



ИСЛАМ И КУЛЬТУРА  
Ответственный за рубрику: Сеербек Р.И.  
© Исламоведение. 2019. Т. 10, № 2 (40)

ISLAM AND CULTURE  
Person in charge of the section: Seferbekov R.I.  
© Islamic Studies (Islamovedenie). 2019. Vol. 10,  
№ 2 (40)

DOI: 10.21779/2077-8155-2019-10-2-91-102

УДК 297.1

Содержание статьи

Информация о статье

*Д.А. Гусейнова*<sup>1</sup>

Введение  
Театральное пространство в ранних  
зрелищных формах Арабского  
Востока  
Специфика театрального пространства в  
теневых и кукольных представлениях  
Феноменология мистериальных  
театральных действий в исламе  
Заключение

Поступила в редакцию: 24.03.2019.  
Передана на рецензию: 29.03.2019.  
Получена рецензия: 15.04.2019.  
Принята в номер: 25.04.2019.

## Сакрализация сценического пространства

*Государственный институт искусствознания; dilara-50@mail.ru*

Особенности религиозных представлений людей в древности заложили основы театра, что проявилось в обрядовых и ритуальных действиях. Подобные действия предполагали отсутствие зрителей, так как все участники обряда были вовлечены в само действие. Обращение к божествам естественным образом создавало некое сакральное пространство, в котором на равных существовало божественное и людское.

Термин «театральное пространство» вошел в научный обиход во второй половине XX в., обозначая место, предназначенное для театрализованных зрелищ. В странах Арабского Востока происходила своеобразная эволюция «театрального пространства» – от средневекового «круга» сказителей к экрану для теневого театра и строительству помещений для мистериальных действий *ta'zие*. Но появление здесь новой формы театрального зрелища никак не исключало предыдущей.

В контексте развития традиционных форм искусства мусульманских стран народная религиозная мистерия *тазие* занимает обособленное место, где сочетаются эпическая манера изложения сюжета и его сакрализация. Если в мистерии *та'зие* сакральное время непосредственно связано с легендами о гибели святых имамов, «свернутое» до десяти дней траура по ним, то сакральное пространство охватывает и ночные представления, и площади у мечети. Рождается некое единство времени и места, когда воссоздаваемый миф прошлого включается в современность, способствуя взаимопроникновению мира живущих и мира предков, неразрывности сценического, зрительского и сакрального пространств на Арабском Востоке.

Ключевые слова: *ислам, зрелищные формы традиционного искусства, обрядовые и ритуальные действия, мистерия та'зие.*

DOI: 10.21779/2077-8155-2019-10-2-91–102

UDC 297.1

Content of the article

Information about the article

<sup>1</sup> Дилара Айдыновна Гусейнова – доцент, кандидат искусствоведения, ст. н. с. сектора искусств стран Азии и Африки Государственного института искусствознания; [orcid.org/0000-0002-6051-5239](https://orcid.org/0000-0002-6051-5239).

D.A. Guseinova <sup>2</sup>

Introduction.  
Theatrical space in the early spectacular forms of Arab East.  
Specifics of theatrical space in shadow and puppet shows.  
The phenomenology of the mystery-theatrical acts in Islam.  
Conclusion.

Received: 24.03.2019.

Submitted for review: 29.03.2019.

Rewiew received: 15.04.2019.

Accepted for publication: 25.04.2019.

## Sacralization of the Stage Space

*State Institute of Art Studies; dilara-50@mail.ru*

The peculiarities of religious representations of people in antiquity laid the foundations for the theater, which manifested itself in ceremonial and ritual events. Such actions suggested the absence of spectators, since all the participants in the ceremony were involved in the action itself. Appeal to deities naturally created a certain sacred space in which the divine and the human existed on equal terms.

The term *theatrical space* meaning the place intended for theatrical performances, came into academic use in the second half of the twentieth century. In the countries of the Arab East there was a unique evolution of theatrical space – from the medieval *circle* of narrators, to the screen for the shadow theater and the construction of premises for mysterious *ta'zieh* acts. However, the appearance of a new form of theatrical performance did not oust the previous one.

In the context of the development of traditional forms of art in Muslim countries, the folk religious *ta'zieh* mystery occupies a separate place, with the epic style of plot presentation combined with its sacralization. In *ta'zieh* mysteries, the sacred time is directly connected with the legends about the death of holy imams and is reduced to ten days of mourning for them, while the sacred space comprises night performances and the squares in front of the mosques. A certain unity of time and place is born, when the recreated myth of the past is included in modernity contributing to the interpenetration of the world of the living and the world of the ancestors, the continuity of scenic, spectator and sacral spaces in the Arab East.

Keywords: *Islam, spectacular forms of traditional art, ritual actions, ta'zieh mystery.*

---

### Введение

Мировое искусство представления имеет давнюю историю. Еще на ранних этапах своего становления театральное действо занимало определенное пространство, превращая его в место древних охотничьих игр или массовых народных обрядов. Особенности религиозных представлений людей в древности заложили основы театра, персонифицирующих явления природы, ведущих своеобразный «диалог» с богами, что проявилось и зафиксировалось в обрядовых и ритуальных действиях. Подобные действия предполагали отсутствие зрителей как таковых, т. к. все участники обряда были вовлечены в само действо. Но сами действия – мистерии – обращались к божествам, вступая с ними в диалог, что естественным образом создавало некое сакральное пространство, в котором на равных существовало божественное и людское, и сегодня сохранившееся в традиционных культурах Востока.

Мифологичность искусства театра отмечается многими учеными, она сводится к идее постепенной секуляризации обрядов и ритуалов, когда человек, изначально участвовавший в театрализованной церемонии, впоследствии отдает эту «роль» актеру, который стал лучше справляться с задачей театрализации события. Для этого потребовались время и соответствующе оформленное пространство. Понятие

---

<sup>2</sup> Dilyara Aydnovna Guseinova – Associate Professor, Candidate of Art History, Senior Researcher Art Sectors of Asia and Africa, State Institute of Art Studies; [orcid.org/0000-0002-6051-5239](https://orcid.org/0000-0002-6051-5239).

«сакральное» применительно к пространству активно используется в современной науке. Действенность этого понятия подтверждается в работах отечественных исследователей, посвященных разным сферам культуры, в частности, архитектуре в ее связи с религиозными ритуалами. В данном контексте отметим лишь, что в последние десятилетия особый импульс этому направлению дали труды исследователя А.М. Лидова. Им рассматриваются формы и способы создания сакрального пространства на примере христианских святынь и, как следствие, вводится обобщающее понятие «иеротопии».

Данная статья призвана охарактеризовать с позиций сакральности театральное пространство на Арабском Востоке, дать представление о специфике разных зрелищных форм, включая уникальную мистерию *ta'zие*.

### **Театральное пространство в ранних зрелищных формах Арабского Востока**

Термин «театральное пространство» вошел в научный обиход не так давно – во второй половине XX в. – и означает место, предназначенное для театрализованных зрелищ, которое предшествовало архитектурно оформленным помещениям. В странах Арабского Востока, как и во всем мире, происходила своеобразная эволюция «театрального пространства» – от средневекового «круга» сказителей к экрану для теневого театра и строительству помещений для мистериальных действий *ta'zие*. Но появление здесь новой формы театрального зрелища никак не исключало предыдущей. Более того, данные формы и сегодня сосуществуют в жизни этих стран.

«Театральное пространство» традиционного фольклорного зрелищного искусства арабских стран можно было бы свести к понятию «симультанной сцены», в которой сценическое, зрительское и сакральное пространства не разделены в силу того, что само действие может возникнуть в любой точке окружающей среды человека. Утерянная в Европе форма театра (театр как жизнь) сохранилась здесь почти без изменений. И если музыка существует во времени, а живопись – в пространстве, то театральное искусство не мыслится вне времени и пространства одновременно. Единство сценического времени, места и действия являлось обязательным. Современный театр XX века освободился от подобных требований во многом благодаря знакомству с театром Востока, имевшим данную «свободу», когда театральное действие могло произойти в ситуации, сложившейся стихийно, например, на улице или площади. Решение подобных задач происходит с помощью чисто условных приемов, близких природной сути театра.

Наиболее ранними зрелищными формами на Арабском Востоке можно считать выступления сказителей – *аль-хаккавати* – театра одного актера, теневого театра, театра *Karagöz*, мистериального театра *ta'zие*, зародившихся в недрах устной лиро-эпической поэзии, в которых главенствовало Слово. При этом исполнительство в зрелищных народных формах предполагало акт тесной коммуникации со зрителем и окружающей средой. Актер и зритель площадного зрелища находятся в одном пространстве, позволяющем вести диалог, при котором значительно облегчается узнавание персонажа священной истории в «маске» артиста.

Начало подобной живой традиции было положено искусством сказителей, о чем свидетельствуют арабские исторические хроники и документы. История донесла до нас такие обозначения сказителей, как *аль-хаккавати*, *самир*, *мухадис*, *меддах*, *гавваль*, *мукалид*, *кассас*. Если сравнить между собой глаголы, от которых берут начало эти названия, то станет очевидным совпадение их смысловых нагрузок – рассказывать, имитировать, излагать. Арабский ученый Юсеф Рашид Хаддад в книге «Искусство рассказчика. Искусство актера» [1] дает описание некоторых видов устного сказа. К наиболее ранней джахилийской (доисламской) эпохе и начальному периоду ислама относится появление *самира* – рассказчика в ночное время. Основным источником его повествования служили воспоминания о далеких предках, рассказы о битвах между

аравийскими племенами. *Самира* можно было встретить на месте сражений, на дорогах паломников, ведущих в Мекку, на пересечении караванных путей.

С утверждением ислама в арабских странах стали появляться чтецы Корана – *кора*, деятельность которых поощрялась властями. Выступления некоторых из них – рассказчиков религиозных историй (*кассас*) – были пропитаны идеями ислама, а искусство сказа продолжало устные народные традиции [1, с. 2]. Обычно, как отмечает А. Мец, официальные проповедники ограничивались чтением проповеди по пятницам и предоставляли остальные дни недели добровольцам-рассказчикам [2]. При этом деятельность *кассас* и оказание ему поддержки считалось благочестивым делом в народе, горячо любившем своих самодеятельных религиозных сказителей.

*Кассас* начинал свой рассказ после утренней или вечерней молитвы, когда люди находились еще в состоянии религиозной ажитации. Обычно он выступал в мечети, где собирались слушатели. Рассказ *кассаса* постоянно сопровождался пластическими движениями – он садился, вставал, спускался с минбара, активно жестикулировал. Иные даже отрывали куски ткани от своей одежды и бросали их слушателям. Некоторые из них покрывали лицо во время чтения первой суры Корана.

Известно, что Пророк советовал своим последователям воспевать Коран, читать строки Священной книги в определенном ритме и мелодично, что в дальнейшем привело к «музыкальности» прочтения Божественного Слова, а значит, и связи между ритуалом и искусством. В Средние века странствующие сказители составляли целые союзы, традиции которых сохранились по сей день в некоторых провинциальных арабских городах. Американский ученый Дж. Ландау отмечает особую популярность рассказчика Ахмеда аль-Фара, поражавшего каирскую публику своим искусством [3, с. 35]. Этот актер-оратор на протяжении многих часов неторопливо читал огромные романы о подвигах замечательных героев арабской старины, распевая стихотворные вставки под аккомпанемент струнного инструмента ребаба и по ходу рассказа перевоплощаясь в различные персонажи повествования. С удивительной изобретательностью он исполнял все «роли», дополняя их различными деталями костюма и сопровождая действие «голосами» различных птиц и животных, удивляя слушателей чрезвычайно яркой и богатой вокальной палитрой, мастерством импровизации, драматизацией диалога. Разве это не театр одного актера? Отвечая на этот вопрос, можно вспомнить данную Аристотелем формулу о действующем человеке как основе театра.

«Сцена» рассказчика могла возникнуть практически в любом месте. Подчиняясь древним законам театра, зрители, образуя круг, усаживались прямо на землю плечом к плечу. В центре этого игрового сценического пространства располагался рассказчик с пустой корзиной или каким-нибудь другим предметом. Магическим воздействием своего слова сказитель мог превратить эту корзину и в источник свежей воды, и в хищного зверя, и в молодую девушку. Зритель, привыкший к такого рода народным представлениям, обладал помимо всего способностью манипулировать пространственными отношениями, возможно, часто не осознавая этого. Заключалось это в его умении преодолевать границы «прошлого» и «настоящего», «здесь» и «там», изменять пространственные отношения, проявляющиеся в фольклорных образах при превращении живого в мертвое и наоборот или превращении «обычного таза с водой в море». Театрализуя слово, рассказчик использовал многие интонационные возможности: отрицание, вопрос, уверенность, сомнение – все ради стимуляции творческого воображения аудитории. Сказитель мог быть остановлен кем-нибудь из своих слушателей, его могли прервать, чтобы задать вопрос, попросить изменить песню или повторить наиболее удавшийся момент.

Подобное «сценическое пространство» необычно лишь с точки зрения современного европейского зрителя, для которого сам спектакль почти всегда неотделим от архитектуры. Средневековый арабский зритель больше слушал, чем смотрел, поэтому

внешняя атрибутика не играла для него столь важной роли. Вместо театрального здания вокруг было естественное пространство, которое в реальный момент представления превращалось в пространство сценическое, уважаемое публикой и органично ею воспринимаемое. Когда подобный спектакль завершался, «сцена» исчезала, и занятое пространство вновь обретало первоначальный облик. Сцена строилась по «принципу сферы», когда «...пространство открыто и свободно... Оно соединяет актеров и зрителей, актеры и зрители дышат одним и тем же воздухом. Декорации же ограничиваются только тем, что необходимо в данный момент актеру и что в эту секунду должно привлечь внимание зрителей» [4, с. 203].

Обозначая круговую сцену, сказитель как бы повторял рисунок концентрической модели мира в исламе. При этом главная роль отводилась сказителю, который как «творец собственного пространства» мог силой своего слова превратить его в сакральное. Такая простота оформления сцены-сферы, ее практическая свобода и независимость от окружающего мира связаны с концепцией пространства в исламском мире, с образом жизни, в большей степени продиктованными религиозными представлениями.

Каждодневная жизнь араба-мусульманина неизменно протекала вблизи мечети. Буквально у ее дверей начинался знаменитый арабский сук – рынок – средоточие повседневных забот и радостей простого араба. «Религиозное и светское пространство не разграничены, они взаимосвязаны и оказывают друг на друга определенное влияние» [5, с. 44–45]. Подобная взаимосвязь, нерасторжимость сыграла, видимо, определенную роль и в «графической» форме круга, традиционной и для архитектурных построек средневекового Арабского Востока, в которых «...всегда сохранялось стремление к замкнутости» [6, с. 192].

Круг может быть интерпретирован и как модель Вселенной, чьи параметры соотносятся с системой высших сакральных ценностей. Космологическая интерпретация предполагает внешний круг, очерчивающий Вселенную в целостности, ограничивая ее пределы в пространственном отношении, одновременно моделируя ее временную структуру.

Зародившись в открытом, публичном месте (рынок, площадь), театральное зрелище не ограничивало себя в пространстве, в котором зритель динамичен. Это позволило ему не терять связи со сценой, составляя с ней единое целое, сохраняя непосредственную эмпирическую связь с окружающим миром.

Исходя из идеи Л. Масиньона можно предположить, что подобная открытость определялась и космогоническими представлениями в исламе. В мире нет форм или образов в себе, есть лишь один Бог, имеющий постоянное бытие и управляющий всем. «Мусульманин считал, что нет ничего, кроме единиц, сгруппированных на одно мгновение богом. Линии для него – не что иное, как многократно повторенная точка» [7, с. 49].

### **Специфика театрального пространства в теневых и кукольных представлениях**

Появление в арабских странах теневого и кукольного театров означало некую эволюцию оформления нового типа спектакля – от единого персонажа рассказчика, чья «сцена» воплощала обобщенное место действия – целое мироздание, к игровой сценографии, изображавшей очень условно конкретное место действия. Театр теней хайал аз-зыль и кукольный театр Карагёз на протяжении многих веков являлись самыми популярными видами народного зрелища в арабских странах. Во многом это обусловлено не только единым литературным арабским языком, но и общей религией – исламом, что способствовало появлению относительно фиксированного набора персонажей и репертуара, схожей технологии изготовления кукол и принципов игровых



законов. Последнее предполагало отработанную традицией форму спектакля, хорошо знакомую зрителю, и актуальное содержание, понятное и востребованное в разных социальных слоях.

Египетский исследователь Абдель-Хамид Юнес в статье «Теневой театр и театральная жизнь до появления новых театров» [8, с. 14–19] ввел в научный обиход термин «опосредованное представление». Это понятие ясно отображает игровую природу подобного вида зрелищ, когда происходило сочетание актерской игры кукловода за экраном и опосредованной игры персонажей-теней на экране. Представление разыгрывалось фигурами, которые двигались, разговаривали, смеялись и сражались благодаря действиям кукловода. Подобное сочетание отражает прежде всего специфику философии ислама, иллюстрируя парадигму «человек-Бог»: соотношение желаний человека и воли Бога. «Куда бы вы ни обратились, повсюду Лик Бога», – говорится в Коране.

Египетский театровед Фаузи Фахми полагает, что развитие теневого, а не актерского театра в Ближневосточном регионе обусловлено «изворотливостью» арабского характера: арабы решили сложную для себя проблему, создав «опосредованные представления», где живой актер скрыт, а вместо него действуют тени; публика видит лишь их силуэты на экране [9, с. 168]. Однако это лишь любопытная догадка. Нам кажется, что для стран, исповедующих ислам, важнее другое. Тень возникает, вернее, ее создают в начале представления. Как только гаснет лампа, она исчезает. Для зрителя тень возникает из ничего и уходит в никуда. Подобное действие сродни кораническому сотворению мира: «Из нее Мы вас сотворили и в нее вас вернем и из нее вас изведем другой раз» [10]. Если Бог – это свет, то тень – человек, сотворенный им. Призрачность всего сущего, идея неизменности того, что занесено в Книгу Судеб, близка арабской культуре и философии.

Понятие «театр теней» обозначается в арабском языке различными словосочетаниями. Но название *хайл аз-зыль* – фантастическое теневое представление – применимо ко всему жанру такого вида представлений и несет в себе оттенок иносказательности. Популярность этого вида театра в арабских странах стала вытесняться в XX в. кинематографом, заменившим некоторые виды народных зрелищ.

Хотя театр теней пользовался популярностью круглый год, он никогда не собирал большего числа зрителей, чем в священный месяц рамадан. Ночи рамадана снимают все дневные запреты – можно есть, пить и смотреть представления театра теней. По сохранившимся многочисленным описаниям европейских путешественников с наступлением темноты на базарных площадях возникали импровизированные сцены для различных представлений, которые мусульмане наблюдали в ожидании *сухура*. *Сухур* предрасветное время, когда разрешалось в последний раз принимать пищу и воду перед утренней молитвой и дневным постом.

Как только солнце исчезало за горизонтом, на главные улицы и *мейданы* (площади) устремлялись толпы людей, спешащие присоединиться к *ифтару* – вечерней трапезе в период поста, которую многочисленные торговцы развозили на ручных тележках. После принятия пищи люди обычно смотрели представления. Они коротали время, глядя на акробатов, гимнастов и фокусников и слушая голос рассказчиков историй. Однако лишь немногие из этих артистов могли завладеть вниманием публики так, как это получалось у «теней», и местные исполнители этих представлений имели «за пазухой» по одному спектаклю для каждой ночи рамадана.

Атмосфера, в которой проходили спектакли, подобна обстановке, царившей на выступлениях сказителей. Обычно представления сопровождалось небольшим музыкальным оркестром, а театральным реквизитом включал в себя тростевые куклы и

ширму, где главной ценностью были куклы, изготовление которых было делом резчика – *касса*. Но у этого слова есть и другое значение – *рассказчик, сказитель*.

### Феноменология мистериальных театральных действ в исламе

Круг замкнулся, но лишь для того, чтобы приобрести структурную линейность следующего типа представлений – мистериального театра *та'зие* (оплакивание), получившего широкое распространение в XVI в. «Проиллюстрировать непосредственную связь исламского искусства и духовности можно на примере исполнительских форм искусства. В силу природы ислама, которая исключает драматическую напряженность между Небом и Землей или героическую жертву и спасение через божественное заступничество, а также в силу немифологического характера этой религии в исламе не получил развития сакральный и религиозный театр того типа, что существовал в Древней Греции, Индии или даже в средневековой Европе. Тем не менее, элементы страсти и драмы в определенной степени все же ... стали частью исламской духовности – в шиизме возникло искусство религиозного театра, *та'зие*, достигшее большой изысканности в Персии времен Сефевидов и Каджаров и в Индии эпохи Великих Моголов и позднее» [11, с. 28–29].

В контексте развития традиционных форм искусства мусульманских стран народная религиозная мистерия *та'зие* занимает обособленное место, оставаясь по сей день одновременно и малодоступным театрализованным представлением, и уникальным явлением художественной культуры. Если многие страны азиатского региона уже давно вовлечены в ареал «туристического бизнеса», где одной из составляющих являются фольклорные представления, то страны арабского региона с давними традициями мистериальных представлений никак не назовешь «туристической Меккой».

Исторические хроники относят *та'зие* к X в. и местом первых представлений называют г. Багдад (Ирак), хотя наибольшего расцвета мистерия достигла в Иране к XVI в. Корни мистериальных действ находятся в арабских странах в силу предшествовавших религиозно-исторических событий. Возникнув в рамках ислама, феномен *та'зие* продолжил свое существование в локальных традициях тех стран, где имелось шиитское население. Уникальность этого вида представлений обнаруживается при первом же внимательном изучении. Рассматривать мистериальные действия лишь с точки зрения принадлежности их к религиозной практике мусульман-шиитов значит пренебречь всем тем широким пластом традиционных, ритуальных, художественных и музыкальных ценностей, составивших их сложную палитру.

Обряды траурного месяца *мухаррам* (запретный; первый месяц мусульманского календаря, считающийся священным и благоприятным для раздачи милостыни) отражают события VII в., когда после смерти Мухаммеда в Арабском халифате развернулась борьба, расколовшая последователей ислама на два основных направления – суннитов и шиитов. Мифология шиизма в исламе, противостоящая суннизму, восходит к идее наследования власти по родственному признаку в отличие от суннитской идеи. Первостепенное право руководить мусульманской общиной признается шиизмом за семьей пророка Мухаммеда. В основе догматики шиизма лежит идея духовной преемственности, базирующаяся на эманации божественного света Мухаммеда (*нур-и Мухаммеди*), которая перешла к его двоюродному брату и зятю Али и святым имамам Хасану и Хусейну, его потомкам.

Известен интерес арабов к своим преданиям. Они чтят генеалогию племен и давние традиции, что отразилось в художественном сознании и получило подтверждение в истории шиитов. Шиитские траурные церемонии объединяют в себе черты религиозного культового обряда и театрализованного представления, кульминацией которого является сценическая интерпретация мистерии – *шебих*. В ней слились религиозное мировоззрение и древнее народное наследие, отражен ряд эпизодов исторической жизни.

Все это отразилось на формировании и развитии мистерии, которая имела четкую трехчастную форму (рецитация оплакивания, шествие и сценическая интерпретация).

Весь обрядовый цикл занимает 10 дней, каждый из которых посвящен тем погибшим, которым шииты воздают долг любви и памяти. Самой ранней и древней формой является рецитация оплакивания по погибшим имамам Хусейну и Хасану или чтения *ноухе*, которые обычно состоят из пролога, проповеди и основного текста. Рецитации длятся несколько часов, когда один чтец – *кари* – сменяет другого. У каждого проповедника свой стиль и своя манера чтения проповеди, но цель одна – вызвать у слушателей религиозный экстаз, переходящий в рыдания, стоны и самобичевание. Манера чтения не лишена элементов театральности. Этому способствуют хорошее знание арабского литературного языка, большого количества стихов, владение искусством импровизации и умение иронизировать, необходимые для дискредитации врагов.

Одновременно с чтением уже в первые дни *мухаррама* начинаются траурные шествия по улицам, которые возникли как инсценированное чтение и продолжали таковыми оставаться. Это *аль-занджилъ* – процессия мужчин, бьющих себя по плечам и спине цепями, *аль-наккара* – изображение в выразительной пантомиме войны между лагерем Хусейна и его врагами, *аль-татбир* (самобичевание), когда мужчины наносят обоюдоострым длинным палашем себе удары по голове, и, наконец, свадьба Касема, зятя Хусейна, убитого в день бракосочетания. Все эти шествия ведет чтец, медиатор.

Предания о тех трагических событиях оживают вновь – это могут быть сцена поиска Хусейна или момент обнаружения его коня, победоносное шествие полководца Шуммара, убившего Хусейна и ведущего пленных. Процессия сопровождается лошадьми с водруженными на них обезглавленными фигурами кукол, символизирующих трупы убиенных. Удовлетворенный Шуммар гонит пленных, продолжая устрашать их. Однако делается это в чисто условной манере: прикладывание пальца ко рту должно выражать удивление и изумление, похлопывание себя по бедрам – страшный гнев. Подобных символов множество, но они «закрыты» только для непосвященного, для участников и зрителей действия они «узнаваемы» и «читаемы» в полном объеме.

Пожалуй, пронзительнее всего эти символы-знаки обозначены в шествии, воспроизводящем эпизод свадьбы Касема. На носилках несут «труп» Касема – обезглавленную куклу в светлом одеянии *габа* (кафтан). За ней движется праздничная процессия с зеркалами и деревянными носилками, на которых сидят подружки невесты, чьи «роли» исполняют мальчишки, а за ними в небольшом паланкине сама «невеста». Вслед движется шествие с горящими свечами, ветками ароматизированных зеленых растений и большими кусками сахара – свидетельствами счастья молодоженов. В таких городах, как Кербела и Неджеф, эта процессия получила название *Ганди галва* (*гянд* – сахар конической формы, *галва* – снятие покрывала новобрачной в доме новобрачного). Время от времени проповедник, обращаясь к шествию, кричит: «Гянди галва!» и ему отвечают: «Шамаа Элу»: (Подымайте свечи). Лишенное внешних признаков самоистязания и жестокости, это шествие, тем не менее, доставляет участникам больше страданий и мук от сознания неизбежности и неминуемости своего трагического конца.

Накануне десятого дня *мухаррама* – *Аашура* – весь вечер и всю ночь по улицам двигаются шествия, несущие на деревянных носилках обезглавленных кукол, символизирующих убитую свиту Хусейна, вся их одежда покрыта красными пятнами крови и утыкана стрелами-палочками. Здесь также ведут коня Хусейна, попона коня усеяна стрелами, а к голове привязаны голуби. Согласно преданию весть о гибели Хусейна принес голубь. Третьей составляющей мистерии является сценическое воплощение того же самого сюжета – *шебих*. Говоря о «сценическом воплощении» *та'зие*, не следует подходить к этому явлению с позиций европейского театра. Здесь все



иначе. Только к концу XVIII в. стали появляться специальные помещения *такие* – термин, применимый к любому месту, используемому для шиитских церемоний. Это может быть удобное пересечение дорог в городе или тщательно продуманное здание, способное разместить тысячную аудиторию. С точки зрения истории, следует различать места, традиционно используемые для церемоний *оплакивания*, и здания, построенные в XIX в. специально для представлений *та'зие*.

К концу III в. хиджры в Багдаде, Алеппо и Каире уже существовали специальные дома для представлений *та'зие*, известные как *хусейния*. До сегодняшнего дня эти большие помещения сооружаются как пристройки к мечети; они часто служат местом проведения различных официальных и неофициальных религиозных церемоний и мероприятий. Однако в первую очередь это дома скорби, в которых люди собираются, чтобы вновь вспомнить трагическую судьбу имамов. *Хусейния* в городе или деревне используются и как отправная точка процессий ашура. На протяжении более одиннадцати веков верующие следуют традиции, собираясь в большие процессии по улицам города, распевая погребальные песни в честь имама и его семьи, и в конце возвращаются в *хусейния* для участия в представлении *шебих*, в котором роли исполнялись обычными людьми.

Важно упомянуть, что *та'зие* имеет множество разновидностей, отражающих различие культур, в рамках которых этот ритуал существует. Хотя смерть Хусейна, его домочадцев и друзей обычно вспоминается во время первых десяти дней месяца *мухаррам* ежегодно, *та'зие* может разыгрываться в любое время, если его спонсируют люди во исполнение данного ими обета. В этих случаях *меджлисы* обычно коротки и продолжаются не более получаса. Чтение часто прерывается громкими молитвами.

Порой день заканчивается сценическим представлением истории мучеников на большой открытой площадке за городом. Обряд завершается к середине вечера, когда все верующие приглашаются в дома благочестивых состоятельных членов общины на специальную трапезу. Для подобных церемоний обычно устанавливались палатки из грубой ткани или создавался круг из числа зрителей. Участники свободно переступали невидимую черту, незаметно превращая действие в мобильную систему взаимоотношений между «сценой» и «залом». При этом действие могло разыгрываться одновременно в трех местах или на трех сценических площадках.

Подобную практику использования сценического пространства можно было бы разделить на «буквальное пространство» – окружение, в котором происходит большинство событий, и «воображаемое пространство», которое сжимает или растягивает реальное пространство. При перемещениях (например, пешком или верхом на коне) разница между «буквальным» и «воображаемым» пространствами проявляется следующим образом: если в первом случае движение происходит по прямой линии, то во втором – то же самое движение происходит по кривой. Так, «воображаемое пространство» может быть представлено, например, как поле битвы. Это же пространство занимают и зрители; они одновременно исполняют роль армии, окружающей Хусейна, и его последователей. И наконец, благодаря «отсутствию пространства» на сцене одновременно могут присутствовать персонажи, которые находятся очень далеко друг от друга как в пространстве, так и во времени. Это позволяет таким действующим лицам, как Язид или Джафар, король Джиннов, обращаться к Хусейну по ходу развития драмы.

Зрителей помещают в промежуточную позицию не только с точки зрения пространства, но и с точки зрения времени, которое предполагает некую «трехчастность», в которой присутствует реальное время, необходимое для диалога, от его начала и до конца; «искажённое время» – когда события разыгрываемой трагедии занимают в представлении гораздо меньше времени, чем потребовалось бы в обычном представлении. И наконец, «отсутствие времени», когда в одно и то же время и в одном

действии появляются разные персонажи или происходят события, которые не могли бы существовать или иметь место одновременно. Даже те персонажи, которые, как известно, мертвы (например, Касим после своей мученической смерти), могут «оживать» и участвовать в той или иной сцене или диалоге. Таким образом, зритель вовлекается в действие, одновременно наблюдая за событиями как в настоящем времени, так и в прошлом. Этому способствует и определенная свобода в костюмах, которые не обязательно должны принадлежать какому-то конкретному историческому периоду. Актёры могут быть облачены в простые красные, зелёные и белые туники поверх обычной одежды.

В драму можно ввести самых разных исторических героев, повседневные реквизиты, реальных животных, хотя все это не является обязательным компонентом. Также не существует привязки *ta'zue* к какому-то определённом языку. Эти представления можно давать на турецком или арабском языке, на смеси фарси и турецкого, на урду. Подобная гибкость способствует укреплению связей между самим действием и повседневной жизнью зрителя.

В *ta'zue* отмечаются крайне малое количество сценических аксессуаров и их условное назначение. При этом необходимые для представления предметы появляются в нужный по ходу действия момент и тут же убираются: расстилаются одеяла и подушки – признак наступления ночи, веера в руках актеров – наступление жаркого дня, а внесенная на сцену дверь должна символизировать чей-то дом. Здесь нет профессиональных и актерских тайн – все заранее известно, все обнажено. Исполнителями были сами жители городов или деревень. Лишь со временем стали появляться профессиональные актеры, а позже и потомственные династии исполнителей, специализирующиеся в той или иной роли или песенном искусстве. Вопреки желанию многих принять участие в представлениях поиск актеров был затруднен предъявляемыми к исполнителям требованиями. Актер должен был обладать сильным, звучным голосом, так как представления проходили на открытом воздухе. Более того, тембр голоса должен был соответствовать определенной характеристике персонажа: высокий, приятный тембр мог принадлежать только положительным героям, низкий грудной – отрицательным. Принимались во внимание внешние данные и возраст. С особой тщательностью выбирался исполнитель на роль Хусейна. Он должен был обладать мелодичным голосом и музыкальными данными, иметь хорошее телосложение и красивое лицо, обрамленное бородой. Так, акустическая сфера ритуала становилась не менее значимой, чем все остальные составляющие. Сюда входят инструментальное сопровождение и голосовые модуляции, пение, имеющие прямое воздействие на зрителя.

Традиция представлений *shebix* сохранила и фигуру «постановщика» или «режиссера» – *muin buka* (в переводе с арабского помощник плача). Ввиду того, что сценические принципы исключают наличие «четвертой стены» или рампы, появление режиссера на сцене вместе с актерами остается незамеченным. Он «растворяется» среди них, выполняя одновременно роль суфлера и руководителя представления – по его сигналу начинают играть и актеры, и музыканты.

### Заключение

Однозначно оценить мистериальные представления *ta'zue* довольно сложно. В них сплелись многие элементы многовекового культурного наследия мусульманского Востока – от ритуала до религиозно-философской доктрины шиизма, от эпической манеры изложения сюжета до его сакрализации. Остается, однако, пока открытым вопрос: почему допускались подобные театрализованные представления в странах Арабского Востока при отсутствии театральных форм? *Ta'zue* не было, в отличие от европейской средневековой мистерии, естественным продолжением и вариантом

церковного богослужения, возникшем на церковной почве, этот вид представления нельзя назвать храмовым зрелищем. Но, с нашей точки зрения, присутствует схожее пространственное решение: принцип множественности, когда все действие распадается на ряд отдельных эпизодов, в свою очередь требует от зрителей постоянной мобильности и следования за местом действия – будь то рецитация или сценическое представление *шебих*.

В мистериальных представлениях можно проследить и оппозицию профанного и сакрального, когда профанное имеет абсолютно зримое, поддающееся реальному описанию, и сакральное, когда физические законы недоступны. Если в мистерии *та'зие* сакральное время непосредственно связано с легендами о гибели святых имамов, «свернуто» до десяти дней траура по ним, то сакральное пространство охватывает и ночные представления, и площади у мечети. Рождается некое единство времени и места, когда воссоздаваемый миф прошлого включается в современность, способствуя взаимопроникновению мира живущих и мира предков.

### Литература

1. Haddad Y.R. *Art de conteur. Art de l'acteur*. – Paris, 1982.
2. [Мец А. Мусульманский Ренессанс](#). – М., 1973.
3. Landau J. *Studies in the Arab Theatre and Cinema*. – Philadelphia, 1958.
4. Бачелис Т. Эволюция сценического пространства (от Антуана до Крэга) // Западное искусство. XX век. – М., 1978.
5. Наджм уд-Дин Баммат. Концепция пространства в мусульманском мире // Культуры – диалог народов мира. – 1983. – № 1.
6. Каптерева Т. О некоторых проблемах средневекового искусства арабо-мусульманских народов // Советское искусствознание '80. – М., 1981.
7. Масиньон Л. Методы художественного выражения у мусульманских народов // Арабская средневековая культура и литература. – М., 1978.
8. Юнес А.-Х. Театр теней и театральная жизнь до появления новых театров // Аль-Араби. – 1960. – № 19.
9. Фаузи Ахмед. Становление народных форм современного египетского театра: дис. ... канд. иск. – М., 1975.
10. Коран / пер. Крачковского И.Ю. – Баку, 1990. – Сура 20.
11. Сейид Хусейн Наср. Исламское искусство и духовность. – М., 2009.
12. Гусейнова Д.А. Народные театральные формы Арабского Востока. Феномен та'зие. – М., 2014.
13. Лидов А.М. Иеротопия. Сравнительное исследование сакральных пространств. – М., 2008.
14. Театр и зрелищные формы Востока. От ритуала к спектаклю: сб. ст. – М., 2012.

### References

1. Haddad Y.R. *Art de conteur. Art de l'acteur*. Paris, 1982.
2. Mets A. *Musul'manskii Renessans* [Muslim Renaissance]. Moscow, 1973.
3. Landau J. *Studies in the Arab Theatre and Cinema*. Philadelphia, 1958.
4. Bachelis T. Evolyutsiya stsenicheskogo prostranstva (ot Antuana do Krega) [The Evolution of Stage Space (from Antoine to Craig)] *Zapadnoe iskusstvo* [Occidental Art]. KhKh vek. Moscow, 1978.
5. Nadzhm Ud-Din Bammatt. Kontseptsiya prostranstva v musul'-manskom mire [The Concept of Space in the Muslim World] «*Kul'tury- dialog narodov mira*» [Cultures – the Dialogue of Nations]. 1983, no. 1.

6. Kaptereva T. O nekotorykh problemakh srednevekovogo iskusstva arabo-musul'manskikh narodov [On Some Issues of Medieval Art of Muslim Nations] *Sovetskoe iskusstvoznanie* 80 [Soviet Art Studies 80]. Moscow, 1981.
7. Masin'on L. Metody khudozhestvennogo vyrazheniya u musul'manskikh narodov [Ways of Cultural Expression in Muslim Countries] *Arabskaya srednevekovaya kul'tura i literature* [Medieval Arab Culture and Literature]. Moscow, 1978.
8. Yunes A.-Kh. «Teatr tenei i teatral'naya zhizn' do poyavleniya novykh teatrov» [Shadow Play and Theatrical Life before New Theatres] *«al'-Arabi»*, 1960, no. 19.
9. Fauzi, Akhmed. *Stanovlenie narodnykh form sovremennogo egipetskogo teatra: Diss. kand.isk.* [The Emergence of Public Forms of Contemporary Epic Theatre: Abstract of a Cand. thesis] Moscow, 1975.
10. *Koran* [The Quran]. Transl. Krachkovskogo I.Yu. Baku, 1990. Sura 20.
11. Seiid Khusein Nasr. *Islamskoe iskusstvo i dukhovnost'*. [Islamic Art and Spirituality] Moscow, 2009.
12. Guseinova D.A. *Narodnye teatral'nye formy Arabskogo Vostoka. Fenomen ta'zieh* [Public Theatrical Forms of the Arab East. Ta'zieh Phenomenon]. Moscow, 2014.
13. Lidov A.M. *Ierotopiya. Sravnitel'noe issledovanie sakral'nykh prostranstv* [Hierotopy. A Comparative Study of Sacred Space]. Moscow, 2008.
14. *Teatr i zrelischnyye formy Vostoka. Ot rituala k spektaklyu* [Theatre and Performance Forms of the Orient. From Ritual to Stage Play]. SPb.– Moscow, 2012.