Диляра Гусейнова

Основные особенности и вехи эволюции театра Алжира

Роль устной словесной традиции в формировании театрально-сценических форм

Известно, что Алжир был колонией Франции в течение 130 лет. Почувствовав угрозу полного искоренения, алжирская культура проявила исключительную живучесть.

Вопреки давлению ассимиляции, диалект и народный фольклор успешно развивались и обогащались в контакте с культурой европейской. Этому способствовали сохранившиеся патриархально-клановые связи, традиционные уклады, популярность старинных арабских сказаний, обрядовых песен.

В силу исторически сложившихся особенностей культура Алжира имела и сходство, и характерные черты, отличающие ее от других арабских стран. Она складывалась как результат взаимовлияния фольклора, уклада жизни и быта автохтонов-берберов и арабских племен, пришедших в Магриб в VII–XI вв., традиций андалусской и турецкой культур. Начиная с IX в., страны Магриба приняли вместе с исламом и язык Корана, который стал языком литературы, науки и религии, в то время как разговорные диалекты оставались средством выражения устного народного творчества. Главными носителями устной словесности были поэты-сказители – *гавваль*. В средние века странствующие сказители составляли целые союзы. «На протяжении всего средневековья устный рассказ бытовал в арабской культуре наряду с изысканной поэзией, а на фоне эпигонской позднесредневековой поэзии рассказы о героях становятся чуть ли не единственым видом словесности, питавшей живое и жадное воображение горожан»[1]. Особой популярностью среди сказителей пользовались романы-эпопеи: «Сира Антары» – о подвигах рыцаря VI–VII вв., «Сира Захира Бейбарса» – история мамлюкского султана XII в., «Сира Сейф ибн Язан» – из южноаравийской истории VII в. Тот или иной рассказчик выбирал для себя определенную эпопею, многие годы совершенствуясь в ее исполнении. Чтение *сиры* предполагало включение *муашшаха* – жанра вокальной лирической поэмы, которая связана с народной андалусской традицией и ее диалектом.

Функции сказителя не ограничивались развлечением толпы. Незатейливые «спектакли» уличного театра помогали широким народным массам знакомиться со своей историей, развлекая и просвещая: сказительское искусство, по сути, являло собой единственный нерелигиозный выход к культуре. Художественные приемы и стилистические принципы сказителей явились формообразующими в становлении таких театральных зрелищных форм, как теневой театр и театр кукол Карагез, появившихся в странах Северной Африки в XVII в., впитавших в себя мироощущение народных масс, их смеховую культуру. Эти традиции стали развиваться в выступлениях бродячих актеров

и танцоров, подчиняясь законам сценического искусства театра живого актера, привлекая такие средства выразительности, как музыка, танец, песня.

Важнейшие факторы в рождении и развитии алжирского национального театра в первой половине XX в.

Алжирский национальный театр начал набирать силы в годы, последовавшие за первой мировой войной. Подъем освободительного движения в 1920-е гг. послужил основой для объединения образованной части населения. Театры, выстроенные колониальными властями в крупных городах Алжира, где на французском языке давали представления местные или гастролирующие труппы, долгое время оставались привилегией европейцев. Стимулом к созданию собственной театральной труппы послужили гастроли египетского актера Дж. Абъяда (1921) и известного певца Аззедина (1922). Воодушевленные этим примером образованные алжирцы-буржуа и студенты медресе взялись за создание собственного театра в Алжире. Преследуя поначалу просветительские идеи, первые руководители культурных центров – Мансали, Хассан Катеб, Си Мух, Мохаммед Ферхи – ставили небольшие пьесы на литературном арабском языке. Главным притягательным моментом для зрителя в этих ранних театральных опытах был концерт после спектакля. Зритель шел на своего любимого певца или музыканта. На первых порах становления театра именно музыка скрашивала робкие сценические постановки актеров-любителей, но не спасала от материальных затруднений. На пороге 1926 г. перед молодым театром стала дилемма: либо путь элитарного театра на классическом арабском языке, понятном только для образованной публики, либо демократический путь диалектального театра. Сама жизнь решила эту проблему в пользу последнего. В 1926 г. актер Аллалу написал на алжирском диалекте фарс, героем которого стал Джеха – знакомый всем по народным сказкам и легендам, неунывающий крестьянский парень. Джеха – это образ хитрого и добродушного, нескладного и ловкого, доброго и неунывающего крестьянского парня, энергия и остроумие которого придавали ему особое обаяние.

Пьеса «Джеха» состояла из сцен, нанизанных друг за другом как пестрое ожерелье, связующей нитью которой является сам Джеха. После успеха пьесы алжирский театр стал «изъясняться» в основном

на диалекте, но спор между литературным арабским языком и диалектом продолжается и сегодня [2].

Известно, что в 20–30-е гг. XX в. в крупных городах – Алжире и Оране – французскими властями еще в период своего присутствия устраивались «арабские балы» или «мавританские вечера» для мусульман. Поэтому появление алжирского музыкального общества «аль-Мутрибийа» под руководством певца и музыканта М. Баштарзи было абсолютным новшеством для алжирцев[3]. Предполагаемые в паузе между музыкальными номерами театрализованные сценки не нарушали единства программы и получили название *сайнете,* по аналогии с одноактным фарсом испанских представлений. Можно предположить, что он появился в Алжире вследствие более тесных контактов стран Магриба с Испанией. Душой таких скетчей был актер-комик, обладающий искусством импровизации. Таким в те годы был Р. Ксентини. Особый колорит придавало использование говоров и имитация акцентов алжирца-горожанина, бедуина или сельчанина, а также обращение к жанру городской поэзии *хауфи* – песне-монологу, песне-диалогу[4].

Используя простое чередование разных художественных средств, когда слово сменялось танцем, песней или пантомимой, первые актеры алжирского театра шли по пути сохранения традиционного для народных зрелищных форм синтетического характера представлений, в которых одно из первых мест отводится музыке. В данном контексте кажется естественным тот факт, что театральным делом в Алжире поначалу занимались люди, имевшие музыкальное образование: Аллалу и Дахмун учились у известного музыканта Эдмона Яфиля, Р. Ксентини был автором более 200 песен, М. Баштарзи называли «Карузо пустыни». Ему же алжирцы обязаны знакомством с творчеством Мольера. В 1940 г. им был переведен на алжирский диалект и адаптирован «Скупой», а в 1941-м – «Мнимый больной» и «Мещанин во дворянстве». Обращение к творчеству французского комедиографа бесспорно расширило ограниченный репертуар алжирской сцены и предоставило возможность поучиться у великого драматурга.

Профессиональный национальный алжирский театр в период расцвета

Как постоянно действующий профессиональный организм национальный алжирский театр сформировался в 60-е гг. XX в., после завоевания страной независимости от французского колониального присутствия,

что не осталось незамеченным и на Западе. В сентябре 1966 г. состоялась премьера фильма «Битва за Алжир» режиссера Джилло Понтекорво об истории борьбы за независимость Алжира, в котором события войны были реконструированы с такой точностью, что художественный фильм был объявлен документальным и вскоре превратился в настоящее пособие по партизанской войне. Фильм был снят по книге одного из лидеров Фронта национального освобождения Алжира Саади Ясефа, который не ограничился положением исторического консультанта, но и сам снялся в фильме в роли самого себя, что окончательно размыло границы между жанрами документального и игрового кино.

Своеобразный театральный бум был результатом и победы, и внимания к театру со стороны нового правительства. Первым итогом государственной политики была национализация в 1963 г. здания Оперного театра в Алжире, муниципальных театров в Константине и Оране. Декрет также включал решение о создании Национального театра Алжира (НТА). Количество выдвигаемых в то бурное время идей относительно будущего театра превышало его практические возможности, когда в стране крайне остро стояла проблема профессионально подготовленных кадров.

В 60-е гг. активно стали писать для театра Катеб Ясин, Анри Креа, Мухаммед Диб. Пьесы их буквально «дышали» событиями недавней освободительной борьбы, но написаны были на французском языке, что объяснимо – все получили свое образование во Франции. Но подобное явление вызывало резкое неприятие. Драматургия на арабском языке в эти годы только набирала силы. По мнению многих театральных деятелей – таких как Мохамед Будиа, Мустафа Катеб – театральное искусство на том этапе должно было стать одной из составляющих народного образования. Это было чрезвычайно важно в стране с крайне высоким процентом неграмотного населения. Но для привлечения в театр массового зрителя нужна была понятная и доступная драматургия. Необходимость определения адресата требовала точного выбора формы общения с ним: сближение актуальной проблематики с понятными формами народных зрелищ. Именно этими задачами определялась репертуарная политика Национального театра Алжира в 60-х гг. XX в., в которой сочетались постановки пьес основного режиссерского состава и адаптированных произведений западноевропейских классиков. Почему же практически не появлялось спектаклей по пьесам франкоязычной драматургии –

Катеба Ясина, Анри Креа, в то время как их пьесы шли на сценах Парижа? В 1963 г. «Труп в окружении» Ясина режиссер Ж.-М. Серро поставил на сцене Театра Рекамье (*Théâtre Récamier*). Проблема заключалась не только в языке.

Возникла ситуация, при которой литературная франкоязычная интеллигенция, полнее осознающая постреволюционные процессы, оказалась в роли инакомыслящей, расходясь с государственно-патриотической идеологией. С середины 60-х гг. в магрибинской литературе появляется новый герой, находящийся во внутреннем конфликте с окружающей действительностью. «"Травматизм личности", полученный в войне за независимость, смута в сердце и душе, вызванная серостью "будней", медленностью марша вперед, хитростью и ловкостью приспособленцев и бюрократов, живучесть наследия прошлого – таков глубинный фон произведений "недовольных магрибинцев", и он определяет всю печальную и горькую палитру их красок»[5].

Молодые алжирцы М. Бурун, Н. Фарес, Р. Буджедра, а также писатели старшего поколения К. Ясин, М. Диб привнесли в свое творчество блестяще усвоенные приемы авангардисткой эстетики. Весь этот зашифрованный стиль письма не способствовал его популяризации. По всей видимости, франкоязычная литература тех лет несколько опережала своего зрителя и возможности театрального искусства Алжира.

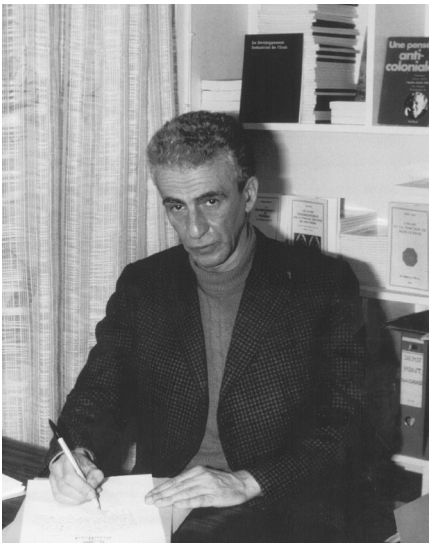
Реальный драматургический материал тех лет сводился к адаптированным пьесам Шекспира, Мольера, Брехта, Гоголя, а также постановкам по пьесам режиссеров и актеров, таких как Абдельхалим Раис («Дети Касбы»), Руишед («Хасан Этерро», «Привратники», «Эль-Гула»). Огромное влияние на становление национального алжирского театра оказал ветеран алжирской сцены Руишед (настоящее имя Ахмед Айд), человек поистине универсального таланта. Он родился в 1921 г. и еще в юности начал писать стихи, которые читал на улицах по праздникам. В 1943 г. стал участвовать в любительских спектаклях. Блестящий актер комического амплуа, режиссер, драматург, певец, он вобрал в себя лучшие традиции диалектального алжирского театра 20–30-х гг. Его пьесы, в которых он исполнял главные роли, – «Хасан Этерро», «Привратники», «Эль-Гула» – входили в репертуарную афишу НТА в 60-е гг. XX в. Каждая из них – отражение определенного исторического этапа страны. Пьесы шли на алжирском диалекте и выдержали более 80 представлений в столице и других городах. Руишед был инициатором создания небольшой труппы актеров, с которыми ездил по стране. В репертуар гастрольных

поездок входили и его пьесы: так, комедия «Привратники» имела огромный успех в 1969 г., а спектакль по пьесе Абд аль-Кадари Сафари «Две кухни» завоевал внимание зрителей в 1970 г.

Желание сделать театральное искусство достоянием многих, преодолеть влияние кино и телевидения двигало многих молодых актеров и режиссеров тех лет к созданию новых театральных коллективов. Одним из таких был «Театр моря» Каддура Наими (1968), в труппу которого входили молодые люди из Орана. Труппа больше была похожа на студию влюбленных в свое дело людей, провозгласивших создание народного театра, как по форме, так и по содержанию. Основным сценическим принципом был старинный обряд *аль-халька* (круг), когда зрители располагались вокруг основного действия, принимая в нем непосредственное участие: актеры во время представления ведут беседу со зрителями, спорят, обсуждают, спрашивают совета[6]. Название театра было не случайным. У труппы не было своего помещения, поэтому они могли играть везде, где собирается зритель: на берегу моря, на площади… Театр существовал на деньги со сборов. Первый нашумевший спектакль («Мой голос, твое тело, его голос») воссоздавал на сцене становление человека: от первых проблесков мышления до научных открытий, войн против рабства и зависимости. Второй спектакль («Цена договора») затрагивал политическую проблему достижения мира между людьми и странами.

В том же 1969 г. создается еще один экспериментальный алжирский Театр молодежи. В состав труппы вошли актеры и режиссеры радио и телевидения. Художественным руководителем был Саид Хильми. Свою первую пьесу он посвятил поблеме построения демократического общества, привлекая активно к этому процессу молодежь Алжира. Роль героя исполнил сам Саид Хильми, который большую часть спектакля проводил в зрительном зале, ведя диалог с находящейся на сцене молодежью. Каждый из участников представления отстаивал свою точку зрения, зачастую вступая в яростный спор.

Еще одна экспериментирующая труппа тех лет, «Театр и культура» (1967), была создана под руководством Слимана Бенаиссы. Он объединил вокруг себя творческую молодежь, которая отдавала предпочтение звучащему со сцены слову. Но каждый спектакль сопровождался и развернутой культурной экспозицией: так, спектакль «Персы» Эсхила сочетался с демонстрацией в фойе театра фотографий памятников античной архитектуры и скульптуры, а во время спектакля «Народ, народ» была развернута экспозиция современных алжирских



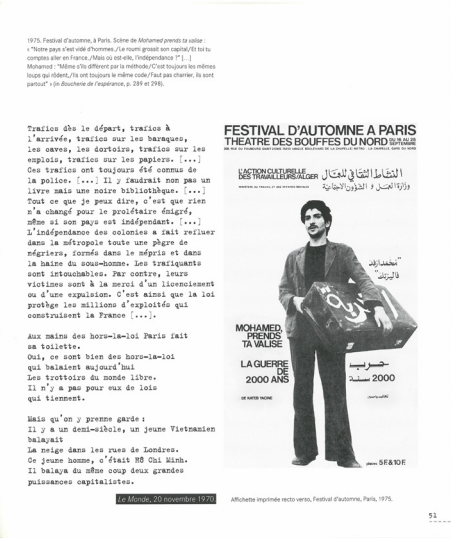
Катеб Ясин.
Алжирский писатель и драматург

художников. Таким образом, в подготовительный период вовлекались все члены труппы, каждый из которых нес ответственность за декорацию, музыку, костюмы.

Творчество Катеба Ясина

История становления алжирского национального театра XX в. невозможна без творчества Катеба Ясина – поэта, драматурга, прозаика, перу которого принадлежат роман «Неджма», «Звездный полигон», тетралогия «Круг репрессий», пьесы «Человек в каучуковых сандалиях», «Дикая женщина», «Война 2000 года» и др. Вынужденный жить на чужбине (до 1970 г. Ясин жил в Париже), отказавшийся от родного языка (все произведения периода эмиграции написаны на французском), сформировавшийся как художник в условиях инородной культуры, Катеб Ясин как писатель и гражданин целиком принадлежал своему народу. «Французский язык – винтовка, вырванная из рук колонизаторов», – писал он.

Писавшие на французском молодые писатели Алжира сознательно стремились отступлением от норм литературного языка поразить французского читателя, отделиться от него, оправдаться за взятый у него напрокат язык, наполнив его взрывным динамизмом. На пути осмысления культуры и истории своих народов интеллигенция Магриба пришла к идее соотнесения специфически национального и общемирового –



«Мухаммед, бери свой чемодан». Афиша. Осенний фестиваль в Париже , 1975 г.

преемственности национальному фольклору, в сознательном и тщательном, обдуманном использовании фольклорных мотивов. Известно, что в 50–60-х гг. XX в. фольклорные традиции и «поэтика мифологизирования» ярко проявили себя в литературах «третьего мира» – латиноамериканских и афро-азиатских стран. Здесь бесспорно влияние западноевропейского модернизма. Однако, как отмечает Е. Мелетинский, подобное влияние невозможно без местного внутреннего основания: «…в латиноамериканских и афро-азиатских романах архаические фольклорные традиции и фольклорно-мифологическое сознание, хотя бы и в пережиточной форме, может существовать рядом с модернистским интеллектуализмом чисто европейского типа. Такая многослойность является результатом “ускоренного” развития культуры этих народов в XX в., особенно в послевоенный период»[7]. Возникнув на стыке двух исторических эпох – колониализма и национального возрождения, – алжирская франкоязычная драматургия вобрала в себя идеи переходного этапа, используя при этом сложную методику «фольклоризации» повествования в сочетании с западными литературными канонами. Необходимость определения адресата-зрителя, сидящего в зале, требовала точного выбора формы общения с ним. Путь актуальной проблематики с национальными традициями предопределил и особую визуально-сюжетную структуру спектакля. Творчество К. Ясина можно

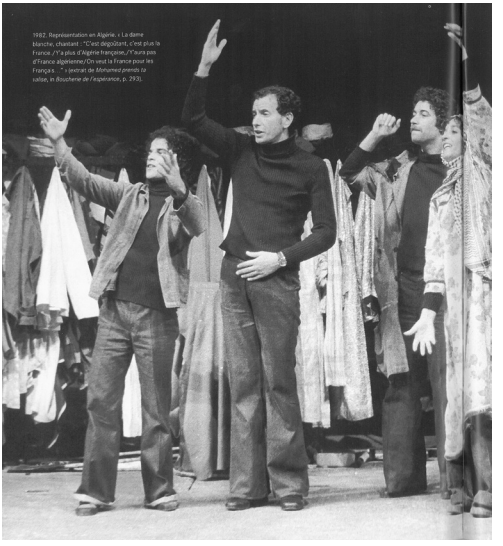
отнести к этому направлению. Первая его пьеса («Труп в окружении») появилась в 1955 г. и была напечатана в Париже. Она посвящена майским событиям 1945 г., когда мирная демонстрация была встречена штыками и пулями со стороны французских властей в Алжире. Но стилистика пьесы оказалась определяющей для всего творчества писателя: использование притчи, легенды давало возможность передать суть событий, минуя реалистическое бытописательство. Уже в первой пьесе он использует композиционную «спираль», позволяющую спроецировать опыт истории на размышления о будущем. Пьеса «Труп в окружении» была первой частью тетралогии «Круг репрессий» (1959), куда вошли также «Порошок мудрости» и «Предки усиливают ярость».

Завершает тетралогию поэма «Гриф» – образ грифа проходит через все пьесы цикла. В основе тетралогии лежит старинная легенда из семейного предания, согласно которой основатель племени, добровольно ушедший из жизни, но не покорившийся врагам, вновь воскресает и в виде призрака является своим потомкам, чтобы напомнить им о долге перед родиной. Мифологема «смерти-воскресения» распространяется и на других героев тетралогии, дает возможность перехода от чисто бытовых зарисовок в сферу философских обобщений. Подобная «графика» повествования напоминает композицию народного арабского романа «сира», который в своем движении вовлекает в действие все новые сюжетные линии вокруг главного героя. Стилистическую особенность тетралогии определял и музыкальный пласт с вокальными партиями, хором и зонгами под явным влиянием Б. Брехта.

В 1958 г. пьеса была поставлена руководителем французского *Théâtre de la Tempête* Жаном Мари Серро в Тунисе силами труппы *Théâtre le Baladin*; затем на сцене *Théâtre Molière* в Брюсселе.

Вскоре Ясин завершает работу над пьесой «Порошок мудрости». Вслед за стилистически сложной трагедией он пишет фарс, главным героем которого является Джеха – плут и народный мудрец, понятный любому зрителю. Пьеса в постановке Алена Оливье была впервые показана в 1968 г. на фестивале в Аррасе, затем в Париже в театре *Théâtre de l'Épée de Bois*.

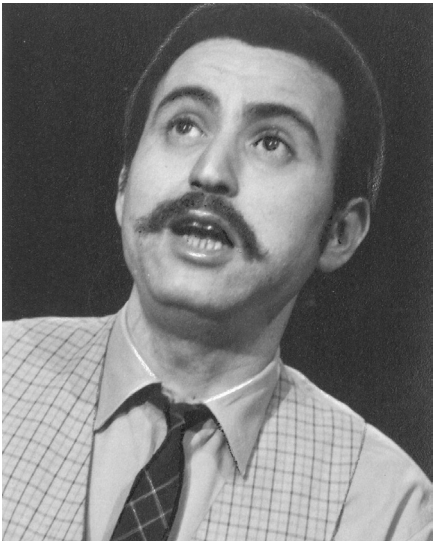
Спектакль, выпущенный Ж.-М. Серро к открытию малой сцены *Théâtre National Populaire* в Париже, был поставлен по пьесе К. Ясина «Предки усиливают ярость» (1967). Но это был успех на французских подмостках. В Алжире официальные власти проявляли явную оппозицию по отношению к франкоязычным писателям. Не оставляя



«Мухаммед, бери свой чемодан».
Сцена из спектакля. Алжир, 1982 г.

попытки осуществить постановку своих пьес на родине, в 1968 г. Ясин переводит на классический арабский язык пьесу «Труп в окружении», которую позже поставит режиссер и его двоюродный брат М. Катеб. Но основная часть населения отдавала предпочтение разговорному диалекту, результатом чего были полупустые залы. Так, в 1970 г. Ясин окончательно возвращается в Алжир и пишет свою первую свою пьесу на диалекте («Мухаммед, бери свой чемодан») о трудной судьбе алжирских рабочих в западных странах. Композиционно пьеса выстроена была по правилам фольклорной традиции: история Мухаммеда представляла серию фрагментов, давая возможность, по замыслу автора, импровизировать на сцене, вступая в контакт со зрителем. Таким образом, сюжетная канва дополнялась усилиями всего актерского коллектива. Подобная форма спектакля была максимально приближена к народным выступлениям сказителей и театрализованным зрелищным формам уличных представлений[8].

2003-й был объявлен годом Алжира во Франции. На сцене парижского театра *Comédie-Française* были показаны две пьесы Катеба Ясина: «Присутствие» и знаменитая «Неджма» в постановке Мохаммеда Касими в исполнении актеров труппы Национального алжирского театра. Творчество алжирского писателя стало символом всего года Алжира во Франции, получившего название «Джазаир» (в пер. с араб. – остров).



Абделькадер Аллула.
Драматург и режиссер
Регионального театра Орана

Оранский театр

Региональный театр г. Орана, которым руководили известные театральные деятели Уд Абдеррахман Каки, Абделькадер Аллула и др., был успешнее многих. Художественная труппа театра поначалу формировалась из любительских студенческих трупп, что во многом определило демократический стиль работы.

Режиссер Каки назвал свою творческую лабораторию «аван-театром» – «передовым театром». Период поиска театрального языка приходился на 50–60-е гг. и сводился к разработке драматического языка, основанного на культурном наследии своего народа. В качестве сценического был выбран язык эпоса и народных легенд – арабский. Подобный экперимент стал возможным благодаря тем устным традициям, которые Каки впитал еще в детсве. Родившись в Мостаганеме, он часто был свидетелем выступлений народных сказителей меддахов, декламировавших народный эпос, сказки, народную поэзию *мальхун*. Это во многом определило стиль его будущих произведений, написанных в форме драматических поэм, с эпическим стилем изложения, источником которых послужили народные легенды и религиозные истории мусульманского Востока. Его известные пьесы «132 года», «Народ ночи», «Старики» поднимают темы истории алжирского народа, отдавая честь его героическому прошлому и традициям.

Региональный театр Орана

С точки зрения техники представления интерес его сводился к выразительности жеста и потенциальным возможностям рассказчика, *меддаха:* его умении устанавливать связь с аудиторией в пределах традиционной формы представления – *аль-халька*. Каки старался сохранить в своих театральных экспериментах вечно меняющееся отношение актер-зритель, и *меддах* был главным инструментом динамики этой связи. Но перенос на сцену *меддаха* и формы *аль-халька* не мог носить абсолютно идентичный своему прообразу вид. Рассказ, передаваемый *меддахом,* оживал в исполнении актеров. *Меддах* непосредственно обращался к зрителям, порой прерывая действие, происходящее за его спиной, с тем, чтобы включиться в него или дать свой комментарий. Чтобы подчеркнуть ритмику слова, Каки использовал ударный инструмент *тбаль,* особенно популярный в сельской местности.

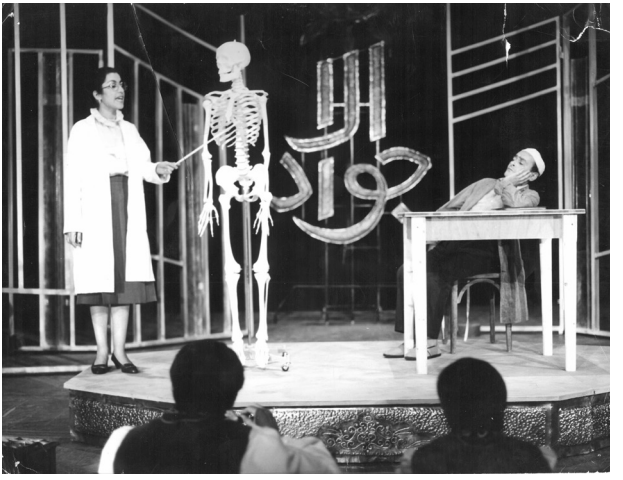
В Оранском театре работал и другой очень талантливый режиссер А. Аллула. Многолетняя театральная практика позволяет выделить в его творчестве два этапа. Первый связан с таким методом работы как «коллективное творчество», когда спектакль в самом прямом смысле становится детищем всего театрального коллектива – от создания текста до самой постановки. И второй этап – переход к режиссерской работе лидера и организатора всего представления. «Коллективное творчество» как метод постановки стало одним из основных принципов работы труппы Оранского театра в 70-е гг. Вот как сам Аллула объяснял

принцип работы «коллективного творчества: «…мы создали три группы – группу по написанию текста, постановочную группу и группу технического обеспечения работы. Все они работали параллельно. Каждая из них представляла на коллективное обсуждение свою идею, готовый план работы, которые подвергались критическому анализу. Подобное коллективное творчество не предполагало механическую совокупность вклада каждой из групп, но друг друга дополняло… Для этого организовывались короткие опросы, касающиеся… творческого аспекта работы. После этого приступали к созданию будущей пьесы»[9].

Победа в освободительной войне, аграрная революция и демократические преобразования втягивали театр в круговорот политических событий. Первые спектакли – «Эль-Мейда», «Эль-Ментудж» – оказались созвучны интересам широкого зрителя. Спектакль «Эль-Мейда» был впервые показан в 1973 г. сельским жителям; затем в Национальном театре Алжира и в театре г. Рабата в том же году. Пьеса, посвященная работе добровольцев аграрной революции, была перегружена специальными терминами, больше годными для официальной дискуссии. И тем не менее, спектакль в доступной форме разъяснял простому феллаху основные положения нового аграрного закона. Спектакль «Эль-Ментудж» (1974), сыгранный в Оране, Тиарете, Алжире и др., представлял собой комплекс из нескольких картин, и был посвящен работе профсоюзов на промышленных предприятиях. Спектакли эти носили открыто агитационный характер. Театр, желавший нести свое искусство массовому зрителю, мог завоевать его в те годы откровенно политическими постановками.

Подобные представления как Оранского, так и других театров страны проходили в те годы часто бесплатно, во время праздников и на самых различных площадках: школьных и университетских дворах, заводских столовых, деревенских площадях. Метод «коллективного творчества» привел к пересмотру некоторых принципиальных положений театрального спектакля. В них стали появляться «вековые признаки» народных представлений *аль-халька*, когда все действо замыкалось в круг, вход и выход актера со сценической площадки теряли всякий смысл, замена костюма происходила на виду у зрителей.

Бесспорным событием для Оранского театра была постановка пьесы А. Аллулы «Аль-Аджвад» («Великодушные»). Этот спектакль завоевал призы за лучшую постановку и драматургию в 1985 г. на I Фестивале алжирского национального профессионального театра. Пьеса о глубоком человеческом оптимизме вопреки жизненным неудачам состояла



«Аль-Аджвад» («Великодушные»).Сцена из спектакля.
Режиссер Абделькадер Аллула. Региональный театр Орана. 1984г.

из трех самостоятельных сцен, в канву которых была введена фигура «сказителя»-ведущего и которые перебивались четырьмя песнями-балладами. Спектакль отводил зрителю особое место, когда актер ломает мизансцену во имя импровизации, идущей из зала. Так, после удачного монолога в исполнении актера Сират Бумедьена зал заставил его повторить отрывок текста еще раз.

Ощутимым результатом «коллективного творчества» было создание в 1975 г. при Оранском театре дополнительной секции для детей. Актеры часто сами придумывали сюжет, осуществляли постановку, при малой финансовой дотации делали декорации и костюмы своими руками. Плодотворное сотрудничество с известным в Оране композитором Блауи Мухаммедом аль-Хауари превращало каждое новое представление в музыкальный спектакль, среди которых и один из самых успешных – «Аль-Бхира» («Сад»). В этом спектакле, помимо актеров, участвовали куклы, что усиливало визуальное впечатление от увиденного.

Традиция детских спектаклей и фестивалей сохраняется в Оране и в наше время. В 2016 г. здесь был запущен проект «Маленький читатель» (*Little Reader*), который проходит и в других регионах страны. Проект был задуман и осуществляется Министерством культуры Алжира. Так называемый «караван профессиональных сказителей» запущен для чтения и одновременно сбора устного наследия: сказок, историй,

«Аль-Бхира» («Сад»). Сцена из спектакля.
Региональный театр Орана, 1984 г.

легенд. Среди чтецов и собирателей наследия такие известные рассказчики, как Махи, Беншемисса и Джамиля Хамиту. Собранный материал записывается современными способами и на разных диалектах. В дальнейшем предполагается издание четырех книг, которые станут письменным источником устного искусства сказителей. Более того, проект включает в себя ряд мероприятий, таких как создание объединений сказителей арабского мира, Африки и Европы, анализ их мастерства с целью привлечения юных любителей театра и устного сказа, проведение соответствующих семинаров в школах, обучение этому искусству детей, подростков и молодежи.

Упадок и попытки возрождения театральной алжирской традиции на рубеже XX–XXI вв.

90-е гг. для алжирского театра оказались драматическими. Уходят из жизни ведущие театральные деятели: в дорожной аварии погибает постановщик Малек Бугермух, в 1989 г. умирают Катеб Ясин и Мустафа Катеб, в 1994 г. от рук террористов погибает Аллула; Агуми, Бенаисса, Зияни Шериф Айад и многие другие артисты и режиссеры уезжают во Францию, где создают труппы и снимаются в кино. Многие актеры живут и работают между двумя городами – Алжиром и Парижем. Такое положение дел и политическая нестабильность в конце 90-х не способствовали

появлению талантливых сценических постановок, которыми славился алжирский национальный театр первых лет независимости.

Как следствие, отсутствие значимых пьес, написанных алжирскими драматургами на актуальные для страны темы. Многие мировые театры в таких случаях призывают на помощь классику. Алжирские режиссеры и актеры стали приспосабливать литературные тексты к театральной сцене, обратившись к творчеству Мулуда Маммери, Мухамеда Диба, Ассии Джебар, Мухамеда Касими, Азиза Шауки.

Несмотря на объективную сложность ситуации в театральной жизни Алжира, деятели культуры предпринимают шаги для ее возрождения. Одним из действенных способов являются проведение фестивалей и смотров. Начало этому движению было положено еще в 1969 г., когда в Алжире состоялся Первый Панафриканский фестиваль, через семь лет после завоевания независимости, в период, когда страна была охвачена революционными идеями. Инициатором этого фестиваля был Мохаммед Бенгеттаф, возглавлявший НТА много лет. Ушедший из жизни в 2014 г., этот человек был прежде всего известен своим бережным отношением к молодым талантам. Его инициативой было и приглашение региональных театральных трупп на сцену столичного театра, и проведение семинаров, профессиональных тренингов. Пользуясь положением директора НТА, он способствовал появлению молодых сценографов на алжирской сцене. Благодаря его инициативе начал свою жизнь в 2007 г. фестиваль «Алжир – столица арабской культуры».

И лишь через 40 лет, в 2009 г., состоялся Второй Панафриканский фестиваль, который стартовал 5 июля в День независимости страны, и продлился до 20 июля. В фестивале приняли участие театральные деятели из семнадцати африканских стран: Нигерии, Египта, Буркина-Фасо, Ганы, Бенина, Сенегала, Судана, Гвинеи, Чада, Мали, Кот-д'Ивуара, Конго и др. Показы прошли не только в Алжире, но и в Оране, Аннабе, Мостаганеме, Тизи Узу и Бежайа. Кроме того, все алжирские региональные театры участвовали в этом фестивале вне конкурса, в том числе алжирский театр из Марселя.

Помимо спектаклей были организованы театральные мастерские, семинары и поэтические чтения. Примечательна и основная тема дискуссий – «Африканский театр: между традицией и современностью».

За дни проведения мероприятий в Алжире зрители посмотрели на тридцати концертных площадках порядка пятисот спектаклей и музыкальных представлений, в которых были задействованы

2800 участников; было проведено девять художественных выставок работ 230 художников из разных государств. Особый интерес вызвали встречи в рамках темы «История исполнительского искусства», в которых внимание было сосредоточено на «искусстве слова». Показательными для всех стали выступления профессиональных сказителей современности.

Крупным культурным событием для Алжира в 2017 г. стал Международный форум, который был посвящен творчеству драматурга Катеба Ясина. Сюда были приглашены исследователи и театральные деятели из Алжира, Орана, Тиарета и Аннаба, а также из Франции, Австрии, Туниса и Марокко. Мероприятие включало в себя постановку известного романа К. Ясина «Неджма». Участники литературных встреч обсудили феномен К. Ясина, создававшего свои произведения на двух языках, которые были и остаются основными языками межкультурной коммуникации алжирцев, – французском и арабском.

Современная театральная культура Алжира, проявившая способность к самосохранению, демонстрирует безусловную значимость национальной культуры как мирового достояния. При этом богатство ее содержания и общечеловеческие ценности дают возможность их восприятия представителями других культур. Так процесс защиты локальных национальных традиций приобретает черты глобального феномена.

[1] Жизнь и подвиги Антары. М.: Наука, 1968. С. 6.

[2] *Ahmed Cheniki*. Le Théâtre en Algérie. Histoire et Enjeux. Aix-en-Provence, 2002. P. 21–22.

[3] См. *Bachetarzi M*. Memoires 1919–1939. Alger, 1968.

[4] См. *Гусейнова Д.* Алжирский театр. Очерки истории. М.: ГИИ, 1995. С. 42–47.

[5] *Прожогина С.В*. Магриб: Франкоязычные писатели 60–70-х годов. М.: Наука, 1980. С. 12–13.

[6] О популярности этого вида представления свидетельствует факт создания документального фильма «Аль-Халька – в кругу рассказчика» в 2010 г. (Германия, Марокко).

[7] *Мелетинский Е*. Поэтика мифа. М.: Наука, 1972. С. 368.

[8] См. *Гусейнова Д*. Указ.соч. С. 81–112.

[9] Из беседы с Абделькадером Аллулой в 1988 г. в Оране.