

DOI: 10.31866/2616-759x.2.2.2019.186650  
УДК 792(569.3):008(53-11)

## ГЕНЕЗИС ЛИВАНСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА АРАБСКОГО ВОСТОКА

Нашаат Зибдави

кандидат исторических наук, доцент; e-mail: nashaat95@hotmail.com,  
n.zebdawi@aliceartproduction.com; ORCID: 0000-0002-2479-8462

Компания субтитрования, арт-производства и переводов «Алиса», Бейрут, Ливан

### Аннотация

**Цель исследования** заключается в раскрытии процессов зарождения и становления ливанского театрального движения в культурно-историческом контексте Арабского Востока. **Метод исследования.** В работе применялись такие методы: историко-культурологический – для исследования исторических процессов и культурологических явлений, оказавших решающее влияние на зарождение и развитие ливанского театрального движения XIX в.; аналитический – для анализа широкого спектра культурного ландшафта арабского мира, сформировавшего театральную культуру Арабского Востока в целом и ливанского театра в частности. **Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые обобщается и теоретически осмысливается исторический опыт зарождения и развития театрального искусства такого региона, как Арабский Восток в целом и ливанский театр в частности, в эпоху подъема арабского национального самосознания, последовавшего после распада Османской империи, и усиления культурного влияния Запада на страны Арабского Востока. Также впервые систематизируются специфические признаки и особенности театра Арабского Востока. **Выводы.** Становление и развитие искусства театра в Ливане явилось частью общего процесса развития арабского театрального искусства в постосманскую эпоху, в период подъема арабского национального самосознания, усиления культурного влияния Запада на страны Арабского Востока. На этом фоне становление искусства театра как в Ливане, так и во всем арабском мире не могло уже быть самобытным, самостоятельным. В нем смешивались транснациональные и национальные элементы. Отсюда чрезмерное увлечение европейскими образцами и пренебрежительное отношение к жанрам народного сценического искусства. Наиболее плодотворными были попытки синтезировать элементы народного искусства, народного юмора, народного и классического арабского пения с элементами европейского театра, достижениями европейской музыки и модернистскими веяниями в арабской литературе.

**Ключевые слова:** ливанский театр; сирийский театр; арабский театр; египетский театр

### Постановка проблемы

Исследования процесса развития театрального искусства в Ливане актуальны в связи с малоизученностью данной проблемы: театроведение и театральная

критика как во всех арабских странах, так и в Ливане во многом увлеклись дискуссиями общего характера. Если в 60-е и начале 70-х годов XX века главной их темой был вопрос о генезисе арабского театра, которому посвящен ряд работ арабских исследователей (Азиса Мухамеда, Ассаф-Шанаб Адель, Салех Ахмад Рушди, Махфуз Исама, Катая Сальмана, Тауфик аль-Хаким, ар-Раи Али, аш-Щабешти), а также трудов европейских ученых (Ландау Джакоб, Х. А. Р. Гибб, А. Мец, Б. В. Веймарн), то сегодня отсутствуют серьезные исследования в данной области. В связи с этим назрела острая необходимость в систематизации специфических признаков и художественно-организационных особенностей театра Арабского Востока в целом и ливанского театра в частности.

### Анализ последних публикаций

Как было замечено выше, в последние несколько десятилетий анализ развития ливанского театра не проводился. А из материалов прошлого можно упомянуть следующих авторов.

Размышляя об арабской драматургии, А. Е. Крымский делится своими наблюдениями о «вкусе к драмам», который успел развиться и среди мусульман, а также о своеобразном подражании Шекспиру. Но когда он повествует о «театре сказочника» (театре «Хакавати»), то причисляет этот жанр к категории «простонародной арабской литературы» и указывает, что это полуискусственная полупольклорная беллетристика, которая в эпоху упадка многих отраслей культуры сохранила в себе живые ростки и представляет литературу лубочников-скоморохов.

Египетский театральный деятель Теймур Махмуд (1963) в книге «Предвестники арабского театра» исследует, в частности, наследие «театра теней», относя его не к театральному жанру, а к «ярмарочному искусству». Такой же подход к этому феномену можно встретить в книге ливанского театроведа Мухаммеда Юсефа Наджма (1967) «Пьеса в современной арабской литературе: 1847–1914». К данной группе работ следует отнести книгу египетского исследователя Мухамеда Мандура «Театр» (1959), книгу выдающегося египетского драматурга Тауфика аль-Хакима «Наша театральная схема» (1967), а также его предисловие к собственной пьесе «О, взбирающийся на дерево» (1962).

Подход Заки Тулеймата (1971) к изложению материала – историко-культурный. Он видит в качестве первоосновы возникновения театра арабов их кочевое прошлое.

Концепция Дж. Ландау (2016) базируется на положении о взаимодействии культур у народов, с которыми арабы в древности находились в культурном контакте, а когда возник литературный перевод с греческого языка, они познакомились с греческой комедией и трагедией.

Особо следует выделить книгу Т. А. Путинцевой (1977), сумевшей собрать колоссальный объем данных и фактического материала об истории театральных зрелищ и народного искусства в арабском мире. Это единственная в своем роде книга, написанная о театре в арабских странах на русском языке, выделяющаяся систематизацией исторического материала. Концепция автора видится уже

в самом названии книги – «Тысяча и один год арабского театра». Т. А. Путинцева высказывает предположение о том, что арабский театр существовал со времен незапамятных, так как и литература, и музыка, и обрядовые действия с их местными темами, популярными образцами, сюжетами реального арабского быта сами несли в себе элементы драматического искусства задолго до XIX века.

### Изложение основного материала

Если арабская культура в свой «золотой век» стала историческим звеном между древнегреческой культурой и возрождавшейся тогда, после эпохи Средневековья, европейской культурой, то сам Ливан всегда пользовался славой «моста» между Востоком и Западом (а в современную эпоху Бейрут был прозван вторым Парижем), благодаря своему географическому местоположению, своей открытости во внешний мир и, не в последнюю очередь, благодаря смешанному религиозному составу. Это обусловило смешанность культуры, ее богатство, открытость и своеобразную «полифонию»: здесь очевидны отголоски финикийской культуры, центром которой было ливанское побережье Средиземного моря (полторы тысячи лет до н. э.), культуры древних египтян, вавилонской культуры, культуры Древней Греции и Древнего Рима, а также культуры османской – ведь Ливан был свидетелем многих завоевательских нашествий за свою долгую историю. Арабское же культурное влияние началось здесь с завоевания арабами ливанского побережья и долины Бекаа.

Темой незатихающих дискуссий был и продолжает оставаться вопрос о генезисе театра в арабском мире, о том, существовало ли театральное искусство у арабов раньше или же оно было заимствовано у европейских народов в позапрошлом веке, когда в Ливане появились первые сценические постановки.

Следует отметить, что процесс становления арабского театра происходил с большим запаздыванием по отношению к тому театральному процессу, который прошла Европа. Само явление, именуемое театром, уже перестало быть национальным и перешло в транснациональный феномен, развитие которого нельзя уже было рассматривать по только что изложенной схеме. Сфера национальной культуры и национального наследия уже не могла быть той замкнутой средой, в которой происходит синкретическое интегрирование разных дотеатральных форм. В этой связи образуется зародыш «своего» театра. В итоге такие элементы народного зрелищного творчества, как «хакия», «самаджа», «фасл-мудхик», «театр теней» или марионеток, жанр хакавати и т. д., уже не могли стать единственной (своей, национальной) основой возникновения театрального искусства, переставшего к тому времени быть чьим-либо и переросшего в мировое явление культуры. Эти элементы могли быть (и они стали) теми формами народного искусства, которые поглотит театр, заимствованный у Европы в готовом виде, и которые, будучи поглощенными им, станут источником его развития на местной почве.

По нашему мнению, такой взгляд на проблему поможет объяснить ряд явлений: закат и исчезновение многих форм народного творчества в эпоху становления нового театрального искусства и параллельно с этим расщепление театрального

движення по нескольким направлениям, где в некоторых из них (комедийном, музыкальном и народном) проглядывались «проекции» тех самых форм народного искусства, которые якобы исчезли. Подобный взгляд облегчает и объяснение того нестабильного положения, в котором долго пребывал академический арабский театр: оппоненты объясняют эту нестабильность неправомерностью перенесения самого театра как вида на почву арабской культуры. Однако, факт остается фактом. Эстафета нового театра достойно переходила от одного региона арабского мира в другой.

Что касается театрального искусства Ливана, то его невозможно рассматривать в качестве самостоятельного явления духовной жизни арабского общества. Вместе с тем, нельзя утверждать, что арабский театр – это однородный феномен, не имеющий своих специфических особенностей в каждой стране. В этом заключается одна из особенностей становления и развития не только театра, но и всех сфер духовной жизни арабского мира в эпоху, начавшуюся с развалом Османской империи, частью которой был и арабский мир в течение четырех столетий. Данная особенность характерна для всей социальной, экономической, политической и идеологической сферы жизни арабского мира на протяжении более чем полуторавекового периода.

Существует определенное различие в становлении культуры арабских стран. Идет ли речь о народной культуре и народном искусстве или же об элитарной культуре и искусстве? Источниками такого различия, по нашему мнению, являются:

1. Своеобразие исторических судеб разных регионов арабского мира не только после исчезновения единого арабско-исламского государства, но и до его возникновения. Отсюда неоднородность этнического состава разных регионов, разнообразие диалектов (народного языка) как в арабском мире в целом, так и в каждой арабской стране, взятой отдельно, существенное различие как в религиозном составе вообще, так и в конфессиональном составе на уровне каждой религии – ислама и христианства. Эти обстоятельства нам представляются особенно важными при изучении духовной жизни общества, при исследовании вопросов культуроведения и, в частности, истории театра.

2. Разнообразие культурных веяний и влияний, которым был подвержен арабский мир за последние полтора века. Арабский регион соседствует со Средиземноморьем, Персией, Турцией, Индийским океаном и Африкой, которые имеют свои особенности в становлении и развитии культуры. Отметим, что разные регионы арабского мира в колониальную эпоху были колониями разных метрополий, а в постколониальную эпоху занимали разные позиции в решении основных политических вопросов современного Арабского Востока, в частности по отношению к арабо-израильскому конфликту. Конкретно-исторический подход к рассмотрению явлений культуры обязывает нас учитывать всю сложность картины, исследуя вопросы театрального искусства в арабском мире. Ведь процесс развития театрального творчества в арабских странах был неравномерным: первые постановки спектаклей, следующие европейским образцам, начались в Ливане в 1847 году, в то время как некоторые арабские страны впервые пришли к этому в недавнем прошлом (к примеру, страны Аравии и Ирак – после начала 50-х гг. XX в.).

К середине XIX века конфликт между арабским национальным сознанием и турецким господством в османской империи уже принял законченную форму, чему немало способствовало воздействие идей эпохи европейского Просвещения на сознание молодой арабской интеллигенции, особенно в Ливане и Сирии, где и возникли главные силы обновления арабской культуры.

Пальма первенства в перенесении европейских образцов театра на почву культуры Ливана принадлежит молодому купцу, образованному человеку, много путешествовавшему по Европе, уроженцу города Сейда (Финикийский Сидон), владевшему турецким, итальянским, французским языком, Маруну ан-Наккашу (1817–1855 гг.). Первым его спектаклем был «Скупой» Мольера, который он поставил в своем доме с помощью труппы, состоящей из родственников и друзей. На спектакле присутствовала элита бейрутского общества и были воспроизведены все атрибуты и символы европейского театрального пространства (будка суфлера, специальные места для монарха и его визиря, огромные зеркала для дам, хотя во всем этом не было нужды). Здесь же присутствовали два муфтия и судья, были рассыпаны розы по всему залу и подавался горячий напиток из корицы, а в антракте состоялся показ короткого фарса на семейную тему с местным колоритом (Экогард, 1987).

Во всяком случае, мольеровская тема, начатая М. ан-Наккашем, продолжалась очень долго в арабском театральном творчестве. М. ан-Наккаш понимал большое значение театра в жизни людей. Он писал: «Я увидел у них (т. е. у европейцев) в числе средств и способов, могущих облагораживать нравы, эти театры [...]. С помощью этих театров обнажаются человеческие пороки, [...] и наряду с приобретением культуры, люди [...] обучаются высокой речи, [...] любят телесными движениями, слушают музыкальные инструменты и знакомятся с основами музыки и пения» (Путинцева, 1977, с.110). Он указал на свое понимание того, какой должна быть сценическая постановка, как должны в ней сочетаться такие компоненты, как драматургия, талантливая актерская игра, показ, костюмы и т. д.

В 1849 году М. ан-Наккаш поставил пьесу собственного сочинения «Простофиля. Абуль Хасан или Марун ар-Рашид» (Наджм, 1967, с.48), которую Дж. Ландау (2016) считает первым образцом арабской драматургии несмотря на то, что многие видят в ней сходство с пьесой Мольера «Шалый, или Всё невпопад».

Третьей работой М. ан-Наккаша была постановка собственной пьесы «Завистник», в которой исследователи усматривают адаптацию мольеровского «Тартюфа» и «Мещанина во дворянстве», но Т. А. Путинцева (1977, с.115) считает ее оригинальным сочинением, высмеивающим, в частности, чопорность педантов, представляющих арабскую литературу.

Отметим, что М. ан-Наккаш был очень далек от слепого подражания европейской драматургии и заимствовал Мольера вдумчиво, считаясь со вкусами местного зрителя.

Первые актеры Ближнего Востока, где исламом всегда запрещалась персонификация живых существ, подражали европейским стандартам актерской игры. Что же касается женских ролей, то М. ан-Наккаш поручает эти роли юношам. В этой связи он ссылался на подобный опыт в елизаветинском, греческом или японском театре.

М. ан-Наккаш осознал всю сложность своего начинания. Он стремился максимально приблизить сатиру к местным вкусам зрителей и использовать факторы сценического действия, близкие к стереотипам арабской зрелищности. В его пьесах много музыки не только арабской, но и турецкой, очень часто тогда исполнявшейся; европейскую же музыку, привычную для того искусства, которое М. ан-Наккаш заимствовал, он включал в свои спектакли лишь частично. Опора на сатиру и жанр оперы-буфф была осознанным элементом в творческом кредо Маруна ан-Наккаша, который противопоставил религиозному театру театр светский и имел большой успех.

Заслуга М. ан-Наккаша огромна и заключается в том, что он открыл целую эпоху в развитии сценического творчества на Ближнем Востоке, а его работы стали своеобразным эталоном для будущих режиссеров. М. Ан-Наккаш противопоставил религиозному театру театр светский и имел большой успех. После него, особенно в Сирии и Египте, снова и снова будут показывать Мольера в адаптированном варианте, а самые выдающиеся режиссеры получают прозвища «Мольер Востока», «Египетский Мольер». По примеру М. ан-Наккаша труппы начали формироваться в дальнейшем по «семейному» принципу, а функции администратора, продюсера, драматурга, режиссера и основного актера сочетаются в одном лице.

Бурное развитие получит «музыкальный театр», который не только будет пользоваться успехом у публики, но и станет своеобразной лабораторией, в которой будут проводиться самые смелые эксперименты в истории современной арабской музыки: от опытов сирийца Абу-Халиля аль-Каббани, египтян Саямы Хиджази, Сайеда Даруиша и Закарии Ахмеда до опыта семьи великих ар-Ракбани в Ливане и песенного кино М. Абдель-Уахаба и др. в Египте.

М. ан-Наккаш предвосхитил одну из самых острых и затяжных проблем арабского театрального движения – проблему выбора между литературным арабским языком и языком разговорным, то есть диалектом той или иной арабской страны. Эта проблема содержит в себе такое противоречие: демократизация театрального искусства не станет реальностью, пока не будет найден выход, делающий язык театра доступным людям, приближаясь к народному языку, а драматургия как литературный жанр не утвердится, пока она не создаст свой язык.

Следует назвать последователей М. ан-Наккаша в Ливане: пьесы писали Бутрус аль-Бустани, Халиль аль-Язиджи, автор «Мужества и верности», поставленной в Бейруте в 1878 г., Наджиб аль-Хаддад, переводчик и адаптор классики европейского театра, Салим аль-Бустани, работавший в том же жанре. Следует отметить и творчество Ибрагима аль-Ахдаба, сочинявшего в жанре поэтической исторической драмы; Адиба Исхака, поэта, деятеля арабской «Нахды», который адаптировал пьесы французских драматургов (Расина, Корнеля, Обиньяка и др.) и сотрудничал с племянником М. ан-Наккаша Салимом, поставившим «Андрамаху» в Бейруте в 1875 г. для благотворительных целей.

Тут же следует упомянуть Ахмеда абу-Халиля аль-Каббани, сирийца турецкого происхождения, так или иначе испытавшего на себе влияние школы М. ан-Наккаша, мусульманина, который был связан с миссионерскими школами. А. аль-Каббани по праву считают основателем музыкального театра в Сирии,

а впоследствии – музыкального театра Египта. Он поставил в Дамаске в первой половине шестидесятых годов XIX века свою первую пьесу «Неблагодарный» по мотивам «Тысячи и одной ночи» и пьесу «Уаддах». Критики усматривают в постановках А. аль-Каббани влияние западноевропейской оперы. Дальнейший ход событий показал, насколько самобытным оказался жанр, зачинателем которого стал А. аль-Каббани. Его музыкальные драмы, воспевающие человеческую доброту, мужество и жизнелюбие, были созвучны национальной музыкальной традиции и по содержанию, и по структуре, хотя многое он заимствовал у европейцев в плане организации театрального дела и театральной труппы.

Несколько позже начинается сотрудничество А. аль-Каббани с Искандером Фарахом, драматургом, работавшим в последствии в Египте. Труппе Фараха и А. аль-Каббани покровительствовал Мидхат-паша, государственный деятель, лидер движения за конституцию в Османской империи. Успешно была поставлена «Аида» в адаптированном варианте Салима ан-Наккаша, племянника и последователя М. ан-Наккаша, но следующая его постановка «Простофиля Абуль-Хасан или Харун ар-Рашид» по Маруну ан-Наккашу была запрещена для показа.

Неблагоприятные условия, в которых находились театры арабского мира (религиозные запреты, существовавшие в Сирии и Ливане, обстановка надвигающейся политической тирании, с которой искусство театра будет всегда не в ладах в арабском регионе), подвигли многих деятелей и ливанского и сирийского театров к эмиграции в Египет. Это Салим ан-Наккаш, Адиб Исхак, Фарах, А. аль-Каббани, Джордж Абъяд и др.

И если зерна нового искусства, пересаженные в Ливан и Сирию М. ан-Наккашем, не очень прочно прижились там, то в их всходах, так сказать, остро нуждалась жаждающая почва культурной жизни Египта, где социальный заказ на «арабизацию» существовал, ибо арабское театральное искусство отвечало социальным потребностям государства. Египет стал тем полем деятельности, где можно было именно в данный момент творить и добиваться успеха, особенно в Каире и Александрии, где начали сотрудничать Юсеф аль-Хайят, Салим ан-Наккаш и Адиб Исхак. Они осуществили свои первые театральные постановки в конце шестидесятых годов XIX века, незадолго до открытия Суэцкого канала. Это, в частности, драматический вариант «Аиды» по С. ан-Наккашу и его драма «Тиран».

Безусловно, при этом театральные постановки в Ливане и Сирии не прекратились: продолжали свою деятельность религиозные театры в школах, шли постановки с благотворительной целью, были открыты две студии в Дамаске, где осуществлялась постановка пьес Искандером аль-Азарем и т. д. Однако, центр тяжести театрального движения в арабском мире переместился в Египет, открытый для Запада, с морскими воротами в городе Александрии, с грандиозными планами – от строительства железных дорог до открытия Суэцкого канала и оперного театра. Здесь уже работал итальянский театр, имевший свою публику и свои традиции, а правитель страны Исмаил слыл покровителем искусств, меценатом и просветителем, который заказал великому Верди сочинить оперу ко дню открытия канала (имеется в виду опера «Аида», вместо которой, однако, к празднику была исполнена опера «Риголетто») (Landau, 2016). Страна

переживала определенный подъем в хозяйственной и культурной жизни, появлялись театры и театральные труппы, но их зрителями были, по преимуществу, иностранцы, которые составляли своеобразную публику. Весьма показательны впечатления В. А. Соллогуба, относящиеся ко времени празднеств по случаю открытия Суэцкого канала<sup>1</sup>:

«Тысячи искателей приключений, изгнанных Европой, как саранча рассыпались по земле обетованной [...]. Веселые кофейные и игорные дома, шинки самого низкого свойства открыты всю ночь. Театры, вновь отделанные, совершенно чужды народной жизни. В Каире к праздникам театральные залы отделаны с роскошью истинно египетской: дом оперный для итальянцев и балетов, театр драматический для французских пьес и цирк; всё это сверкает позолотой и бархатом, шитым золотом... Я слышал здесь неизбежную "Травиату" и "Duchesse de Gerolstein" "Герцогиню Герольштейнскую", распеваящую сорокавековым пирамидам оффенбаховские веселости» (Цит. за Путивцева, 1977, с.134).

Когда Исхак и С. ан-Наккаш оставили театры и ушли в публицистику, их дело продолжил Ю. аль-Хайят. Чуть позже аль-Кардахи, идя на поводу у нетребовательной части зрителей, осуществил показ дешевых мелодрам, и его постигла неудача, после чего он решается на зарубежные гастроли в Париж, Сирию, а несколько позже – в Тунис и Алжир (1908). Его труппа, посеявшая зерна нового искусства в арабском Магрибе, имела шумный успех.

Почти одновременно начали создание своих театральных трупп А. Абу-Халиль аль-Каббани и Искандар Фарах, вместе работавшие около двух лет. Весьма знаменательны эти два года с точки зрения становления жанров арабского театра в египетский период: в то время, как И. Фарах сосредоточился на драматическом мастерстве актера, А. аль-Каббани занимался с труппой музыкой и пением. Это было начало профессионализации: хотя в спектаклях М. ан-Наккаша существовали и та, и другая тенденция, но как бы в симбиозе, то теперь наблюдается специализация видов деятельности и это становится стержневым моментом сценической практики.

В то время как И. Фарах покинул труппу со своими актерами, А. аль-Каббани продолжал показ спектаклей в Каире и Александрии, где кафе «Голубой Дунай», в котором ставились спектакли, стало символом чего-то загадочного и романтического.

В 1897 г. А. аль-Каббани получил новое театральное здание, в котором, однако, ему не суждено было работать из-за вскоре происшедшего пожара. Но за 19 лет работы в Сирии и за 15 лет работы в Египте он создал жанр музыкального театрального действия, основанного на методе татрыба, т. е. специфического, сугубо арабского метода восприятия музыки (татрыб – трудно поддающееся переводу слово, означающее услаждение пением или мелодией, достижение высокой степени вживания слушателя в музыкальное действие).

<sup>1</sup> Осенью 1869 г. В. А. Соллогуб был командирован в Египет для того, чтобы принять участие в церемонии по поводу открытия Суэцкого канала. О празднике, посвященном этому событию, см.: Соллогуб, В. А. Новый Египет. Санкт-Петербург: б. и., 1871, с.116-128.



Искандар Фарах открыл свой театр в 1891 г. и проработал 18 лет, сотрудничая с выдающимся певцом С. Хиджази, драматургом Я. аль-Хаддадом, актером Джорджем Абъядом, актрисой Фатимой Рушди и актером, режиссером и певцом Азизом Идом. Репертуар театра включал классику в адаптированном варианте (Мольера, Шекспира, Корнеля) и современную французскую мелодраму.

С одобрением встретила пресса тот факт, что И. Фарах подчинил работу театра серьезным задачам драматического искусства, ставил спектакли без пения, а иногда и без музыки. Может быть, тогда и возникло деление театра на «серьезный» и «несерьезный», существующее и поныне. Как бы там ни было, публика отнеслась без энтузиазма к реформам Фараха. В 1905 году оставил труппу певец С. Хиджази, сторонник музыкальной драмы, и основал собственный театр. Значительной потерей для театра Дж. Абъяда стала смерть его ведущей актрисы Мари Суфан и директора театра (брата И. Фараха). Попытки реанимации театра оказались безуспешными, и тогда возникло еще одно явление в истории арабского театра, а именно – коммерческий театр. И. Фарах оставил свои художественные и реформаторские планы, стал относиться к театру как к коммерческому предприятию, вплоть до того, что он сдавал здание напрокат другим труппам и для показа кинофильмов. Человек, много сделавший для пропаганды театра как важного средства воспитания народа, так бесславно окончил свою карьеру.

Выскажем ряд соображений относительно основных признаков и творческо-организационных особенностей театрального производства арабского театра.

1. И актеры, и драматурги, и режиссеры в арабском театре начали с любительства – отчасти под воздействием увиденного в Европе, отчасти же (хотя намного реже) движимые своим творческим темпераментом и природной одаренностью. Все упомянутые функции, включая и функцию администратора-продюсера, чаще всего сочетались в одном лице. Это был театр человека-оркестра, если можно так выразиться, и примеров тому мы увидели множество. Эти пионеры шли в театр из социальных сфер, не имевших прямого отношения к искусству: М. ан-Наккаш был купцом, Дж. Абъяд – служащим на железнодорожном вокзале, А. аль-Каббани – весовщиком, Я. Сануу – учителем, С. Хиджази – чтецом Корана, Н. ар-Рихани был банковским служащим, а И. Фарах – таможенным чиновником.

2. Труппы долгое время составлялись по семейному признаку или из круга близких друзей.

3. Женские роли исполнялись на первых порах юношами, затем на сцене стали появляться женщины из числа христианок и евреек, а позже – мусульманки.

4. Материальный, кассовый фактор часто бывал решающим для организаторов трупп.

5. Под театральные помещения сначала использовали частные дома, казино, а затем появились специальные театральные помещения, что открыло возможность для появления стационаров и относительно стабильных трупп.

6. Отсутствовала система подготовки кадров, за исключением случаев командирования людей на учебу за границу.

7. Государственная помощь в создании инфраструктуры театрального дела носила случайный характер, хотя в некоторых случаях и долговременный.

8. Театральное движение было взаимосвязано с развитием других искусств, прежде всего с музыкой (в числе театральных деятелей этого периода оказались все крупные музыканты и певцы) и с литературой. Среди деятелей театра виднейшее место занимали поэты и писатели: Ахмед Шауки, Тауфик аль-Хаким, Махмуд Теймур, Михаил Нуайме и Джубран Халиль Джубран.

Что же касается того нестабильного положения, в котором находился «серьезный» театр, то его причины лежат глубже, а именно – в слабости питательной почвы, на которую это искусство было пересажено, и в непосильной масштабности задач, которые оно перед собой ставило. Поясним эту мысль: силу искусства театра К. С. Станиславский (1958, с.471) усматривал в его собирательности: «Вместе с тем искусство театра – собирательное, и в этом также его сила. Театр пользуется одновременно творчеством всех без исключения искусств: литературы, сцены, живописи, архитектуры, пластики, музыки, танца, которые он собирает под своим кровом». Но к началу процесса становления современного арабского театра состояние других искусств было весьма проблематичным. В затажной процесс модернизации вступила литература (это относится, главным образом, к поэзии, в то время как жанры рассказа и романа были в стадии становления и находились опять-таки под европейским влиянием). Архитектура представляла собой сложную мозаику, отражавшую историю градостроительства от эпох Омейядов до Османской и колониальной эпохи, а в отношении живописи, сцены, пластики, то они были в упадке. А вот танец и музыка действительно нашли в театре идеальную среду для своего развития, хотя в силу своей специфики ближе стояли к народному, песенному театру и к водевилю.

Еще одной из «болезней роста» театрального «серьезного» искусства в арабском мире была, как уже говорилось, масштабность поставленных перед собой задач. Напомним здесь опыт И. Фараха и Дж. Абъяда. Тот факт, что под давлением материальных факторов театральные деятели временами изменяли себе и своим принципам. Этому способствовала и незавершенность формирования всего комплекса театрального производства, слабый профессиональный уровень актеров, отсутствие необходимых условий для их подготовки и т. д.

Этот аспект вопроса о генезисе арабского сценического искусства представляется нам весьма важным и почти выпавшим из поля зрения исследователей, принявших участие в дискуссиях о генезисе театра в арабских странах. Изучение его позволяет сделать вывод о сложном и специфическом пути становления ливанской театральной культуры, необходимости учитывать, с одной стороны, закономерности социально-экономического развития страны, с другой – состояние арабского театрального движения, которое в значительной степени оказывало влияние на ливанский театр.

### Научная новизна исследования

В статье обобщается и теоретически осмысливается исторический опыт развития театрального искусства в Ливане, исследуются вопросы генезиса арабского театра и их значение для театрального движения в Ливане.

## Выводы

Становление искусства театра в Ливане явилось частью общего процесса развития арабского театрального искусства. Данный процесс проходил в условиях открытого культурного пространства, в эпоху подъема арабского национального самосознания, в период, последовавший после походов Наполеона в Египет и Сирию, распада Османской империи, частью которой был арабский мир, усиления культурного влияния Запада на страны Арабского Востока. На этом фоне становление современного искусства театра как в Ливане, так и во всем арабском мире не могло уже быть органичным, самобытным, самостоятельным. В нем смешивались транснациональные и национальные элементы, и при этом доминирующим было стремление войти в современный мир, догнать цивилизованные страны. Отсюда чрезмерное увлечение европейскими образцами и пренебрежительное отношение к жанрам народного сценического искусства.

Результаты исследования свидетельствуют, что основные закономерности арабского театрального движения таковы:

- подражание европейским образцам со стороны «серьезного» академического театра; изучение и накопление опыта у представителей этого направления; повторение пройденных ошибок и экспериментов европейского театра;
- настойчивое стремление народного направления театрального движения (комедийный и музыкальный театр) к контакту и взаимодействию с публикой; использование элементов народных зрелищ, юмора, пения, фольклора, апробированных новых методов и приемов; боязнь экспериментов; приспособление к требованиям зрительского среднего вкуса;
- тесная взаимосвязь театрального движения с модернизацией музыки и литературы (модернизация арабской музыки происходила в основном в рамках жанра музыкального театра);
- элитарный академический театр развивался на основе таких литературных явлений, как «драматургия в стихах», оказавшаяся нежизнеспособной; «драматургия для чтения», которая так и осталась жанром чисто литературным, далеким от сценической практики;
- отношение к драматургии было почти всегда дифференцированным: элитарный театр сделал ставку, главным образом, на переводы классических произведений и современной европейской драматургии, причем переводы осуществлялись как свободно, без точного соответствия арабского варианта оригиналу, так и скрупулезно, когда перевод максимально соответствовал оригиналу. Несколько позже возникло стремление к тому, чтобы переводить европейскую драматургию на арабский язык (иногда на определенном диалекте). Возникли образцы оригинальной арабской драматургии, нашедшие свое воплощение именно в рамках «серьезного» театра. Направление же народного театра сделало ставку на импровизацию, отсутствие строгой драматургической формы соответствовало природе и специфике народных зрелищных искусств.

В то время, как заимствованная европейская театральная форма настойчиво стремилась утвердиться в творчестве арабских деятелей театра и найти ценителей среди зрителей, параллельно шел процесс явного отживания реликтовых элементов народных зрелищ, дошедший до нашего времени. Это отживание компенсировалось деятельностью представителей народного театра, которые использовали в своем творчестве элементы театра «хакавати», «теневого» театра, игровых представлений, народного юмора и пения и т. д. Такой процесс принес творческие успехи народному направлению театра (комедийного и особенно музыкального жанра). Однако наиболее плодотворными были попытки синтезировать элементы народного искусства, народного юмора, народного и классического арабского пения с элементами европейского театра, достижениями европейской музыки и модернистскими веяниями в арабской литературе.

### СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Аль-Хаким, Т., 1962. *Я тали аш-Шаджара* [О, взбирающийся на дерево]. Каир.  
 Аль-Хаким, Т., 1967. *Калибуна аль-Масраха* [Наше театральное исследование]. Каир.  
 Мандур, М., 1959. *Аль-Масрах* [Театр]. Каир.  
 Наджм, М.Ю., 1967. *Ал-Масрахийа фи-л-адаб ал-араби ал-хадис: 1847-1914* [Пьеса в современной арабской литературе: 1847-1914]. Бейрут: Дар альтхакафа.  
 Путинцева, Т.А., 1977. Истоки, поиски, становление. В: *Тысяча и один год арабского театра*. Москва: Наука, с.103-138.  
 Путинцева, Т.А., 1977. *Тысяча и один год арабского театра*. Москва: Наука.  
 Соллогуб, В.А., 1871. *Новый Египет (Публичный отчет и путевые впечатления)*. Санкт-Петербург.  
 Станиславский, К.С., 1958. [Театр]. Вступление. В: Г.В. Кристи, ред. *Полное собрание сочинений*. Москва: Искусство. Т.5: Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания. 1877-1917, с.470-494.  
 Таймур, М., 1963. *Талая'а аль-масрах аль-арабий* [Родоначальники арабского театра]. Каир.  
 Тулеймат, З., 1971. *Фанн аль-Мумассиль аль-Арабий* [Искусство арабского актера]. Каир.  
 Экогард Даууд, 1987. *Лубнан. Джабаль. Сурия. Тарих уа Му- зак-карат* [Ливан. Горная Сирия. История и воспоминаия]. Бейрут.  
 Landau, J.M., 2016. *Studies in the Arab Theater and Cinema* [Очерк истории арабского театра и кино]. 2nd ed. London; New York: Routledge.

### REFERENCES

- Al-Khakim, T., 1962. *la tali ash-Shadzhara* [The Tree Climber].  
 Al-Khakim, T., 1967. *Kalibuna al-Masrakha* [Our theater research]. Cairo.  
 Ekogard Dauud, 1987. *Lubnan. Dzhabal. Suriia. Tarikh ua Mu- zak-karat* [Lebanon. Mountain Syria. History and memories]. Beirut.  
 Landau, J.M., 2016. *Studies in the Arab Theater and Cinema*. 2nd ed. London; New York: Routledge.  
 Mandur, M., 1959. *Al-Masrakh* [Theatre]. Cairo.

- Nadzhm, M.lu., 1967. *Al-Masrakhii fi-l-adab al-arabi al-khadis: 1847-1914* [A play in modern Arabic literature: 1847-1914]. Beirut: Dar althakafa.
- Putintceva, T.A., 1977. *Tysiacha i odin god arabskogo teatra* [A Thousand and One Year of the Arab Theater]. Moscow: Nauka.
- Putivtceva, T.A., 1977. Istoki, poiski, stanovlenie. In: *Tysiacha i odin god arabskogo teatra* [A thousand and one year of Arab theater]. Moscow: Nauka, pp.103-138.
- Sollogub, V.A., 1871. *Novyi Egipet (Publichnyi otchet i putevye vpechatleniia)* [New Egypt (Public report and travel impressions)]. St. Petersburg, pp. 29-30.
- Stanislavskii, K.S., 1958. [Teatr]. Vstuplenie. In: G.V. Kristi, ed. *Polnoe sobranie sochinenii* [Full composition of writings]. Moscow: Iskusstvo. Vol.5: Stati. Rechi. Zametki. Dnevnik. Vospominaniia. 1877-1917, pp.470-494.
- Taimur, M., 1963. *Talaia'a al-masrah al-arabii* [The ancestors of the Arab Theater]. Cairo.
- Tuleimat, Z., 1971. *Fann al-Mumassil al-Arabii* [The Art of the Arab actor].

## ГЕНЕЗИС ЛІВАНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТУ АРАБСЬКОГО СХОДУ

Нашаат Зібдаві

кандидат історичних наук, доцент; e-mail: nashaat95@hotmail.com,  
n.zebdawi@aliceartproduction.com; ORCID: 0000-0002-2479-8462

Компанія субтитрування, артвиробництва і перекладів «Аліса», Бейрут, Ліван

151

### Анотація

**Мета дослідження** полягає в розкритті процесів зародження та становлення ліванського театрального руху в культурно-історичному контексті Арабського Сходу. **Методи дослідження.** У процесі дослідження було використано такі методи: історико-культурологічний – для вивчення історичних процесів і культурологічних явищ, що мали вирішальний вплив на зародження та розвиток ліванського театрального руху XIX ст.; аналітичний – для аналізу широкого спектра культурного ландшафту арабського світу, що сформував театральну культуру Арабського Сходу в цілому і ліванського театру зокрема. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше узагальнено й теоретично осмислено історичний досвід зародження та розвитку театрального мистецтва Арабського Сходу в цілому та ліванського театру зокрема в епоху підйому арабської національної самосвідомості, що почалася після розпаду Османської імперії, та посилення культурного впливу Заходу на країни Арабського Сходу, а також уперше систематизовано специфічні ознаки та особливості театру Арабського Сходу. **Висновки.** Становлення та розвиток мистецтва театру в Лівані стали частиною загального процесу розвитку арабського театрального мистецтва в постосманську епоху, у період підйому арабської національної самосвідомості, посилення культурного впливу Заходу на країни Арабського Сходу. На цьому тлі становлення мистецтва театру як в Лівані, так і в усьому арабському світі не могло вже бути самобутнім, самостійним, адже це своєрідний симбіоз транснаціональних та національних елементів. Звідси надмірне

захоплення європейськими зразками та зневажливе ставлення до різних жанрів народного сценічного мистецтва. Найбільш плідними були спроби синтезувати елементи народного мистецтва, народного гумору, народного та класичного арабського співу з елементами європейського театру, досягненнями європейської музики та модерністськими віяннями в арабській літературі.

**Ключові слова:** ліванський театр; сирійський театр; арабський театр; єгипетський театр

## THE GENESIS OF LEBANON THEATER ART IN THE CONTEXT OF THE CULTURAL LANDSCAPE IN THE ARAB EAST

Nashaat Zibdawi

*Ph.D. in Historical Sciences, Associate Professor; e-mail: nashaat95@hotmail.com, n.zibdawi@aliceartproduction.com; ORCID: 0000-0002-2479-8462*  
*Company subtitling, art production & translation "Alice", Beirut, Lebanon*

### Abstract

**The purpose of the study** is to reveal the processes of the origin and formation of the Lebanese theater movement in the cultural and historical context of the Arab East. **Research methods.** The following methods were used in the work: historical and cultural are to study historical processes and cultural phenomena that had a decisive influence on the origin and development of the Lebanese theater movement of the 19th century; analytical is to analyze a wide range of the cultural landscape of the Arab world, which shaped the theatrical culture of the Arab East as a whole and Lebanese theater in particular. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that for the first time the historical experience of the origin and theatrical art development of a region such as the Arab East as a whole and Lebanese theater in particular, in the era of the Arab national identity rise that followed the collapse of the Ottoman Empire and the cultural Western influence strengthening on the countries of the Arab East. Also, for the first time, specific features and characteristics of the theater of the Arab East are systematized. **Conclusions.** The formation and development of the art of theater in Lebanon was part of the overall process of developing Arab theater in the post-Ottoman era, during the period of the rise of Arab national identity, and the strengthening of the cultural influence of the West on the countries of the Arab East. Against this background, the formation of the art of the theater both in Lebanon and throughout the Arab world could no longer be original, independent. It blended transnational and national elements. Hence there is the excessive enthusiasm for European models and neglect of the folk stage art genres. The most fruitful attempts were to synthesize elements of folk art, folk humor, folk and classical Arabic singing with elements of a European theater, the achievements of European music and modernist trends in Arabic literature.

**Keywords:** Lebanese theater; Syrian theater; Arabic theater; Egyptian theater



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.