

ОТЗЫВ

официального оппонента,
доктора искусствоведения В.Н. Галендеева
на диссертационную работу Нады Алабдаллы
«Специфика сценической речи в драматическом театре Сирии:
к проблеме освоения диглоссии сирийскими актерами»
Специальность 17.00.01. – Театральное искусство

На первый взгляд, и объект, и особенно предмет исследования Н. Алабдаллы от нас совсем далеки. Автор рассматривает сложные диалектические отношения между литературным арабским языком и соответствующим ему произношением («таджвид») и разговорным, с присущей ему иной фонетикой («хакавати»). Это и есть диглоссия, поскольку актер должен, по мнению автора, владеть обоими. Но, как следует из текста диссертации, почти неизбежно возникает третья языковая стихия – местные диалекты, на которых говорят все сирийцы, за исключением части жителей Дамаска. Так что, как мне кажется, можно говорить не только о диглоссии, но и о триглоссии. Впрочем, диссертантке виднее, она в этом лингвистическом бульоне выросла и выучилась.

Масштаб проблемы определяется тем, что исполнение репертуара, написанного на литературном арабском языке, общем для крупнейших арабоязычных стран, включая Египет, Сирию, Алжир, непременно требует адекватного строя сценической речи, а это и способ образования гласных и согласных, и мелодика речи, и ритмика. При этом подобный строй речи совершенно не свойствен повседневности.

С конца (если не с середины) XIX века сирийские литераторы в своем абсолютном большинстве пишут на понятном каждому разговорном языке, который уже никак не является общим для всех арабских стран. Актеры сирийского театра на нём эту литературную продукцию и играют, по необходимости включая в свой языковой репертуар и диалектные феномены.

При этом разделения на труппы или мастеров, играющих только на «таджвид» или только на «хакавати», не существует. Это диктует необходимость осваивать в театральной школе все варианты, иногда весьма различающиеся. Научно обоснованного метода работы, базирующегося на диглоссии в Сирии нет. Нада Алабдалла взялась за труд по закладке фундамента подобной школы сценической речи, используя знания, полученные в России, в Москве, на кафедре сценической речи ГИТИСа.

Я начал свой отзыв с того, что проблематика работы Н. Алабдаллы может поначалу показаться чуть ли не экзотической. Это совсем не так. Многие общества и многие национальные театры сталкиваются с теми же проблемами. И русский театр здесь не исключение. Процессы становления русского литературного языка во многом определяются непрерывно длящейся эмансипацией от старорусского и церковнославянского. Ее ступенями был язык Тредьяковского, Ломоносова, Сумарокова, Озерова, Державина. По отношению к ним Пушкин с его «Русланом и Людмилой», сказками, да и «Евгением Онегиным» уже отчасти «хакавати». Языковая революция Пушкина, Грибоедова, Лермонтова, Гоголя совсем не означала, что архаические языковые (и речевые) структуры враз исчезли или ушли в подполье. Они еще долгое время противоборствовали «снижающим» тенденциям. Понадобилась реформация Щепкина и Мартынова, чтобы проложить дорогу на русскую сцену слову Островского, а после и Чехова, то есть поменять актерскую технику.

Но ведь Чехов уже был «хакавати» по отношению к Островскому, а Петрушевская по отношению к Чехову и Бунину. Для Коляды и его школы Петрушевская уже была как бы «таджвид». На театр второй половины XX и XXI века весьма ощутимо давили диалекты. Поначалу это сказывалось на отдельных актерских работах А. Покровской, Л. Сухаревской, М. Неёловой, В. Стржельчика. Затем появились целые спектакли на диалекте: на региональном (и социальном) диалекте абрамовская трилогия у Додина, на социальном диалекте постановки Седьмой студии. Затем док, вербатим и

проч. При этом русские театры продолжали играть Тургенева, Шиллера и даже Мюссе. Современное русское общество полигlossно – еще живы культурные раритеты, способные без помощи Гугла понять строчки: «Ямщик сидит на облучке/ В тулупе, в красном кушаке/ Вот бегаёт дворовый мальчик/ В салазки Жучку посадив...». Но большинству уже и Гугл не в помощь. Формально же все говорят на одном языке – русском. Театральная школа оказывается перед необходимостью ввести воспитанников в полигlossный мир русского театра.

Таким образом, диссертантка поставила вопросы в теоретическом смысле значимые не только для сирийского театра и театральной школы, хотя заглавие ее труда скромно об этом умалчивает. С этих позиций я и рассматриваю представленную к защите работу.

Диссертация состоит из трех глав, Введения, Заключения, списка литературы и двенадцати приложений. Во Введении автор формулирует основные положения, вынесенные на защиту. Уже на шестой странице выдвигается положение о том, что «обогащение сценической речи сирийских актеров должно происходить по двум направлениям: а) освоение правильного произношения арабского литературного языка (использование «таджвид» и б) адаптация сирийского разговорного языка к современным сценическим условиям (использование форм и приемов «хакавати»)). Если говорить кратко, то доказательству этого положения посвящено все исследование в целом, хотя затрагиваются и иные, порой существенные темы.

Первая глава «Истоки арабской речевой культуры», как следует из названия, имеет исторический характер. Именно в ней прослеживается зарождение культурно-языкового феномена диглоссии. Для этого приходится углубляться в становление арабской фонетической науки, связанной с именем филолога X века Ибн-Джинни и развившейся на основе такой её ветви, как чтение Корана («таджвид»). Сразу замечу: Нада Алабдалла обнаруживает вполне достойную культуру работы с источниками на трех

языках: арабском, русском и английском. Для написания диссертации ей пришлось немало потрудиться над переводом множества арабских текстов на русский язык, о чем она скромно умалчивает в автореферате, очевидно полагая такие вещи само собой разумеющимися.

В этой же главе намечается драма борьбы современного литературного арабского языка, наследующего традиционному, растущему на основе коранической традиции, и разговорного, то есть живого повседневного языка национального большинства. Сфера употребления этого разговорного языка не ограничивается бытом. Им пользовались и продолжают пользоваться различные народные искусства Сирии: обрядовые действия, сказители (на эту тему в 1992 году была защищена кандидатская диссертация Т. Аль-Арбиды), я имел честь быть его научным руководителем, теневой театр, необычайно широко представленный в сирийском народном искусстве, театр кукол. Не следует, однако думать, что разговорный язык является исключительно устным. На этом языке пишут, и в диссертации приводится внушительный перечень имен современных сирийских поэтов, пишущих не просто на арабском разговорном языке, но и с широким использованием диалектов (см. с. 25). Не диалектизм, что возможно в любом поэтическом языке, а полностью на диалекте. Хотя можно предположить, что в письменных памятниках арабского разговорного языка неизбежна интерференция, и ничто не представлено в чистом виде.

В первой главе Н. Алабдалла предстает в качестве знатока именно устной речи. На стр. 21-22 она предъясвляет развернутую таблицу, показывающую модификацию артикуляторных свойств согласных фонем арабского литературного языка в современном литературном и очевидно отличающемся от него разговорном языке. Тем самым доказывается не только лексическая, структурно-грамматическая, но и фонетико-фонологическая каждого из «трёх арабских языков». А это важно, в первую очередь, для сценической речи. Таблица также учитывает египетские варианты фонем, если таковые имеются. Можно без колебания сказать:

первая глава является базовой для исследования в целом, и выполнена на более чем достойном теоретическом уровне.

Название второй главы «Сценическое преображение арабской речевой культуры», по совести, мне представляется излишне поэтичным. Автор сама указывает на то, что глава посвящена развитию эстетики сценической речи в сирийском драматическом театре (с.32). Я бы так ее и назвал «Эстетика сценической речи в сирийском драматическом театре». И мечтал бы о том, чтобы появилась такая работа, касающаяся современного русского театра. Но мой вариант все же предлагает синхронический взгляд на проблему, а диссертантка разрабатывает ее в диахроническом срезе. Поставим ей это в заслугу.

Во второй главе вовсю разворачивается драма столкновения литературного и разговорного языков в их отражении в сирийской сценической речи. Подобные коллизии, в общем, известны нам по борьбе «архаистов и новаторов», но точного совпадения все же нет. В нашей отечественной полемике о допустимости разговорного или диалектного языка, или же производных от него речевых орфоэпических, интонационно-мелодических артикуляционных форм на русской сцене (вспомним схватки по поводу спектаклей «Современника» и, особенно, А.В. Эфроса и Ю.П. Любимова в 60-е годы и совсем свежие примеры: Театр Док, Практика, Седьмая студия), по крайней мере, вслух не выставлялись религиозные и идеологические аргументы. Хотя имплицитно, полагаю, они все же присутствовали.

В ситуации с сирийским театром эту проблему, думаю, обходить нельзя. Тем более если помнить: таджвид-кораническая традиция – основа традиционного литературного арабского языка. Но этим дело не ограничивается. Во второй главе диссертантка дает вполне убедительную картину становления сирийского драматического театра как сложного симбиоза многовековых народных, фольклорных традиций и зарубежных, в основном, европейских влияний. При этом у меня возникает не то что бы

замечание, а скорее вопрос-недопонимание. Почему говоря об историческом запаздывании в становлении сирийского драматического театра, диссертантка умалчивает о причинах этого торможения? Ведь арабскую культуру в целом никак нельзя считать тянущейся в обозе мировой. А вот театр стал формироваться поздно. Конечно же, тормозом для развития именно драматического театра, не кукольного, не теневого, стала религиозная доктрина ислама. Согласно ей, на протяжении веков в странах, исповедующих ислам, изображение человека было запрещено. Тени, орнаменты, куклы, растения, музыка, художественное слово – welcome, но человеческая фигура во плоти – табу. Почему-то диссертантка эту тему даже не затрагивает, хотя, безусловно, прекрасно осведомлена об этой исторической коллизии. Эта тема внятно представлена в диссертациях Т. Аль-Арбида (Санкт-Петербург, 1992) и В.Ф. Дакруба (Санкт-Петербург, 2005), да и в трудах русскоязычных авторов.

В целом же вторая глава написана обстоятельно и компетентно. Умело найден баланс между арабскими и русскоязычными источниками. Параллельно истории арабского (сирийского) драматического театра прослеживается развитие культуры сценической речи, как неотъемлемой органической составляющей драматического искусства. Прослеживается вживание в относительно молодой арабский театр европейских и американских тенденций. Однако магистральная тема второй главы полностью совпадает с вынесенным в заглавие диссертации – явлением диглоссии в сирийской сценической речи.

Диглоссия, будучи неоспоримым фактом языковой реальности, в сущности, никем до Н. Алабдаллы не осмыслена. Среди театральных педагогов Сирии господствует неуверенность, и даже растерянность. Они прислушиваются к мнению авторитетных литераторов и филологов, но и среди них нет единства взглядов на эту проблему. Одни категорически настаивают на сохранении строгих норм арабского литературного языка, другие призывают решительно с ними порвать. Иные ратуют за выработку

«третьего языка», рожденного из двух основ (с.58-59). Помимо этого, в современном сирийском театре, так же как и в российском, активно используются нетрадиционные «альтернативные» игровые пространства: адаптированные или частично адаптированные промышленные, торговые и прочие помещения. Для них также требуется существенная корректировка сценической речи.

В настоящее время, – пишет диссертантка, – преподавание сценической речи является спонтанным, педагогам, преподающим этот предмет, не хватает научного и профессионального знания (с.69). Замечу в скобках: сказанное Н. Алабдаллой относится не только к локальной сирийской ситуации. Все это повод лишний раз обратить внимание на актуальность данного исследования не только для сирийского театра и театральной школы. В конце главы автор формулирует задачи, стоящие уже не перед диссертационным исследованием, а рассчитанные на историческую перспективу. «Перед нами стоит задача создания современной системы речевого обучения актеров... на базе методов, разработанных российской театральной школой» (с. 71). Пожелаем удачи.

Имеется и конкретика. Автором предлагается «амбивалентный подход к формированию правильной сценической речи при обучении сирийских актеров. Этот подход требует, во-первых, владения арабским литературным языком, во-вторых, освоения столичного сирийского диалекта, и, в-третьих, унификации разнообразных местных говоров с целью выработки единой произносительной нормы разговорного языка» (с.72). Вот это я и называю ситуацией триглоссии, или полиглоссии. В данном случае, диглоссии как минимум.

Третья глава, как и следует ожидать, посвящена практическим вопросам, и, соответственно, имеет особую практическую ценность. Она имеет название «Использование принципов российской школы сценической речи в формирование речевой культуры сценической речи». Эта глава наиболее обширна по объему и разностороння по привлекаемому и

интерпретируемому автором материалу. Отмечу идею, которая мне представляется прогрессивной и актуальной, в том числе для России. На стр. 145-146 предлагается упражнение, где необходимо использовать родной диалект, на котором студент привык общаться дома. «Родные диалекты студентов, приезжающих из разных городов и районов в Дамаск, являются самым верным и настоящим выражением их мыслей, поэтому раскрытие индивидуальности студента, освобождение его голоса происходит через восстановление родной диалектной речи в сценических игровых условиях» (с.124). Прямо-таки аплодирую. У нас (по крайней мере, в РГИСИ) это запрещено. Вырвать родной говор (диалект) с корнем, выжечь дотла во имя овладения кодифицированным (московским) произношением. А в обучении, несомненно, надо учитывать ситуацию ди-(поли)госсии.

В Заключении автор с полным основанием заявляет о том, что многослойность арабского языка принимается как ключевой подход (фактор?-В.Г.) системы речевой подготовки актеров в сирийском театре (с.156). В приложении к диссертации приводятся тренировочные тексты, описание тренингов и практики российских педагогов, иллюстрации к упражнениям, таблицы с классификацией арабских фонем. Высказанные мной вопросы и замечания носят частный характер и ни в какой мере не влияют на общую, безусловно, положительную оценку кандидатской диссертации Н. Алабдаллы. Н. Алабдалла создала оригинальную и завершенную научно-исследовательскую работу, обладающую теоретической и практической значимостью. Доказательная база исследования не вызывает сомнений.

Диссертация прошла необходимую апробацию. Ее результаты отражены в пяти публикациях общим объемом 2,3 печатных листа, среди которых три статьи в журналах, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации для публикаций результатов научных исследований. Диссертация и автореферат Н. Алабдаллы оформлены в соответствии с

правилами, установленными ВАК при министерстве науки и высшего образования РФ. Автореферат отражает структуру, основные положения и выводы диссертации, позволяет получить полное представление о проведенном исследовании.

Диссертационное исследование на тему «Специфика сценической речи в драматическом театре Сирии: к проблеме освоения диглоссии сирийскими актерами» является оригинальным, актуальным научным исследованием и удовлетворяет п.п. 9-14 «Положения о присуждении ученых степеней, утвержденным постановлением Правительства Российской Федерации № 842 от 24 сентября 2013 г. с последующими редакциями, предъявляемыми к кандидатским диссертациям, а ее автор Нада Алабдалла заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01. – Театральное искусство.

10 сентября 2021г.

Официальный оппонент В.Н. Галендеев,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры сценической речи
ФГБУВО «Российский государственный
институт сценических искусств»,
заместитель художественного руководителя
ФГБУК «АМДТ – Театр Европы»,
Служебный адрес: Санкт-Петербург 192 002,
ул. Рубинштейна, д. 18.
Тел.: 8-831-400-03-74. E-mail: mdt-dodin.ru

