

Дгхам Раджаб,
аспирант кафедры
театрального творчества

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ И ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ СИРИЙСКОГО ТЕАТРА

Великолепная актерская техника рассказчика-медуала, владение голосом и телом певцов и танцоров, искусство маски, магия сценического пространства, моментально трансформирующегося под влиянием актёрской игры, — всё это арабский театр. Театр, который, в свою очередь, не поддаётся рассмотрению с позиций установившегося театроведения, а представляет собой явление глубоко специфическое, связанное многочисленными нитями с культурными традициями тысячелетия прошлого.

Первые арабские актёры — актёры-рассказчики. Это особое явление, типичное для Арабского Востока. Их мастерство было, очевидно, незаурядным, так как удержать внимание слушателя в течение нескольких вечеров подряд отнюдь не просто. У актёра-рассказчика существовал целый ряд приёмов чисто актёрского плана: в репертуар включались стихотворные вставки, народные поговорки, прибаутки, пение и аккомпанемент на ребабе. С современных позиций такие выступления вполне можно назвать “театром одного актёра”. Репертуар актёры брали отовсюду, но особая роль отводилась сказкам. Здесь и занимательность, и динамизм действия, и извечное противопоставление добра и зла. Сказки, питавшие бурные фантазии народов Востока, отразили их повседневную жизнь и явились народным литературным жанром, давшим огромные возможности для актёрской деятельности.

Таким образом, можно утверждать, что фольклор утвердил профессию актёра. Особенно это проявилось в фарсе, жанре самых бедных сельских слоёв населения, который постепенно вместе с “мухабиззиками” переместился в город и стал спутником свадеб и других празднеств. Этот вид народного театрального искусства дожил и до наших дней, но в разных арабских странах он трансформировался либо в сельский народный театр (Египет), либо стал сливаться с профессиональным театром в качестве дополнений к основным спектаклям, рождая новое направление — народную комедию.

Следует отметить и такое распространённое в народе представление, как теневой театр. Это древнейшее проявление театральности на Востоке, где уже выработался определённый стереотип не только технической стороны представления, но и его построения. В центре — Карагез, Хадзиват, в качестве персонажей — курильщик опиума, щёголь, нищий, несколько женщин, закутанных в покрывала. По одежде и внешнему виду публика легко их узнавала. На фоне неподвижных декораций фигурки перемещались, совершая действие. Это давало исполнителям возможность использовать приёмы настоящего театра — сценическое действие, литературный текст, движение, музыку и пение.

Несмотря на распространённость теневого театра в арабских странах, на профессиональный театр он не оказывал особого влияния. Заслуга его скорее в воспитании театрального вкуса у широких слоёв населения.

Кукольный театр появился в арабских странах значительно раньше теневых представлений. Это было многожанровое и своеобразное в техническом и драматургическом плане искусство, где угадывалось явное сходство многих персонажей с персонажами теневого театра.

Безусловно, арабские кукольники не создали ничего похожего на драматургию и, тем более, не достигли того

уровня, который был характерен этому театральному жанру в Европе. Но и их опыт оставил свой след в развитии народно-сценического искусства.

Главным препятствием на ранней ступени развития арабского театра можно считать влияние ислама, запрещающего изображение человеческого лица. Однако появлению такой яркой театральной формы мусульманского мира, как мистерия “Тази́е”, мы обязаны всё тому же влиянию ислама. В основу её положены события внутрирелигиозных распрей, приведших к кровавым войнам. В центре событий — внук Мухаммеда Хусейн, его борьба за власть и трагическая смерть. Могилы его брата и отца считаются у мусульман священными и являются местом паломничества.

“Тази́е” составлена из трёх рассказов, где все основные тексты написаны стихами и читались нараспев. Само зрелище было весьма продолжительным и предполагало активное участие множества людей. Начиналось оно обычно в первые десять дней месяца мухарамы и длилось до конца следующего месяца сафара. Всё это происходило на улице, где исполнители и зрители представляли единое целое.

Для исполнения этих театрализованных шествий создавались специальные актёрские ансамбли с фиксированным распределением ролей. Эти ансамбли составляли горожане, которые подбирались по актёрским данным и по звучности голоса. Из их среды нередко вырастали профессиональные певцы и актёры. Традиции мастерства передавались из поколения в поколение.

Подводя итоги предыстории арабского театра, можно отметить, что все перечисленные нами формы народно-театрально-сценического искусства во всём своём богатстве проявлений образовали своего рода фундамент для становления арабского театра в XIX—XX веках, внесли много ценного, национально специфического.

После длительного застоя, связанного с турецким игом, начинается постепенное пробуждение самосознания арабского народа. Выдающуюся роль в новом подъёме арабской культуры сыграл Египет, куда вслед за вторжением Бонапарта хлынули европейские артисты. Французы стали организовывать здесь концерты и спектакли с европейскими музыкантами, актёрами, создавать концертные и театральные залы. Однако театральное искусство на первых порах обслуживало только богатых иностранцев. Привыкание к театру местного населения было медленным и началось с посещений спектаклей египтянами из высших слоёв общества. Но пока ещё местная интеллигенция не пришла к необходимости создания национального театра.

Основные же события по обновлению арабской культуры в начале XIX века происходили в Ливане и Сирии — едином княжестве Османской империи. Оно играло значительную роль в торговых и культурных контактах с Западом. Так, Сирия оставалась центром караванных путей и важным пунктом для арабских паломников, направляющихся в Мекку и Медину. А Бейрут в Ливане стал как бы воротами для проникновения европейской культуры. Однако в первой половине XIX века театр в Сирии ещё не получает признания, о чем свидетельствуют попытки открытия оперного театра, куда приехала итальянская труппа и, так и не получив признания, уехала в Египет. Но вскоре приобретает известность имя Марун ан-Наккаша, ставшего основоположником арабского театра. Марун ан-Наккаш пишет пьесу “Скупой”, которую ставит в домашних условиях, выступая в качестве автора, режиссёра и исполнителя.

Вторая пьеса Маруна ан-Наккаша (“Беспечный Абу аль Хасан”), поставленная в 1850 году, была единодушно признана общественностью как оригинальная арабская пьеса. Становится нормой сопровождение театрального действия музыкальными инструментами, включение

арабских песен и танцев; с точки зрения европейского зрителя, эти спектакли скорее напоминали оперу.

Начинания Маруна ан-Наккаша продолжил выдающийся сирийский просветитель Бутрус Аль-Бустони. Он издал толковый словарь, в котором даётся толкование театральной терминологии. Огромной его заслугой было открытие в 1863 году Национальной школы, где наряду с изучением дисциплин был организован и просмотр традиционных театральных спектаклей.

Первая оригинальная арабская трагедия “Мужество и верность” была поставлена в 1878 году в Бейруте Хашлем Аль-Ленджи и долгие годы не сходила со сцены.

Однако, начиная с 60-х годов XIX столетия, с ужесточением правления турецких властей развитие культуры и искусства в княжестве было внезапно прервано. Большинство театральных деятелей вынуждены были в 70—80-е годы эмигрировать во Францию, Америку, Египет.

Сирийские и ливанские эмигранты, попавшие в Египет, столкнулись с явлениями, которые противоречили их творческим устремлениям. Принципы ан-Нажды, провозглашённые в Сирии, оказались не совместимыми с мусульманской реформацией, провозгласившей очищение ислама от западного влияния. Сирийцы стремились приблизить язык сценического представления к живому, разговорному стилю, в то время как египтяне отстаивали неприкосновенность староклассического литературного языка. Общим же в этих явлениях было стремление к возрождению арабского наследия.

В 1870 году открывается первый в Египте национальный театр на арабском языке, создателем которого стал Якуб Санкуа. Угождая придворной знати, первые три пьесы он пишет на итальянском языке. Но следующие 32 пьесы написаны автором на понятном, разговорном арабском языке. Отличительной особенностью этих спектаклей было стремление приблизить их к народно-

зрелищным представлениям. Сирийским эмигрантам было тяжело конкурировать с достаточно профессиональными иностранными труппами. Выразилось это в том, что сирийский театр всё больше стал ориентироваться на народно-сценическое искусство с присущими ему языком, драматургией, обилием фольклорных элементов, музыки и танцев.

Своеобразным связующим звеном театральной жизни Египта и Сирии можно считать личность Ахмеда Абу Хамиль аль-Каббани. Он выходец из турецкой семьи, но детство провел в Дамаске. Активная театральная деятельность Абу Хамиль аль-Каббани началась в доме деда в Дамаске, где он с друзьями поставил свою пьесу “Неблагодарный”, а в 1865 году — пьесу “Уаудак”, написанную за три дня. Его музыкальные драмы были глубоко национальны и по содержанию, и по проблематике.

Взаимное благотворное влияние имела совместная работа Абу Хамиль аль-Каббани с другим известным сирийским деятелем Искандером Фарихом. Ахмед Абу Хамиль аль-Каббани поручает Фариху организовать национальный театр, а тот, в свою очередь, приглашает его возглавить театральную труппу. Однако после успеха постановки “Аиды” следующий спектакль, “Харун ар-Рашид”, вызвал гнев духовенства, и театр был закрыт. Это вынудило обоих эмигрировать в 1884 году в Египет. Лишь незадолго до смерти Ахмед Абу Хамиль аль-Каббани возвратился в Дамаск. В памяти потомков он остался как создатель арабского музыкального театра; его именем назван ведущий театр Сирии. Искандер Фарих организовал свой театр, который просуществовал 18 лет. Фарих был очень плодовитым автором и создал около 700 пьес.

В XX столетии непрекращающаяся борьба арабских народов за национальную независимость наложила свой отпечаток и на развитие национального искусства. В начале века ведущую роль играют театры Египта, тогда как в

Сирии наблюдается значительный упадок, связанный с политической обстановкой в стране.

Для понимания дальнейших процессов, которые произошли в театральном искусстве Сирии, необходимо кратко рассмотреть театральную жизнь Египта.

Прежде всего следует указать на увлечение романтическим театром (связанным с именем ливанца Джорджа Абьяда), где шли пьесы Гюго, Дюма, Шекспира. Параллельно развивался музыкальный театр Салама Хагази, много сделавшего для возвращения на сцену национального народно-песенного и танцевального искусства. Следует вспомнить и необычный музыкально-драматический театр во главе с известной египетской певицей Мунирой аль-Махдия, которую считают первой женщиной в арабском театре. Но большую известность получила деятельность Юсуфа Вахби, который в 1923 г. создал популярнейший театр "Рамзес". Высший творческий подъём Вахби связан с открытием в 1933 году Национального театра. Следует отметить также творчество актёра, режиссёра, драматурга, сирийца по происхождению, Нагиб ар-Рейхани, который создал свой театр в 1919 г. и стал известен благодаря пьесе "Киш-киш-бей".

Мало сохранилось сведений о театральной жизни Сирии последних двух десятилетий господства османского ига. Единственное, о чём упоминается в источниках, — это деятельность Шафиха Шбабу. Он уже в свои 17 лет организовал в 1914 году музыкальный клуб, в котором, помимо подготовки музыкантов, проводилась большая работа по возрождению национальных форм народно-сценического искусства (впоследствии этот клуб стал известен как Дом национальной музыки и театра). Даже эта скромная деятельность была пресечена французскими оккупантами после установления над Сирией протектората в 1919 году. Из искусства, из образовательных программ стало насильственно вытесняться национальное начало.

В 1927 году после длительной борьбы удалось создать профсоюз деятелей культуры Аль Сабаг, призванный

защищать права национальных актёров, певцов, музыкантов, танцоров. Немного раньше, в 1923 году, аль-Саувава Мустафа пытается создать учебное заведение искусства по европейскому типу, которое просуществовало два года. Но и эти начинания были уничтожены в связи с подавлением национального восстания 1925 года французскими войсками. И только в 1936 г. в результате антифашистских выступлений во Франции и активизации арабского национально-освободительного движения был заключён договор о признании независимости Сирии и Ливана. И в том же году в Культурном центре Сирии, в городе Алеппо, открывается музыкальный клуб, начавший готовить актёров, певцов, музыкантов для театрально-сценической деятельности.

Театральное искусство в это напряжённое время развивалось в двух направлениях. Первое связано с деятельностью клубов закрытого европейского типа и клубов сирийских аристократических кругов, где, помимо гастрольных спектаклей зарубежных театральных трупп, ставились и свои пьесы. Одним из первых был открыт Клуб изящных искусств (1930) в Дамаске. Затем клубы появились в Алеппо и Латакии, а в 1931 году в Дамаске открылся Дом молодёжи и актёрского мастерства, которым руководил Абу аль-Суид.

Каждое направление сирийского театрального искусства было связано с попыткой вернуть на сцену былые достижения арабского театра. Речь идёт о труппах, созданных в 30-е годы Хасаном Хамодамом и Мухаммедом Али Абдо, но им не удалось подняться даже до уровня профессионализма египетского театра.

После мировой победы над фашизмом арабские страны утверждают национальную независимость: в 1952 г. побеждает революция в Египте, провозглашаются республики в Сирии и Ливане (1945), Судане (1956), Тунисе (1957), Иране, Алжире (1958) и др. Открываются новые возможности для развития национальных культур,

в том числе и театрального искусства. Уже в 1946 г. в Сирии организуется труппа Абу аль-Латиф Фатхи, в которой работало много известных и талантливых актёров. В 1956 г. создаётся Свободный театр, пользовавшийся значительной популярностью. В 1959 г. по инициативе Министерства культуры было созвано республиканское совещание руководителей клубов, театров, театральных трупп для обсуждения направлений дальнейшего развития национального театра. Результатом явилось создание Национального театра, в который вошли как профессиональные, так и любительские актеры. Продолжает свою работу Свободный театр, который в начале 60-х годов поставил 10 спектаклей (большинство из них на сирийском диалекте). Сценарии театрализованных представлений писали Хокмат Мохсен и Саодин Вокдонис, а также приглашённый из Ливана аль-Рехани и египтянин Идуар Итала.

С конца 60-х годов театральное искусство в Сирии набирает темп и ведёт активные поиски своей специфики. Уже в 1968 году Махмуд Джапар создаёт труппу с профессиональными актёрами, и в этом же году открывается театр Омара Хажо “Аш-Шок”. А в 1964 г. ас-Саббан создаёт частный театр, который специализировался на постановке европейской классики. Позднее ас-Саббан уходит работать на телевидение и забирает с собой свою труппу, на основе которой организует Драматический телевизионный театр (в 1966 году он вошёл в состав Национального театра). В 1971 г. создаётся известный Художественный клуб, а в 1974 г. — труппа “Объединение артистов” под руководством Мухамеда Тайба. Продолжает работать труппа братьев Кануа, преобразовавшаяся в 1972 г. в театр “Дабабис”. В 1973 году создаётся труппа “Семья октября”, где работали Нихад Кали Дуред Лахам, Мухамед аль-Магут и др. В её репертуаре были социально направленные пьесы “Чужбина”, “Твоё здоровье” и др.

Подводя итог анализу становления сирийского театрального искусства в контексте арабской культуры, можно сделать вывод о том, что на протяжении тысячелетий Сирия была неотъемлемым членом семьи арабских народов. Поэтому здесь развивались очень схожие культурные традиции в религии, быту, повседневной жизни, общественных отношениях, а также песенный и музыкальный фольклор.

Калашнікава А.В.,
*суіскальнік кафедры менеджменту
сацыякультурнай дзейнасці*

ВЫТОКІ СЦЭНІЧНАЙ ВЫРАЗНАСЦІ БЕЛАРУСКАГА ТЭАТРА ЛЯЛЕК

Вытокі беларускага тэатра лялек, як і ў іншых усходнеславянскіх народаў, знаходзяцца ў народных абрадах і гульнях. Перш за ўсё гэта тыя абрады і гульні, дзе лялька была неад'емным кампанентам дзейства.

У магільных па сваім характары абрадавых дзействах першабытных людзей лялька выкарыстоўвалася ў якасці апасродкаванага рытуальнага сімвала. У старажытных плямёнаў, якія жылі на тэрыторыі Беларусі ў перыяд кulta жыўёл (татэмізм), існавалі розныя рытуальныя дзействы, дзе чалавек і статычная лялька выступалі як раўнапраўныя партнёры. На выбар сімвала жыўёлы, якому пакланялася племя, уплываў фактар яго распаўсюджанасці ў пэўным рэгіёне і значнасці сімвала як аб'екта. Фігуркі рыб, выразаныя з косці, знойдзеныя ў месцах пражывання Елісеўскай і Юравіцкай мацярынскіх абшчын, сведчаць аб пакланенні рыбе. У іншых плямёнаў на тэрыторыі нашай Бацькаўшчыны татэмамі былі каза, мядзведзь, жораў і другія жыўёлы. Старажытны чалавек лічыў гэтых жыўёл