9? Начнем?

Кассио: Подождем еще немного! Марсио должен прийти! Базилион, Марсио сказал, во сколько он будет?

Базилион: Он надеялся прийти около 9! Сегодня он дежурил во дворце до 7. Потом он собирался поужинать дома, зайти за своим другом и прийти сюда. Возможно, поэтому он задерживается!

(Звонок)

Сенобия (отвечает) Пароль! – Верно! О! Уже знаю! Подождите! (говорит Кассио) Марсио с другом пришли!

Кассио (стучит по столу): Друзья мои, послушайте!!! (все сразу перестают разговаривать и

поворачиваются к Кассио) Сегодня наш верный товарищ Марсио привел с собой друга-военного, за которого он поручился. Мы тоже можем ему доверять! Но я должен спросить вас! Есть ли среди нас те, кто против присутствия этого человека на нашей встрече?

(члены общества какое-то время совещаются, потом один из них встает и говорит)

Кассио: Саммарко, мы тебя слушаем!

Саммарко: Позвольте спросить, мы сильно рискуем?

Кассио: Я отвечу так: в мероприятии, о котором сегодня пойдет речь, должна быть задействована армия. Без нее мы обречены на провал. Если мы не заручимся поддержкой военных, правительство использует армию против нас. Поэтому я считаю, что друг Марсио должен быть сегодня здесь!

Саммарко: Сегодня ты наш председатель!
(садится)

Кассио: Тогда я позволю им войти! Но в качестве меры предосторожности, я прошу всех вас выйти из комнаты в гостиную через дверь слева, а я попрошу новичка принести клятву верности нашему делу! Когда мы закончим, вы сможете вернуться.

(Йонескон открывает дверь, все участники выходят из комнаты. Он закрывает дверь на замок и отправляется к входной двери, где все это стоял Базилион)

Сенобия: (говорит по телефону) 0-0-4-3 – и вам

откроют дверь!

(Базилион открывает дверь, и в комнату заходит Марсио с королем Виктором, лицо которого прикрывает широкая шляпа. Оба одеты в форму королевской гвардии. Базилион быстро закрывает дверь).

Марсио: Уважаемый председатель, представляю Вам моего товарища – Виктора!

Кассио: Вы готовы принести клятву верности?

Виктор: Меня предупредили! Я с радостью сделаю это!

Кассио: Отлично! (кладет Библию на стол) Приступайте!

(Виктор подходит к столу, снимает шляпу, кладет левую руку на Священное Писание, поднимает правую руку и произносит клятву верности).

Виктор: Я, Виктор, клянусь своей душой, что все услышанное и увиденное мною на заседании тайного общества сегодня, я сохраню в тайне.

Кассио: Вы же понимаете, что, дав клятву верности нашему обществу, вы становитесь полноправным ее членом. Поэтому сначала выслушайте нас сегодня вечером, а потом решайте, хотите ли вы быть с нами. Если не захотите, — это ваше право! Но вы должны сохранить все в тайне и не пытаться прийти сюда снова!

Виктор: Я все понял. (пожимает руку Кассио и надевает шляпу).

Кассио: Йонескон, позволь остальным войти!

(Йонескон открывает дверь слева, члены общества заходят в комнату и здороваются с Марсио. Марсио знакомит их с Виктором. Они приглашают нового члена сесть рядом с ними. Йонескон закрывает дверь и садится за стол).

Кассио (встает и говорит): Друзья, мы собрались сегодня здесь, чтобы обсудить важную проблему. Нам нужно принять решения, в каком направлении дальше двигаться. Какие перемены действительно нужны нашей стране! Так ли нам необходим республиканский строй! Или нам стоит остаться монархией! Эта очень важный вопрос! Поэтому, друзья мои, необходимо принять взвешенное решение! Мы все члены одного общества, и у нас одна общая цель – сохранить независимость Коронии и избавиться от людей, которые, как смертельная болезнь, пожирают нас изнутри и медленно сосут нашу кровь! Эта зараза тормозит наше развитие и процветание! Пришло время излечить недуг! Исцелиться – значит спасти государство от гибели! Но нам нужно выбрать подходящее лекарство, которое точно не приведет к рецидиву! Сильнодействующие лекарства полностью истощим организм и не сможем противостоять болезни более страшной – внешней.

Друзья мои!

Эти богачи – тяжелая болезнь, поразившая наш организм! А чиновников я могу сравнить с такими врачами, которых заботят больше подарки, а не здоровье пациентов! Если мы не можем доверять нашим врачам,

нам нужно найти новых, способных вылечить нас! Но, друзья мои, не будем забывать, что рядом всегда поджидает куда более страшная болезнь, готовая в любую минуту атаковать наши органы! Мы должны помнить, что большевизм – это эпидемия, которая ходит по миру и поджидает подходящего момента, чтобы проникнуть в наш организм! И тогда спасения нам не будет! Мы должны остерегаться большевиков! Сейчас прошу вас высказать свое мнение, друзья! (садится)

(все аплодируют Кассио и просят Сенобия выступить. Сенобия смотрит на Кассио. Тот смотрит в глаза Сенобии и кивает)

Сенобия: Уважаемый председатель и члены нашего общества, для меня честь выступать сегодня перед вами! Я очень рад, что для вас важно мое мнение! В первую очередь хочу сказать, что я с большим интересом слушал слова председателя, и они запали мне в душу! Я верю в его честность и беспристрастность! (все кричат: «Верно! – Верно!»).

Вы все знаете, как я ненавижу этих богачей (один из присутствующих выкрикивает: «Знаем!»), особенно евреев! Но не настолько, чтобы принять большевиков у нас в стране! (некоторые выкрикивают: «Правильно!»). Все вы знаете, какой взгляд на государственное устройство у меня когда-то был?! (раздаются голоса: «Республика!»). Верно! Я выступал за республиканскую форму правления! Но, друзья мои, это все же кардинальные изменения! Если у нас есть сомнения, мы

должны все обдумать! Как только мы станем республикой, дверь нашей родины откроется для большевиков! Лучше я буду страдать, как сейчас, но не стану большевиком! (возгласы: «Верно! – Верно!).

Посмотрите, что большевики сделали с Россией! За мнимую свободу народу придется расплачиваться горем! Он будет страдать в тысячу раз больше, чем сейчас! Друзья мои, я лучше умру, но не буду жить как русские!

(Члены общества долго аплодируют! Потом все кричат: «Марсио! Марсио!»).

Марсио: Уважаемые председатель и члены общества! Я не политик, а всего лишь солдат, поэтому говорить буду прямо! Я понимаю, что армии не хватает стимула! А на войне он нужен! Король – символ нашей родины, символ патриотизма! Не будет короля – не будет нации!

Наши соседи – республики во главе с президентом! Но разве можно верить лидеру, который сменяется каждые четыре или семь лет?! На мой взгляд, такой президент не может быть главой нации! Я говорю вам прямо, настоящие солдаты гордятся королем – своим главнокомандующим. Он – их символ победы! Не поймите меня превратно! Конечно, солдаты испытывают тяготы жизни и страдания! Но все эти страдания возникают из-за коррупции и продажности наших политиков! Они продают места в правительстве своим людям, у которых не хватает знаний и

профессионализма управлять страной! Например, министр внутренних дел! Кто он по профессии? (кто-то выкрикивает: «Мясник!»). Вот именно! Он продавец мяса! Я не сомневаюсь в его способностях отбирать хорошее мясо для покупателей! Но хватит ли их для управления внутренними делами страны? (все смеются). Я слышал, что он когда-то давал деньги либеральной партии, видимо, поэтому он сейчас министр!

В армии смеются над политикой! Мы живем по военным законам! Нас не интересует политика. Но если кто-то захочет изменить жизнь к лучшему, мы поддержим его. Хочу предупредить вас, что армия не будет участвовать в беспорядках! Ее долг подавлять беспокойства и сохранять мир в стране! Нам нужно защищаться от внешней угрозы! Я честен перед вами! Если кто-то не согласен со мной, прошу меня простить! (садится).

(Большинство членов тайного общества аплодируют Марсио. Он продолжает)

Если у кто-то не согласен, пожалуйста, выскажите свое мнение! (трое встают) Саммарко, говори! (сажаются).

Саммарко: Уважаемые председатель и члены общества! Я внимательно слушал Марсио и благодарен ему за откровенность! Теперь мы знаем позицию армии! (раздаются голоса: «Верно!») Я и сам когда-то служил пару лет, потом ушел в запас! Поэтому, с одной стороны, я разделяю мнение военных, с другой – нет! Военные – такие же граждане нашей страны! У них

такое же право на счастье, как и у других людей! Поэтому и мнение их должно совпадать с мнением большинства!

(Кто-то крикнул: «Стоит выслушать его!»)

Если народ хочет что-то поменять в государстве, разве не должна армия поддержать его? (некоторые закричали: «Должна – должна!») Если наш король не выполняет свой долг перед подданными, разве армия должна хранить верность такому правителю? (те же кричат: «Не должна – не должна!») Благодарю вас, друзья мои! Я рад, что вы со мной согласны! Мы не должны жертвовать своей свободой! Военные – такие же граждане нашей страны и не должны жертвовать своей свободой! Нам нужна поддержка армии! Если же они не примут нашу сторону, то они просто глупцы! А мы в любом случае не остановимся!

Базилион: И станем мишенью для армейских пуль?!

Саммарко: Если будет нужно... Позвольте продолжить! Я скоро закончу! Друзья мои, мы родились, чтобы однажды умереть! Мы должны сражаться ради памяти наших предков! (все аплодируют).

Базилион: Ты же говоришь о борьбе с внешними врагами?

Кассио: Базилион, пусть Саммарко закончит! поворачивается к Саммарко) Продолжай!

Саммарко: Я все сказал! Настало время изменить форму правления в нашем государстве! Даже если нам

придется пожертвовать ради этого королем! Лучше лишиться короля, чем потерять независимость Коронии!

(все аплодируют)

Член общества 1: Все верно! Пришло время сменить власть! Раньше мой отец каждый день рыбачил! Но правительство ввело налоги на ловлю рыбы! Вскоре отец обеднел. Я в то время заканчивал школу и готовился к поступлению в университет! Но был вынужден бросить учебу и идти зарабатывать на жизнь подмастерьем у ювелира!

Член общества 2: Но почему ты ушел из ювелирного магазина?

Член общества 1: Однажды пропало золото! И хозяин обвинил меня в воровстве! Отдал под суд... Потом...

Член общества 3: Ты, наверняка, был очень зол на него? А вот я собирал налоги в провинции! Однажды я собрал меньше, чем было нужно, и меня уволили. Я обратился в суд, но он не помог мне вернуться на государственную службу!

Член общества 4: А я снимал комнату. Хозяин торопил меня с выплатами. Я обратился к чиновникам, но они также не смогли мне помочь!

Член общества 5: А они должны тебе помогать?

Член общества 4: Нет.

Член общества 5: Тогда зачем просил?

Член общества 4: А откуда мне еще взять денег?

Член общества 1: Если сменится власть, нам не

придется ни у кого просить денег!

Член общества 5: Хм! А где ты собираешься их брать?!

Член общества 1: Мы будем собирать налоги с богачей и владельцев магазинов, а потом делить их поровну!

Член общества 5: Да ты глупее большевиков!

Член общества 1: Как ты меня назвал? Это я дурак? У меня есть право...

Кассио (стучит по столу и громко говорит):
Друзья! У нас мало времени! Мы здесь собрались не о личных делах говорить! Базилион, если у тебя есть что сказать – говори!

Базилион (встает и говорит): Уважаемый председатель! До недавнего времени я был готов высказать свою позицию! Но, послушав выступление Саммарко и спор членов нашего общества, которые ведут себя как торговки на рынке, у меня пропало желание говорить с вами! Вряд ли вы поймете меня!

(многие кричат «Продолжай!»)

Я буду краток! Считаю, что людьми, которые требуют свержения монархии и установления республиканской формы правления, движет исключительно эгоизм. Почему мы поддаемся на провокации извне?! Независимую Коронию мы получили в наследство от наших предков! Как мы можем продать это наследие сейчас евреям или иностранцам!? Да, у нас много проблем! Но, как только

мы станем республикой, мы сразу превратимся в лакеев большевиков! И это станет первым шагом на пути в ад!

Саммарко: Америка и Франция стали республиками и оказались в бездне!

Базилион: Благодарю тебя, мой друг, что упомянул эти два государства! Америку основали англичане и сразу провозгласили там республиканскую форму правления. Англия какое-то время сама была республикой, но вернулась к монархии. Вот во Франции, на мой взгляд, настоящая республика!

Саммарко: Почему мы тогда не можем жить, как во Франции?

Базилион: Мы отличаемся от Франции! У них не было такого почитаемого монарха, как у нас! Нашего короля боготворят больше, чем вы думаете, друзья мои! И я могу с уверенностью сказать, только наш король способен привести нашу страну к процветанию.

Саммарко: Тогда почему он этого не делает?

Базилион: Вы спрашиваете, почему мы не видим плодов его работы? Да потому, что политики не дают нам такой возможности! Нам нужны изменения, но не политического строя, нам не нужна республика! Я выступаю против таких радикальных перемен!

(некоторые аплодируют, другие – нет и шепчутся между собой. Виктор тихо что-то говорит Марсио, тот кивает в ответ и встает).

Марсио: Уважаемые члены общества! Мой друг хочет сказать пару слов! Вы позволите?

Кассио: Я думаю, все мы не против, чтобы наш гость выступил!

(Виктор встает, все приветствуют его аплодисментами и внимательно слушают).

Виктор: Уважаемый председатель и все присутствующие! Хочу поблагодарить вас за возможность выступить перед вами. Я не отниму у вас много времени. Я – солдат и буду говорить прямо!

Я хочу согласиться со словами Марсио о нашей армии! И слова Базилиона тронули меня! И я, и Марсио, и Базилион – все мы хорошо знаем, что наш король не тщеславен, и он делает все возможное, чтобы народ был счастлив! Я могу сравнить его с маленькой лодкой, которая может натолкнуться на рифы и утонуть! К сожалению, никто не сочувствует монарху! Король постоянно сталкивается с преградами на своем пути! По нашему законодательству власть сосредоточена в руках министров, которые ответственны перед Парламентом! А из кого состоит наш Парламент?!

(возгласы: «Мы знаем!» «Евреи!»).

Вы, наверное, слышали! Парламентарии решили передать управление телеграфом, почтой и радио в ведение министра дорожного сообщения?! («слышали – слышали!»). Когда Парламент одобрил этот закон, документ передали на подпись королю. Но наш повелитель отказался подписывать его! (присутствующие удивляются «Правда?»). Да, он не принял этот закон, так как понимал, что рядовые

служащие этих подразделений попадут в рабскую зависимость от министра! (голоса: «Все верно!»). А вы знаете истинную причину, почему король не поставил свою подпись? Если будете внимательно слушать, скоро узнаете! (садится).

(«Почему же?». Один из членов общества резко встает и поворачивается ко всем присутствующим)

Кассио: Что случилось, Примо?

Примо: Уважаемый председатель! Я работаю в государственном издательстве. Сегодня мне принесли новость от министров, которую я должен был напечатать в вечерней газете. Там говорилось о том, что наш король сошел с ума и нужно немедленно отстранить его от власти!!!

(Все присутствующие выражают удивление, кроме Саммарко. Кассио и Сенобия встают)

Саммарко (встает): Ура! Ура! Больше нет преград!

Базилион (резко поднимается и говорит Саммарко): Глупец! Для кого министры все это сделали? Только ради своей выгоды! Они ничего не понимают! Ты, Саммарко, ничего не понимаешь!

Саммарко: Не учите меня! Все правильно я понимаю! Мы все должны благодарить кабинет (все кричат: «За что благодарить?»). За то, что они все сделали за нас!

Базилион: Если ты так думаешь, то ты точно дурак! Примо, скажи, не было ли информации, кто в таком случае станет нашим новым королем?

Примо: Принц Монтероссо!

Базилион: Монтероссо! Друзья, вы это слышали? Монтероссо! «Палач – Монтероссо». Тот, кто погубил сотни наших братьев и сестер! Тот, кто два года назад, без суда расстрелял бригадиров на железной дороге! Тот, чьи руки по локоть в крови! Либерал и собутыльник евреев!

Йонескон: Друг мой, ты забыл также сказать о его жене! Помнишь ее девичью фамилию?

Базилион: Помню только, что она еврейка!

Йонескон: Ребекка Маркс!!! Дочь банкира Натана Маркса! Кстати, у нее есть младший брат по имени Саммуэль **Маркс**⁴⁶, который называет себя ...

Базилион: Саммарко!!!

(В этот момент Саммарко достает револьвер из сумки и целится в Базилиона. Виктор быстро прыгает на него и вырывает из его рук оружие. Члены тайного общества хватают Саммарко, Сенобия достает из-под стола веревку и крепко привязывает Смамарко к стулу. Все благодарят офицера за спасение Базилиона).

Кассио: Отнесите его в угол комнаты! А мы подумаем, как поступить с этим шпионом! (поднимают Саммарко и относят в левый угол комнаты). Йонескон, мы благодарим тебя за то, что открыл нам глаза на предателя! Сейчас нам нужно решить, как дальше

⁴⁶ Выделенные первые буквы имени и фамилии – имя Саммарко.

действовать! Мы должны вести себя более осмотрительно. Кто знает, что еще ожидать от министров. Если они что-нибудь еще придумают, мы должны дать отпор. Все, о чем мы говорили ранее, сейчас не имеет уже никакого смысла. Мы должны изменить план, перенести место встреч нашего общества. До того, как мы разработаем новый план, я хочу спросить вас! Как вы думаете, когда министры свергнут короля, на чью сторону встанет армия? Может быть, они сохраняют верность монарху и выступят против нечистоплотных министров?

Марсио (встает и говорит): Уважаемый председатель! Я отвечу прямо! Армия все еще поддерживает короля! И если вы все еще храните верность ему, то я с вами!

Базилион (встает и говорит): Я тоже верен монархии и королю Виктору! Он единственный может противостоять коррупционным министрам! Я не знаю, договоримся мы сегодня или нет, но я поддерживаю монархическую форму правления в государстве!

Йонескон (встает и говорит): Базилион прав! Я также остаюсь верным слугой нашего короля Виктора и клянусь до конца жизни поддерживать его. Только он может решить наши проблемы! Кто со мной и Базилионом?

(Многие встают и выкрикивают «Я с вами!»). Некоторые стоят в ошеломлении! Кассио ударил рукой по столу. Те, кто стояли, быстро сели на свои места)

Кассио: Друзья мои! Я чувствую, что многие, кто пришли сегодня на нашу встречу, уже изменили свое мнение? (многие кричат: «Изменили – изменили!») Тогда мы должны точно решить судьбу нашей Коронии! Республика или монархия? Голосуем?

Сенобия (встает и говорит): Уважаемый председатель и члены нашего общества! Мы несем ответственность за наше решение! Я на стороне короля и буду делать все возможное, чтобы он остался на престоле!

(Все кричат: «Ура!»). Кассио искренне пожимает руку Сенобии. Раздается звонок!).

Сенобия: Пароль! – Верно! Базилион, открой дверь!

(Базилион открывает дверь. Появляется запыхавшийся Винсент. Базилион быстро закрывает дверь).

Винсент: Шпион! Шпион!

Кассио: Винсент, что с тобой? Что произошло?

Винсент: Этот еврей! Этот Леви! Он привел полицейских арестовать Кориолу и еще несколько человек! Я сидел снаружи у входной двери и еле улизнул! Я слушал, как Леви рассказывал, что есть приказ схватить всех нас! Они сейчас будут здесь!

Кассио: Но Леви никогда не был на наших встречах! Как он мог рассказать о них?

Винсент: Он узнал от своего друга! А, кстати, где Саммарко? (один из членов общества указал на угол

комнаты). Уже? Отлично!

Кассио: Мы успеем уйти?

Винсент: Я сейчас посмотрю! (встает на стол и смотрит в маленькое окно, остальные сидят в напряжении. Виктор встает, показывает рукой, чтобы все успокоились) Не успеем! Они уже здесь!

Виктор: Здесь есть место, где вы можете спрятаться? Если вы на какое-то время покинете комнату, мы с Марсио, как военные, сможем обо всем договориться!

Кассио: Есть, есть такое место!

Виктор: Тогда поспешите! Быстрее туда! Медлить нельзя!

(Кассио открывает потайную дверь и пропускает туда всех членов общества. Сам он возвращается к Базилиону. Саммарко остается привязанным к стулу).

Базилион: Я останусь с ними. А ты иди!

(Кассио выходит)

Виктор: Базилион, ты намного способнее, чем я думал, правда! (пожимают друг другу руки).

Базилион: Я поздравляю Вас, Ваше Величество!

Виктор: Они пришли! (садится на место Кассио)
Садись рядом, Марсио!

(Звонок!)

Виктор: Базилион, открой дверь!

(Базилион открывает дверь, капитан Милитид заходит и уверенно подходит к столу)

Марсио: Прошу прощения, ваше имя?

Милитид: Капитан Милитид!

Марсио: Почему вы здесь?

Милитид: Пришел арестовать заговорщиков!

Марсио: Кто отдал такой приказ?

Милитид: Я получил приказ из штаба!

Марсио: Возможно, тут недоразумение! Здесь нет никаких заговорщиков! Если бы это было так, то я, солдат королевской гвардии, не сидел бы сейчас здесь!

Милитид: Я прошу прощения! Но был приказ!

Марсио: Я повторяю тебе! Это неправда!

Виктор: Марсио, позволь мне! Капитан Милитид, ты не узнаешь меня?

Милитид (внимательно смотрит и говорит): Я не уверен!

(Виктор снимает шляпу, Милитид мгновенно выпрямляется)

Виктор: Узнаешь?

(за потайной дверью все слышат)

Милитид: Ваше Величество!

Виктор: Послушай меня! Здесь нет никаких заговорщиков! В противном случае, меня бы здесь не было! Ты понял? Уходи и никому не говори, что видел меня здесь. У меня очень много врагов. Я не хочу, чтобы они знали, где я! Понимаешь меня?

Милитид: Я могу остаться здесь и охранять Ваше Величество от врагов!

Виктор: Благодарю (пожимает руку капитану). Тогда иди и охраняй вход, чтобы сюда точно никто не

проник! Если еще что-то понадобится, я позову тебя! О, совсем забыл! Заберите человека, который вон там связан! Он – враг короля!

(Милитид вместе с солдатами уводят Саммарко. Выходят. Базилион закрывает за ними дверь, идет к потайной двери, открывает ее. Кассио с членами тайного общества возвращаются в комнату)

Кассио: Ваше Величество, мы отдадим жизнь за Вас! Оставайтесь на престоле и приведите Коронию к процветанию. Уничтожьте врагов, которые приносят нашей стране столько страданий! Будь нашим Цезарем!

(все поднимают правую руку над головой и приветствуют короля, как то было в Древнем Риме)

Все вместе (хором): Да здравствует Виктор Великий!

Занавес