

Диляра Гусейнова

## **Пути и формы европеизации театра Египта на рубеже XIX–XX вв.**

**Театр Египта – самая значительная  
ветвь общеарабского театра – начал  
формироваться в конце XIX в.  
как результат крупной социально-  
культурной эволюции и подвижнической  
деятельности первых театральных  
деятелией. Новое время активно вовлекало  
Египет в международную жизнь.**

Этому в первую очередь способствовали экспедиция Наполеона (1798–1801), экономические и культурные реформы вице-короля Египта Мухаммеда Али (1805–1849), стимулировавшие процесс перехода экономики на капиталистический путь развития. Все эти крупные преобразования сказались и на духовной жизни египтян. Традиционно XIX в. называют веком культурного движения «ан-Нахда» – «Возрождение». Оно характерно повышенным интересом к достижениям европейской цивилизации во всех сферах жизни, в том числе и в искусстве.

Вместе с тем, для основной массы населения страны европейская культура была культурой иной религии, чуждых норм поведения, культурой людей, посягавших на независимость Египта. Подобные настроения привели в 70-е гг. XIX в. к появлению движения за обновление и реформацию с целью приспособить традиционные исламские нормы жизни к нуждам нового времени. Коренные перемены в общественно-политической жизни Египта проявились прежде всего в литературе, в которой возникли новые жанры, такие как публицистика, новелла, эссе и драма, носившая явные признаки влияния французского классицизма. В литературе и драматургии можно выделить три направления: «...протест против всего нового и стремление замкнуться в старых рамках, оживив их; поверхностное подражание западным образцам и идеям с презрительным отношением ко всякой арабской древности; попытки органической переработки здоровых зерен арабской литературы с привлечением научных методов и всех достижений духовной культуры»<sup>1</sup>.

Но в любое время принятие инационального проходило при одном условии: принимающая сторона старалась найти в дающей близкие своей культуре элементы. Довольно быстрое развитие периодической печати, особенно в Египте, способствовало появлению и более гибкого с точки зрения языка публицистического стиля. Этому в первую очередь способствовали либерально настроенные сирийцы, вынужденно эмигрировавшие в Египет в годы жестокого деспотического режима султана Абдул-Хамида II (1876–1909).

Сочетание египетских национальных традиций и политического своеобразия с культурным вкладом сирийцев открывало более широкие возможности и перспективы. Однако если египетские деятели культуры восприняли идеи арабского Возрождения острее и связывали его исключительно с возрождением арабского наследия, то сирийские пропагандировали так называемое «арабское западничество».



Здание театра для гастролирующих трупп в саду Эзбекия (конец XIX в.)

Стилистика двух школ – сирийской и египетской – столкнулась и в драматургии, развивавшейся в арабском мире в борьбе старо-классического литературного языка и живого разговорного (диалекта). Решить эту проблему было очень сложно: просветительское движение выступало за сохранение литературы на классическом арабском языке, в это же время в области драматургии уже шли поиски обновления сценического языка разговорной речью, понятной народным массам. Неслучайно драматургия развивалась почти одновременно с журналистикой. И неслучайно именно журналисты стали первыми арабскими драматургами. Обоим видам деятельности был необходим живой язык для общения с читателем и зрителем. Литературные изыски классического арабского языка этому явно мешали. Здесь нельзя было ожидать помощи от ученых комментаторов, способных толковать и растолковывать старые мудреные книжные слова, вышедшие из употребления. Весь словарный запас должен быть хорошо всем знаком и общеупотребителен. В театре к тому же он должен легко восприниматься на слух, а лексические изыски, фразеологическая витиеватость этому не способствовали. Зрители Нильской долины, сирийских плато или магрибинского побережья, имеющие различные разговорные языки, должны были одинаково хорошо понимать звучащее со сцены слово. Лучшие представители арабской культуры, и среди них люди,

занимавшиеся драматургией, такие как Салим аль-Бустани, Адиб Исхак, Фарах Антун – отстаивали в языке ясность и практическую доступность, а то, что раньше составляло гордость арабских поэтов, – «красоты стиля» – признавали бессмысленным и беспомощным украшательством. Вместе с тем нельзя было истинную поэзию драматургии (а драматическое произведение всегда своеобразная поэзия!) низводить до бытовой речи, настолько автохтонно диалектальной, что она становилась непонятной зрителям других арабских регионов. Поэтому иногда один и тот же драматург, в зависимости от поставленной цели, пишет то на литературном языке (философскую драму, историческую трагедию), то на диалекте (бытовую комедию, пьесу из современной жизни). Из-за всех этих сложностей доходчивость сценического языка стала главной проблемой арабской драматургии.

Американский ученый Дж. Ландау в 1958 г. составил список из 610 оригинальных пьес, известных арабскому читателю и зрителю (заметим, что фиксация письменных драматических текстов была в то время скорее исключением, чем правилом). По другим сведениям, число пьес с 1848 по 1956 г. превышает 850, среди которых значительное место занимают переводы и адаптации произведений западноевропейских авторов. В связи с этим возникают вопросы: при каких обстоятельствах переводная литература проникает в национальную драматургию? Каковы ее функции? Можно предположить, что ей отводилось скорее периферийное, а не центральное место в культуре арабских стран, учитывая высокую степень развития литературы на классическом арабском языке. В поисках создания собственной драматургии переводная, в большей степени, адаптированная литература становится для молодых драматургов источником инноваций и моделей для подражания до обретения самостоятельности. Более того, подобные сдвиги характерны в моменты, когда культура той или иной страны переживает исторические перемены. Литературная система порой пытается отказаться от прежних канонов, но не в состоянии немедленно создать новые жанры. В такие поворотные моменты на помощь приходят переводы и адаптации, которые способны заполнить образовавшиеся лакуны.

Интерес к театру неизменно возростал, создавая предпосылки для возникновения собственного египетского профессионального театра, – интерес этот был закономерным в контексте роста национального самосознания. На гребне новых общественных веяний в 1870 г. появляется театр Якуба Саннуа (1839–1912).



Якуб Саннуа

Многое было написано о Джеймсе Саннуа, или о Якубе Руфаиле Саннуа, ни одна научная работа по истории арабского театра не обходит его имя. Саннуа, которого многие знают по литературному псевдониму Абу Наддара – «человек в очках», был журналистом. Известно, что он родился в каирской еврейской семье в 1839 г. Его отправили учиться в Ливорно, где он изучал языки, итальянскую литературу, политическую экономию, международное право, естественные науки, изобразительное искусство, скульптуру, музыку и рисование. Вернувшись на родину, он преподавал европейские языки и науки детям хедифа, пашей и состоятельной знати. В конце 50-х гг. XIX в. Саннуа приобрел опыт независимого журналиста, публикуя статьи в арабских, итальянских, английских и французских газетах. В 1868 г. он стал преподавать в Каирской государственной политехнической школе.

В 1870 г. Саннуа открывает первый в Египте профессиональный драматический театр на арабском языке. Правда, вначале для того, чтобы добиться статуса, театр обслуживает главным образом придворную знать и имеет в своем репертуаре лишь переделки французских авторов. Да и сам Саннуа пишет пьесы на итальянском языке, три были поставлены даже в Генуе. Но после этого появятся еще 32 пьесы, среди них есть и сочинения для кукольного театра на арабском языке, и не на классическом, рассчитанном на высокообразованную публику, а на разговорном, понятном всем слоям населения.

По словам самого Саннуа, на создание собственной театральной труппы его вдохновили спектакли, проходившие под открытым небом в кафе-концертах садов Эзбекийа<sup>2</sup>, которые он посещал: «Нелегко рассказывать историю моего театра... Этот театр родился в большом кафе, где звучала музыка под открытым небом, посреди нашего прекрасного сада в Эзбекие. В то время, то есть в 1870 г., существовала хорошая французская труппа, состоявшая из музыкантов, певцов и актеров, и итальянская труппа. Они развлекали европейских жителей Каира. Я принимал участие во всех спектаклях, которые проходили в этом кафе, потому что французский и итальянский – это два языка, которые я очень люблю, так же, как и величайших драматургов, творчество которых я изучал.

Должен признаться, что именно фарсы, комедии, оперетты и драмы, которые шли в этом театре, вдохновили меня на идею создания арабского театра. И Бог помог мне реализовать эту цель. Прежде чем основать свой скромный театр, я серьезно изучал европейских драматургов, особенно Гольдони, Мольера и Шеридана на языке оригинала»<sup>3</sup>.

Необходимо отметить сразу, что наследие Мольера тесно связано не только с именем Саннуа, но и с другими деятелями театра в арабском мире. Мольер стал образцом для подражания, источником вдохновения и ориентиром. Возможно, главную роль здесь сыграла универсальность персонажей этого автора, которая делает их актуальными и легко переносимыми в любую часть мира. Арабский зритель без труда узнавал в Тартюфе лицемерие и карьеризм, в Гарпагоне – жадность, а в Скапене – обман и злобу.

Другим немаловажным фактом являлась переключка персонажей с героями арабской литературы, к примеру Скапен – двойник Джохи, героя сказок и анекдотов; элементы фарса в мольеровских пьесах напоминают спектакли Карагёза и теневого театра «хаял-аз-зыль», которые пользовались большой популярностью у арабского зрителя. И наконец, комизм пьес Мольера. Традиционные народные зрелища на арабском востоке изобиловали комическими элементами. К тому же пьесы Мольера были образцом борьбы с невежеством и абсолютизмом, что не могло не привлечь арабских драматургов, в том числе и Якуба Саннуа.

Первым опытом драматурга была «Одноактная оперетта на разговорном языке». В этой комедии (рукописи дожили до наших дней) автор, используя в музыкальном оформлении адаптированные популярные мелодии, рассказывает о приключениях европейского принца, который, желая выиграть пари, пытается проникнуть в гарем паши.

Основой сюжета послужила история персонажа-маски итальянской комедии дель арте Стентерелло родом из Тосканы, который постепенно превратился в главного героя многих итальянских комедий, исполнявшихся в Египте. Он воплощал природное простодушие, был жаден и ленив и по характеру напоминал Карагеца. Его главной внешней отличительной особенностью было отсутствие переднего верхнего зуба. Одна из избитых историй, связанных с ним, очень похожа на сюжет комедии Саннуа.

В первый театральный вечер ложи и партер театра были переполнены. Перед началом спектакля автор выступил с короткой речью, чтобы представить актеров, рассказать местной аудитории о пользе театра и объяснить, что представляет собой произведение для сцены. Он также разъяснил тему своей оперетты, отмечая ее значимость с точки зрения общественной морали. Сразу по окончании спектакля он снова выступил с речью, чтобы разъяснить публике аспекты, которые могли привести ее в замешательство. Он извинился за недостатки актерского исполнения и попросил зрителей не забывать о том, что это первый эксперимент арабской труппы в Египте. Однако его волнения были напрасны: зрители пришли в такой восторг, что потребовали (конечно, их желание тут же удовлетворили) повторить некоторые сцены.

Вдохновленный успехом, Саннуа решил ввести в свою труппу актрис. Занявшись поисками подходящих кандидатур, он нашел двух молодых девушек родом из бедных семей – христианку и еврейку. Мусульманские семьи в те времена не позволили бы своим дочерям появиться на сцене. Менее чем за месяц интенсивных репетиций они научились читать и с легкостью исполнять второстепенные роли. Их появление стало настоящей сенсацией в мире каирских театров. Через четыре месяца после дебюта, состоявшегося в 1871 г., хедиф пригласил их дать частный спектакль в королевском дворце Каср-ан-Нил. На представление были приглашены все влиятельные лица города и придворные. Труппа исполнила три пьесы Саннуа: «Модная девушка» (*Anisa 'ala'l-Muda*) в двух актах, «Каирский щеголь» (*Ghandur Misr*) и «Две жены-соперницы» (*al-Durratayn*). Свои пьесы сам Саннуа описывал как комедии с легким налетом морали, основанные на восточных традициях.

Как вспоминал Саннуа, самым сложным в начале его сценической практики было возведение так называемой «четвертой стены» и наличие занавеса на сцене, которые – согласно правилам европейского театра – создавали дистанцию между зрительным залом и сценой.

Арабские традиционные зрелищные формы развивались в направлениях, диаметрально противоположных западному театру.

К этим давно сложившимся формам относятся искусство сказителей «аль-хаккавати», танцы, ритуальные «тазие», теневой и кукольный театр, уличные драматические представления странствующих трупп «аль-мухаббизун» и «аль-самир» (деревенские собрания, включавшие театрализованные зрелища). Неизменной «сценой» выступлений бродячих актеров были улицы, площади, кофейни – места повседневной жизни египтян. Эти формы выходят за рамки представления о театре как о структуре, разделенной на два пространства: одно для игры и другое для просмотра. В основе всех народных театрализованных представлений лежит единый основополагающий прием сценической интерпретации – импровизация. И как следствие – соответствующая форма общения с публикой: при отсутствии психологической дистанции между исполнителем и зрителем последний становится активным участником сценического действия. Иными словами, в то время как на Западе человек часто «ходил» в театр, арабские зрители участвовали в театре, который «приходил» к ним. В XX в., пока западный театр пытался разрушить «четвертую стену», первые арабские деятели театра пытались ее возвести. В то время как западная практика пыталась создать взаимодействие сцены и зала, арабские режиссеры и драматурги старались заставить зрителей замолчать и ограничить их вмешательство в то, что происходило на сцене.

Египтяне, как и все жители арабских стран, выросшие на традиционных зрелищах, признавали лишь свое участие в них, открытую эмоциональную реакцию на представление. Саннуа приводит смешные истории об актерах – порой исполнителям приходилось со сцены обращаться к зрителям, чтобы объяснить им: эмоции, высказанные со сцены, являются лишь частью роли, а не отражением их собственных убеждений. Некоторые зрители не могли сдерживаться в те моменты, с которыми были не согласны. В таких случаях они поднимались на сцену, пытаясь убедить актеров изменить ход пьесы. Однажды зрители отказались аплодировать в конце представления и потребовали, чтобы драматург вышел и поговорил с ними. Когда Саннуа, вынужденный вести диалог со своей аудиторией, появился, они отругали его за то, что он наказал молодую актрису, не найдя ей подходящего мужа. Зрители предупредили Саннуа, что, если он не изменит концовку, они больше не будут аплодировать и посещать его спектакли<sup>4</sup>.

Влияние народных зрелищных форм сказывалось во многом: драматург сам нередко выполнял в спектаклях функцию сказителя «аль-хаккавати», актеры активно включали зрителей в действие, спрашивая у них совета или помощи по ходу дела. В пьесы вводились такие популярные персонажи теневого театра, как сваха или лживый магрибинец, широко использовались элементы клоунады и фарса. В постановках Саннуа, с одной стороны, использовал фиксированный текст, а с другой – импровизировал, давая комментарий по ходу представления, стоя на авансцене, – это предоставляло огромные возможности для контакта актеров и самого ведущего со зрителем, создавало на спектаклях непосредственную атмосферу сотворчества.

Все это не могло не сказаться на популярности театра Саннуа. Сюда устремляется беднота. В спектаклях начинают звучать тема гражданственности, протест против угнетения, социального неравенства, политическая сатира. Именно в это время хедиф Исмаил (1863–1879), еще недавно окрестивший Саннуа «египетским Мольером», начинает травлю драматурга. В качестве одной из причин, объясняющих преследования Саннуа официальными властями, выдвигалось презрительное отношение европейского зрителя к его спектаклям, как к пошлым и вульгарным. А то, что их наивность и подлинная народность были по-настоящему близки местному населению и завоевали у него популярность и уважение, нарочито замалчивалось. Как бы в ответ на все обвинения и упреки Саннуа ставит свою пьесу «Египетский Мольер и его злоключения» (*Moliere Misr wa ma Yuqasih*). Пьеса написана рифмованной прозой и рассказывает о жизни актеров. Ее можно назвать автобиографической, хотя в самом замысле нельзя не усмотреть влияния «Версальского экс-промта» Мольера.

Тексты пьес в то время, как правило, плохо сохранялись. Поэтому из всего богатейшего драматического наследия Саннуа обнаружено всего тринадцать пьес, которые были найдены в «Доме египетской книги» и у его супруги в Париже. Среди них «Родина и свобода» (*al-Vatan va al-Hurria*), «Хальван больной и Александрийская принцесса» (*Halvan al-Marit va Melikat al-Iskandariya*), «Жена отца» (*Zaudjatu al-ab*), «Дружба» (*as-Sadaka*) и др.<sup>5</sup>

Просуществовав всего два года, театр был закрыт по личному распоряжению хедифа. Но Джеймс Саннуа не сдавался. 2 августа 1877 г. он представил в театре «Эзбекия» новую одноактную комедию «Приключения Стентерелло в Каире» (*Una Avventura di Stenterello al Cairo*),

написанную на итальянском языке. Скорее всего, это была итальянская версия его арабской пьесы о приключениях европейского принца, проникшего в гарем. В пьесе девушка жаловалась на то, какие лишения ей приходится терпеть в условиях гарема. Аудитория отреагировала на постановку шумным неодобрением и свистом. Критика, направленная на обычаи гарема, в те годы была особенно неприемлема в Египте, где эту традицию свято чтит. Хедиф Исмаил был глубоко оскорблен постановкой, в которой критиковался полигамный образ жизни хедифа. Театр Саннуа был закрыт.

В 1877 г. Саннуа создает газету под названием «Абу Наддара», где наряду с едкими публицистическими статьями печатает короткие остро-политические пьесы. Через четыре месяца, когда вышло всего пятнадцать номеров, газету закрыли. Саннуа, переехав в Париж, продолжал здесь ее издание. Она приобрела популярность во всех странах Ближнего Востока и Северной Африки. Правда, ее название, хорошо знакомое правящим классам Египта, послужило основанием для запрета ее ввоза в страну. Тогда пошли на хитрость: название стали менять, но содержание и политическая программа оставались прежними. Это продолжалось до 1912 г. – года смерти Саннуа, который так и не увидел больше своей родины, в изгнании.

<sup>1</sup> Крачковский И.Ю. Изб. соч. Т. 3. М–Л, 1956. С. 69.

<sup>2</sup> «Аль-Азбакейя» – район в центре Каира. В первой половине XX в. это слово стало переводиться на русский язык не с арабского, а с английского языка и звучало как Эзбекия. В 1872 г. здесь был разбит парк на европейский манер – с цветниками, беседками, фонтанами.

<sup>3</sup> Мухаммед аль-Наджма. Аль-масрахийя филь-адаб аль-арабийя аль-хадиф. 1847–1914. Бейрут, 1956. С. 311. (на араб. яз.).

<sup>4</sup> Фархан Бульбуль. Сирийский театр в течение 100 лет (Аль-маахад аль-али лиль-фунун аль-масрахийя). 1848–1946. Дамаск. 1997. С. 48–57 (на араб. яз.).

<sup>5</sup> Тексты пьес были восстановлены в 1963 г., отредактированы и прокомментированы известным арабским исследователем театра Мухаммедом Наджма.