

*Дгхам Раджаб,
аспирант кафедры организации
театрального творчества
Катган Самер,
аспирант кафедры педагогики
социокультурной деятельности*

АРАБСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ ДРАМА В СИРИИ И ОТРАЖЕНИЕ В НЕЙ ИСТОРИИ

Проблема художественного осмысления культурного наследия является одной из тех, которые волнуют драматургов постоянно.

“Культурное прошлое, — отмечает известный египетский публицист и исследователь Гали Шукри, — не является замороженным, неизменным, священным объектом, оно не абсолютно в пространстве и времени, а наоборот: оно есть результат человеческих взаимодействий. Человек как живой организм подчиняется процессам, происходящим в окружающем мире, участвует в борьбе с природой, с одной стороны, и человеком — с другой”.

Культурное наследие прошлого является результатом социального развития в ранние исторические периоды. И, разумеется, каждый период вносил свой вклад не только в развитие культурного наследия, но и в его восприятие. Поэтому следует изучать роль культурного наследия параллельно с изучением социальных процессов прошлого. Только тогда мы можем быть объективными в использовании его в художественном творчестве. Необходимо добиваться того, чтобы это использование не было простым воспроизведением исторического факта, а помогало бы нам рассматривать современные проблемы. Изучая историческое наследие, драматургу необходимо воспринимать его в той объективной форме, которая складывалась в каждый конкретный период. Такой подход к историческому наследию не позволяет в драме “оторваться от его корней”, как отметил сирийский

драматург Хана Мани.

Но это не значит, что талантливый драматург не должен стремиться проявить свой, сугубо индивидуальный художественный подход при использовании в творчестве исторического наследия. Подобное отношение к прошлому не позволит драматургу проецировать прошлое на настоящее или настоящее на прошлое, в результате чего может произойти искажение как того, так и другого.

Попытка свести отображение прошлого в драме к использованию костюмов и декораций, в которые можно “спрятать болезни и страдания современности”, несовместима с подлинным историзмом художественного мышления. Когда драматург пытается некритически отождествлять современные болезни и болезни прошлого, то он теряет способность ощущать неповторимость и прошлого, и настоящего. Историзм предполагает сложную неповторимость и прошлого, и настоящего, сложный диалог между прошлым и современностью. Поэтому нельзя согласиться с мнением тех драматургов, которые смотрят на исторические события как на “гардероб”, при помощи которого можно “переодеть” субъективные социально-политические воззрения драматурга.

Часто драматурги при обращении к прошлому, якобы художественно осмыслив его, дают, по их мнению, новаторское его понимание. Но это “новаторское” понимание лишает способности отражать историческую объективность периода, который их интересует. Дело в том, что драматурги часто навязывают свою субъективную точку зрения на прошлое, а это противоречит историческому процессу в его движении. Драматургу, с нашей точки зрения, надо знать, что его современные новаторские идеи — это осмысление всех периодов развития, иден, развивающиеся параллельно с развитием исторического движения. Итак, драматург не свободен в своем отношении к прошлому абсолютно, как это часто предполагают. Нельзя, чтобы он навязывал прошлому свои

идеи: необходимо, чтобы он рассматривал прошлое таким, каково оно есть, в свете реальных представлений и подлинной истории.

Драматургу необходимо обратить внимание на своё отношение к историческому наследию. Оно не должно быть механическим, т. е. драматург не может отождествлять механически прошлое с настоящим. Драматургу необходимо знать: условия и силы, действующие в настоящее время, не те, которые были в прошлом (во многих случаях драматург пытается модернизировать историческое прошлое, подчинить его современной точке зрения). Подобные попытки ведут к вульгарному упрощению специфики социальных сил, действовавших в определенный исторический период, с одной стороны, а с другой — к забвению общих закономерностей развития истории. Немецкие философы отвергали такого рода модернизации истории, доказывали, что фальшивая идея модернизации истории возникает из-за неправильного понимания современных проблем.

В драматическом произведении, как мы отмечали, очень важной является трактовка подлинной взаимосвязи прошлого и настоящего, потому что нет смысла в использовании прошлого в драме, если это не даёт перспектив для настоящего и будущего. Как это может сделать драматург, не разрушив движения истории?

Отношение между прошлым и настоящим в драме не является понятием формальным, где забывается конкретно-историческое, потому что это ведет к искажению как самого исторического движения, так и облика исторической действительности. Живая связь с настоящим выражается в самом движении истории. Эти отношения в их подлинно художественном понимании есть объективные отношения, позволяющие изображать действительность в социальной ее динамике.

Существует опасность превращения прошлого в

символику настоящего. Это происходит в случае, когда прошлое берется только с его “декоративно-формальной” стороны, когда оно накладывается на проблемы настоящего.

Как отмечает сирийский драматург Хайдар Хайдар, “пьесы, созданные по такому принципу, представляют собой иллюзорное направление в драматургии, в котором прошлое не динамично, а статично. Проблема связи прошлого с настоящим не решается посредством прочтения прошлого в свете настоящего, что способствует оживлению нашего исторического наследия”.

Есть еще проблема, не менее важная в обращении к историческому наследию, ее значении для настоящего с точки зрения элементов драматического искусства. Это проблема отбора исторического материала. Мы, безусловно, согласны с тем, что драматург свободен в выборе того или иного периода в истории. Но необходимо, чтобы его свободный выбор соответствовал сущности периода, его фактам, духу; чтобы выбор помог глубже отобразить проблемы современности. Как отмечает Хайдар Хайдар, “далеко не все то, что есть в истории, способно пополнить собой драматическое действие, стать эстетически художественным основанием для драмы”.

Отсутствие исторического элемента в драме превращает ее только в архивный материал, в котором отражены исторические события. К сожалению, многие писатели, особенно в 20—50-е годы, повторяли одни и те же ошибки из-за неправильного выбора исторической коллизии, расплачивались за это отсутствием драматизма в своих пьесах.

Проблема отбора материала — не простая проблема. Она требует тщательного изучения истории художественного таланта, определенной идейной позиции драматурга. В этом случае он сможет с учетом требований современности анализировать, осмысливать избранный период и через такой подход раскрывать перспективу как

для настоящего, так и будущего.

Драматург более свободен в отношении к легенде, но ему не следует игнорировать ее основные линии, черты, атмосферу. Он должен стремиться к тому, чтобы эти основные линии, черты помогли бы углублять понимание современных проблем. Так это делал, например, драматург А.Кадим в пьесах “Поток”, “Димуз бьет в колокола”. В первой из них использована легенда о Гильгамеше, во-второй — легенда о Димузе.

Легенда может помочь ответить на вопросы, возникающие в определенный исторический период, когда автор пьесы стоит перед трудными для их разрешения проблемами. Тогда драматург пытается — и, кстати, это очень важно для драмы — совмещать легенду с реальностью. Это придает действию дополнительную напряженность. Он, по существу, игнорирует эпический дух легенды, и “это выражается не в обосновании современных идей через историю, а наоборот, в решении вопросов древней истории через современные понятия” (Хайдар Хайдар).

Но драматург не располагает такой степенью свободы в отношении к реальной истории. Здесь в случае обращения к подлинным событиям такая свобода приводит драматурга к субъективизму. Драматург не имеет права предлагать мнимую историю взамен реальной, не может писать живую драму на историческом материале, если не осветит исторические факты светом своего мировоззрения, не выстроит их с помощью единой художественной концепции. Он смотрит на них глазами уже современного человека, имеет право сколько угодно фантазировать, давать фактам собственную художественную трактовку. Однако его воображение должно быть построено на всестороннем изучении исторических фактов, с одной стороны, с другой же — воображаемые события должны соответствовать духу периода, отраженного в драме. Драматург, опираясь на исторические факты, раскрывая

их социальное значение, может создавать ситуации, обстановку, характеры, которые не отражались в исторических документах. Но они должны представлять перед зрителем или читателем такими, какими они могли быть в действительности.

Многие драматурги, режиссеры, театроведы-исследователи отмечают: инсценирование культурно-исторического наследия имеет важное идейное и художественное значение в новых социальных условиях. Обращение драматургов к прошлому уже перестало быть напоминанием о былом. Так, 60—70-е годы в Сирии отличались обострением идейно-политической борьбы, нашедшей отражение и в области художественного творчества. Обращение к прошлому, правда, иногда было связано с уходом от решения современных проблем. Здесь не напрасны предупреждения сирийского критика Фауаз аль-Сажера (кстати, выпускника ВГИКа) драматургам о том, что обращение к культурному наследию никогда не должно приводить к игнорированию фактов социальных изменений современности или отказу от отражения важнейших тенденций ее развития.

Историческое прошлое как тематика стало для драматургов удобным средством отображения политической борьбы, обострившейся в обществе по причинам отсутствия свободы и справедливости, экономической и социальной отсталости. Эти тенденции отражаются в драматургии Адаля Кадима, Хайдара Хайдара, Туфика аль-Хакима и других. Необходимо подчеркнуть: непосредственное воздействие политической действительности, отсутствие свободы могут стимулировать использование символа, аллегории в драматургическом воспроизведении прошлого. С другой стороны, прямое давление политической действительности может привести к утрате историчности, заимствованию фактов и персонажей без их художественной переработки, подаче их как просто неких знаний о современности. В обоих случаях автор

сосредоточивается, как отмечает Г.Шукри, “на выделении сущности прошлого в связи с сущностью настоящей эпохи”.

Историческая драма 60—70-х годов пытается раскрыть глубинные механизмы в социальной структуре общества, стремится установить связь между прошлым и настоящим. В такой драме заметно отсутствие сентиментально-просветительской тематики, ее место занимает логика борьбы и противоречий. Авторы пьес стремятся показать, что нет постоянной идеологической установки, она меняется с изменением времени, в результате этого создается новая форма, зависящая от потребностей нового периода жизни общества, не похожая на старые формы. Что касается художественного знания драматургического воспроизведения исторического прошлого, то она, отмечают большинство исследователей и художников, направлена на постижение национальной специфики сирийского театра. Многие исследователи подчеркивают, что использование исторического прошлого помогает выявить лицо арабского театра, отличающее его от других зарубежных театров. Безусловно, использование культурного наследия помогает придать драматургии национальное звучание.

Однако нельзя согласиться с мнением, согласно которому историческое прошлое определяет новую форму театра — “арабскую”. Нельзя и возлагать надежды при создании национально специфической драматургии только на использование и преломление исторического прошлого.

В этом плане мы не согласны с точкой зрения сирийского режиссера Сами Абдул Хамида и иракского театрального деятеля Хазнадара аль-Мааруфа, которые утверждают: арабский театр, для того чтобы сохранить свою оригинальность, “должен удаляться и отвергать западную форму, несмотря на то, что обе формы исходят из одного источника”.