

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА— ГИТИС

---

*На правах рукописи*

**Алабдалла Нада**

**Специфика сценической речи в драматическом театре Сирии:  
к проблеме освоения диглоссии сирийскими актерами**

Специальность: 17.00.01 — театральное искусство

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
доцент кафедры сценической речи  
Российского института театрального искусства – ГИТИС,  
Кандидат искусствоведения  
Автушенко И. А.

Москва – 2021

## Оглавление

|  |            |
|--|------------|
| <b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>   | <b>4</b>   |
| <b>ГЛАВА I. ИСТОКИ АРАБСКОЙ РЕЧЕВОЙ КУЛЬТУРЫ.....</b>  | <b>13</b>  |
| 1.1. ФОРМИРОВАНИЕ АРАБСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА.....   | 13         |
| 1.2. ПРОБЛЕМА ДИГЛОССИИ В РЕЧЕВОЙ КУЛЬТУРЕ СИРИИ .....   | 15         |
| 1.3. КУЛЬТУРА РЕЧИ В НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ СИРИИ.....   | 23         |
| <br>   |            |
| <b>ГЛАВА II. СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРЕОБРАЖЕНИЕ АРАБСКОЙ РЕЧЕВОЙ<br/>КУЛЬТУРЫ.....</b>   | <b>32</b>  |
| 2.1. ЭСТЕТИКА СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ СИРИИ.....   | 32         |
| 2.2. ПРОБЛЕМА ДИГЛОССИИ НА СИРИЙСКОЙ ДРАМАТИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ.....  | 57         |
| 2.3. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ НОРМАТИВНОГО СЦЕНИЧЕСКОГО<br>ПРОИЗНОШЕНИЯ В ТЕАТРЕ СИРИИ.....  | 61         |
| <br>   |            |
| <b>ГЛАВА III. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИНЦИПОВ РОССИЙСКОЙ ШКОЛЫ<br/>СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ В ФОРМИРОВАНИИ РЕЧЕВОЙ КУЛЬТУРЫ СИРИЙСКИХ<br/>АКТЕРОВ.....</b> | <b>73</b>  |
| 3.1. СИСТЕМАТИЗАЦИЯ АРАБСКИХ ЗВУКОВ ДЛЯ РЕЧЕГОЛОСОВОГО ТРЕНИНГА ПО<br>МЕСТУ И СПОСОБУ ОБРАЗОВАНИЯ.....                                     | 75         |
| 3.2. МЕТОДЫ ОВЛАДЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКИМИ НОРМАМИ ПРОИЗНОШЕНИЯ<br>АРАБСКОГО ЯЗЫКА.....  | 93         |
| 3.3. АДАПТАЦИЯ ДИКЦИОННЫХ ТРЕНИНГОВ РОССИЙСКИХ АКТЕРОВ К<br>АРАБСКОМУ ЯЗЫКУ.....   | 108        |
| 3.4. РАБОТА НАД ТЕКСТОМ.....   | 138        |
| <b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>   | <b>156</b> |
| <br>   |            |
| <b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>  | <b>159</b> |
| <br>   |            |
| <b>ПРИЛОЖЕНИЕ № 1.....</b>   | <b>170</b> |
| <b>ПРИЛОЖЕНИЕ № 2.....</b>   | <b>175</b> |
| <b>ПРИЛОЖЕНИЕ № 3.....</b>   | <b>176</b> |
| <b>ПРИЛОЖЕНИЕ № 4.....</b>   | <b>179</b> |
| <b>ПРИЛОЖЕНИЕ № 5.....</b>   | <b>184</b> |
| <b>ПРИЛОЖЕНИЕ № 6.....</b>   | <b>189</b> |

|                             |            |
|-----------------------------|------------|
| <b>ПРИЛОЖЕНИЕ № 7 .....</b> | <b>192</b> |
| <b>ПРИЛОЖЕНИЕ № 8.....</b>  | <b>194</b> |
| <b>ПРИЛОЖЕНИЕ № 9.....</b>  | <b>197</b> |
| <b>ПРИЛОЖЕНИЕ № 10.....</b> | <b>199</b> |
| <b>ПРИЛОЖЕНИЕ № 11.....</b> | <b>203</b> |
| <b>ПРИЛОЖЕНИЕ № 12.....</b> | <b>206</b> |

## Введение

Драматический театр Сирии имеет общую судьбу с единой арабской театральной культурой, сложившейся в ходе распространения ислама. У его истоков – народный тип театральности: зрелищные религиозные действия, праздничные религиозно-бытовые обряды, повседневный культурный обиход арабов, корнями уходящий в доисламский период. Со временем элементы народной театральности трансформировались в искусство древних сказителей, танцоров, певцов, в ярмарочные теневые и кукольные представления.

В ходе истории произошло разветвление общей арабской театрально-зрелищной традиции на местные культурные образования (египетскую, иракскую, сирийскую, йеменскую, ливанскую). Параллельно этому процессу шло становление арабского театра современного европейского типа. Арабы знакомились с образцами европейской театральной культуры, переводили пьесы мирового репертуара на арабский язык и осуществляли их постановки на драматических сценах стран арабского мира.

Драматический театр Сирии, как и театры Египта, Ирака, Йемена, Ливана, разговаривает с публикой на арабском языке. Здесь и скрывается корень всех речевых проблем сирийских актеров. Дело в том, что арабская речевая культура неоднородна. *Литературный арабский язык* имеет строгую произносительную норму, подчиненную нормам арабской грамматики, фонетики, орфоэпии. *Разговорный арабский язык* такой нормы не имеет и подчиняется множеству разнообразных диалектных отличий и говоров, распространенных в той или иной арабской местности. Классическая арабская литература создавалась на нормативном литературном языке, формой бытования устного народного творчества являлся арабский разговорный язык. Это разделение характерно и для современной культуры речи в арабском мире: речевое общение арабского языкового сообщества сочетает две формы одного языка, литературную и разговорную. Феномен диглоссии предопределяет главную речевую проблему арабского драматического театра. Театр Сирии исключением не является.

Сирийские режиссеры, драматурги, театроведы находятся в ситуации культурно-языкового выбора между двумя речевыми формами одного языка.

Одни, восхищаясь красотой классического арабского литературного языка, отстаивают его как единственно возможный на сирийской драматической сцене.

Другие, отдавая дань выразительности и силе народной языковой стихии, настаивают на использовании в драматургии и на сцене только его разговорной формы.

Ряд сирийских театральных деятелей выступает за признание двух произносительных норм арабской речи и допускают возможность отступления от классических норм арабской литературной речи в пользу живого разговорного слова.

Ситуация диглоссии обостряет проблему речевой культуры арабских актеров. С этой языковой дилеммой связаны основные трудности формирования эстетических норм сценической речи в театре Сирии. Разработка эстетики речевых форм на драматической сцене – насущная проблема современного сирийского театра. Ее успешное решение невозможно вне научно-теоретического осмысления состояния сценической речи в сирийском актерском искусстве и разработки методики формирования речевых навыков актера драматического театра.

Этими культурно-языковыми условиями и обстоятельствами обеспечивается **актуальность** диссертационного исследования, сосредоточенного на проблеме диглоссии в сирийской речевой культуре и методах ее разрешения в драматическом театре Сирии.

**Целью** работы является разработка методики для приспособления речевых навыков сирийского актера к культурно-языковой ситуации диглоссии.

**Задачи** диссертационного исследования вытекают из поставленной цели:

- проанализировать феномен диглоссии в арабской речевой культуре;
- охарактеризовать речевую специфику народного арабского театра, созданного на основе разговорного арабского языка;

- рассмотреть процесс формирования эстетики сценической речи в драматическом театре Сирии, созданном на основе литературного арабского языка;
- раскрыть специфику сценической речи в современном театре Сирии с точки зрения культурно-языковой ситуации диглоссии;
- охарактеризовать современное состояние речевой подготовки актеров в сирийском театральном образовании;
- выявить возможности использования принципов и методов российской школы сценической речи в речевой подготовке сирийских актеров;
- на основе российских речевых методик разработать сирийский речеголосовой тренинг, направленный на решение проблемы диглоссии в театре Сирии.

**Объект исследования** – особенности арабской речевой культуры и ее сценическое преобразование в драматическом театре Сирии.

**Предмет исследования** – сценическая речь сирийских актеров в культурно-языковой ситуации диглоссии.

**Положения, выносимые на защиту:**

- специфика арабской речевой культуры определяется ситуацией диглоссии – двумя формами арабского языка, литературным и разговорным;

- 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);

- решение проблемы диглоссии в сирийской сценической речи требует опоры на принципы сценической речи российской театральной школы, при условии их адаптации к сирийским культурным условиям;

- фундаментом речеголосового тренинга актера в сирийском театральном образовании является звуковое строение арабского языка и закономерности соединения слогов, звуков и звукосочетаний в речевую цепочку.

**Степень разработанности проблемы.** В специальной литературе арабский драматический театр рассматривается как единый художественно-эстетический феномен стран арабского мира – Ирака, Алжира, Египта, Ливана<sup>1</sup>.

В некоторых научных трудах по истории арабского театра о драматическом театре Сирии не упоминается вообще, а в ряде трудов рассказ об особенностях его развития носит очерковый характер. Непосредственно сирийскому драматическому театру посвящено немного арабоязычных трудов. Отдельные страницы его истории В. Аль-Малех освещает сквозь призму личных театральных воспоминаний<sup>2</sup>. Х. М. Хаммо, поднимающий в своей работе проблему мультикультурной природы арабского театра, раскрывает особенности его бытования в Сирии<sup>3</sup>. Ж. Алексан в своем труде рассматривает процесс развития Национального театра в Сирии в период с 1959 по 1989<sup>4</sup>. Тем большее значение имеют русскоязычные труды сирийских историков и практиков театра, получивших театральное образование в российской театральной школе. Становлению и развитию театра Сирии посвящена диссертация Александра Георги

---

<sup>1</sup> См.: Якуб Саннуа. Арабский театр: теория и обучение / Под ред. Мухаммада Юсуфа Найма. Бейрут: Дар ат-такафа, 1964; Идрис Юсуф. Стремление к арабскому театру. Каир: аль-Хайаа аль-масрйиа аль-амма лилктаб, 1974; Азиза Мухеммед. Ислам и театр. Каир: аль-Хайаа аль-масрйиа аль-амма лилктаб, 1977; Путинцева Т. А. Тысяча и один год арабского театра. М.: Наука, 1977; Эрсан Али Окла. Театральные феномены у арабов. Дамаск: Иттихад аль-куттаб аль-араб, 1985; Сажер. Ф. Станиславский и арабский театр. Дамаск: Издательство Министерства культуры, 1994; Эрсан Али Окла. Взгляд на арабский театр. Дамаск: Иттихад аль-куттаб аль-араб, 1996; Наджим Мухаммад Юсуф. Пьеса в современной арабской литературе. 3-изд. Бейрут: Дар аль-Адааб, 1999; Ар-Ра'и Али. Театр в арабском мире. Кувейт: Алам аль-маарифа, 1999; Кубайлата А. С. Арабский театр XIX – XX веков и поиски художественной формы. СПб, 2004; Юнусов К. О. Арабская вязь: Статьи. Доклады. Воспоминания. М.; СПб: Нестор-История, 2012; Гусейнова Д. А. Народные театральные формы арабского Востока. Феномен тазийе. М.: ГИТИС, 2016.

<sup>2</sup> Аль-Малех Васфи. История сирийского театра и мои воспоминания. Дамаск: Дар аль-Фикр, 1984.

<sup>3</sup> См. Хаммо Хурийа Мухаммад. В поисках идентичности арабского театра в Египте и Сирии – теория и практика. Дамаск: Иттихад аль-куттаб аль-араб, 1999.

<sup>4</sup> Алексан Жан. Национальный театр и его последователи в Сирии. 1959–1989. Дамаск: Издательство Министерства культуры, 1988.

Кини<sup>5</sup>. Своеобразие современного сирийского театра анализирует Гханем Хадижда Мухаммед<sup>6</sup>, наиболее существенные тенденции его развития – Дгхам Раджаб<sup>7</sup>.

Для раскрытия темы диссертации особое значение имеют научные труды, в которых исследуются проблемы сценической речи в арабском театре. В работе Т. Аль-Арбида, посвященной театру одного актера, затрагивается речевая сторона искусства арабских сказителей<sup>8</sup>. Диссертация египетского театрального педагога Халед Эль Саед али эль Шорбаги посвящена практике использования принципов российской театральной школы в обучении египетских актеров<sup>9</sup>.

В книге египетского актера Абд ал-Вариса Асара «Искусство сценической речи» (Каир, 1993) ораторское искусство рассматривается как исторический источник сценической речи в арабской культуре. Автор описывает фонетику арабского языка, изучает основы работы арабского актера над текстом. Его исследование носит теоретический характер и не затрагивает практических аспектов формирования эстетики сценической речи.

Значительный вклад в изучение арабской сценической речи внес сирийский драматург и режиссер Фархан Бульбул. Его труд «Принципы публичной и сценической речи» (Дамаск, 2001) базируется на филологических знаниях в области фонетики, разработанных в науке *таджвид* (= чтение Корана). В числе прочего, автор рассматривает этапы работы актера над текстом и такие важные аспекты сценической речи, как соблюдение основных правил орфоэпии арабского литературного языка, правильное произнесение звуков и их сочетаний. К

---

<sup>5</sup> Кини Александр Георги. Пути развития сирийского театра: автореферат дисс. на соиск. уч. степ. кандидата искусствоведения; специальность 17.00.01 – театральное искусство. М., 1984.

<sup>6</sup> Гханем Хаднжда Мухаммед. Современный сирийский театр: автореферат дисс. на соиск. уч. степ. кандидата искусствоведения; специальность 17.00.01 – театральное искусство. СПб., 1993.

<sup>7</sup> Дгхам Раджаб. Становление арабской театральной традиции и современные тенденции развития сценического искусства Сирии: автореферат дисс. на соиск. уч. степ. кандидата искусствоведения; специальность 17.00.01 – театральное искусство. Минск, 1999.

<sup>8</sup> Аль-Арбид Т. Театр одного актера (рассказчика) в арабском традиционном искусстве: дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения: специальность 17.00.01 – театральное искусство. СПб., 1992.

<sup>9</sup> Халед Эль Саед али эль Шорбаги. Использование принципов русской школы воспитания актера в арабской сценической педагогике: дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения: специальность 17.00.01 – театральное искусство. СПб., 1999.



сожалению, тема произносительных норм разговорного языка и его использования в сценической речи остается вне поля исследовательского внимания автора.

Видный сирийский режиссер и театральный педагог Ф. Сажер свое научно-теоретическое исследование «Станиславский и арабский театр» (Дамаск, 1994) посвятил изложению метода действенного анализа и раскрыл его значение для формирования методики обучения актерскому мастерству в сирийском театральном образовании. Особый интерес он проявил к проблеме диглоссии в арабском языке и предложил комплекс упражнений для преодоления трудностей перехода от разговорного к литературному арабскому языку в работе актера над текстом роли. Эта сторона ученого труда Ф. Сажера ценна для раскрытия темы диссертации.

Перечисленные исследования сосредоточены на проблемах освоения произносительной нормы арабского литературного языка. тема разговорного языка и его использования в сценической речи остается вне поля исследовательского внимания. Вопрос о том, что делать с разговорной речью на драматической сцене, кроме того, как избавляться от диалектных «примесей» в сценической речи, авторами не затрагивается. Работы арабских специалистов не анализируют в полном объеме проблему диглоссии на драматической сцене, а потому не касаются методики речевого тренинга актера, необходимого для ее решения.

Речевой тренинг подробно разработан специалистами российской сценической педагогики. Фундаментальным значением обладают труды Е. Ф. Саричевой, И. П. Козляниновой, А. Н. Куницина, А. Н. Петровой, И. Ю. Промптовой, В. Н. Галендеева, Ю. А. Васильева, И. А. Автушенко и др. На трудах ведущих педагогов базируется вся система преподавания сценической речи в российской театральной школе. Они предоставляют достаточно материала для того, чтобы транспонировать российские методики сценической речи в систему речевой подготовки сирийских актеров. Осмысление и использование их профессионального опыта способно помочь решить проблему диглоссии в сирийской театральной практике.

**Новизна исследования.** Исследователи истории арабского профессионального театра рассматривали его становление и развитие, в основном, с точки зрения развития драматургии. Лишь в отдельных случаях они затрагивали проблемы режиссуры и актерского мастерства и почти не касались проблем сценической речи в искусстве актера. Феномен диглоссии в диссертации рассматривается не как проблема диалектов и говоров, которую актерам надо преодолевать, а как общая культурно-языковая ситуация арабского театра. Впервые в театроведении проблема диглоссии подвергается всестороннему анализу не с филологической, а с театральной точки зрения, предлагаются практические приемы ее освоения в сценической речи актеров Сирии.

**Методология и теоретическая основа работы.** Методологическую базу исследования составляет историко-теоретический подход к проблемам сценической речи. Исследование ведется в опоре на труды классиков российской режиссуры и актерского мастерства – К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, М. А. Чехова, М. О. Кнебель, в которых освещаются проблемы сценической речи, имеющие важное методологическое значение для раскрытия темы диссертации. При анализе методов транспонирования принципов российской сценической педагогики к сирийским условиям используются культурно-исторические принципы сравнительного театроведения. Теоретические основы диссертации базируются на лингвистических изысканиях А. М. ал-Бадави, А. Аийуба, Г. К. Аль-Хамада, Г. Р. Аганиной, посвященных фонетике и орфоэпии арабского классического литературного языка<sup>10</sup>.

**Теоретическая значимость работы.** Диссертация представляет собой первое в театроведении исследование, посвященное проблеме отражения диглоссии в арабской сценической речи.

---

<sup>10</sup> См.: Аийуб А. Фонетика языка. Каир: Матбаат аль-Кейлани, 1962; ал-Бадави А. М. Уровни современного арабского языка в Египте. Каир: Дар аль-Маариф, 1973; Анис Э. Арабские диалекты. Каир: Мактабат аль-Англо аль-Масрийя, 2003; Аль-Хамад Г. К. Введение в арабскую фонетику. Амман: Дар Амман лилнашир, 2004; Аганина Г. Р. Лингвистические основы орфоэпии чтения Корана // М.С. Мейер, Г.Р. Аганина, А.Р. Гайнутдинова, Д.В. Фролов. Сборник пособий по исламоведению и корановедению. М.: Восточная книга, 2012. С. 62–221.

Проведенный автором анализ различий в фонетике литературного арабского языка и разговорного арабо-сирийского языка имеет особое значение для разработки комплекса упражнений по тренировке этого различия в произношении актеров сирийского драматического театра.

Сравнительный анализ речевой культуры современного сирийского актера с основными принципами преподавания сценической речи, принятыми в российской театральной школе, может стать фундаментом для дальнейших исследований в области сравнительного театроведения.

**Практическая значимость.** В диссертации предлагаются практические приемы для освоения диглоссии в сценической речи сирийских драматических актеров.

Проведенное автором транспонирование российского речеголосового тренинга в комплекс упражнений, учитывающий особенности фонетических норм арабского языка и национальной культурной традиции, полезно для развития актерской речевой культуры в драматическом театре Сирии.

**Апробация результатов исследования.** Диссертация обсуждалась на заседании кафедры сценической речи в Российском институте театрального искусства – ГИТИС и была рекомендована к защите. Основные положения диссертации отражены в ряде публикаций (общий объем 2,2 п.л.).

На XI межвузовской научной конференции аспирантов «Методика преподавания специальных дисциплин в театральном ВУЗе» (Москва) был представлен доклад «Проблема диглоссии и речевая культура арабского театра» (4 апреля 2017 года).

На XI и XII всероссийских научных конференциях аспирантов «Феномен актера: профессия, философия, эстетика» (Санкт-Петербург) сделаны доклады «Речевая культура арабского театра» (21 февраля 2018 года) и «Становление современного сирийского драматического театра» (17 мая 2019 года).

Разработанный в диссертации комплекс тренинга сценической речи опробован в рамках мастер-классов, организованных автором в Дамаске: в школе

театрального искусства (июль 2018 года) и в театральном институте Stage Art (июль 2019 года).

**Структура исследования.** Работа включает введение, три главы, заключение, библиографический список из 138 наименований и 12 приложений.

## Глава I. Истоки арабской речевой культуры

### 1.1. Формирование арабского литературного языка

Со второй половины VII века н. э. в арабо-исламском государстве начинаются процессы формирования основ ораторского искусства, когда арабские ученые вырабатывают орфоэпические нормы речи, зафиксировав фонетические особенности арабских звуков (место и способ их произношения), описав свойства каждого звука, определив грамматические паузы в арабском предложении и выяснив разницу между диалектами арабского языка.

Необходимость исследования законов произношения возникла с появлением новой религии того времени — Ислама и Священной книги мусульман Корана на арабском языке, и его распространения между разными народами, которые принимали ислам. Им было необходимо изучать арабский язык, чтобы читать Священное писание.

В древнем арабском обществе процветали ораторское искусство и поэзия, поскольку мало кто умел читать и писать. Люди собирались на рынках<sup>11</sup> в периоды хаджа<sup>12</sup> и слушали поэтов и риторов, соревновавшихся между собой в восхвалениях своего рода. Стихи победителей этих соревнований вешали на стенах Каабы в Мекке.

Неслучайно пророк ислама Мухаммед пришел с Кораном, написанным богатейшим и красноречивым языком. Способ чтения Корана пророком оказал большое влияние на народ, а в дальнейшем чтение Корана стало особой наукой, называемой таджвид.

---

<sup>11</sup> На Аравийском полуострове существовало три наиболее известных рынка — Сук Указ, Сук зу Алмажаз, Сук Маженна, где люди из разных арабских племен собирались не только для торговли, но и для чтения стихотворений, а также поэтических и риторических соревнований.

<sup>12</sup> Хадж, который является одним из столпов Ислама, существовал и в доисламский период, так как традиция посещения Каабы, священного места, построенного Авраамом (Ибрагимом в исламской традиции), идет с тех времен и является одним из видов поклонения.

После принятия ислама люди посещали мечети не только для молитвы, но и для изучения новой религии. В арабо-исламской цивилизации мечети играли важную роль в жизни мусульман как источник науки и культуры. Известные ученые, философы и риторы читали лекции в мечетях, а проповеди, читаемые имамами после молитвы, поднимали вопросы не только религии, но и политики, философии, а также различных аспектов бытовой жизни. Все это стало одним из ритуалов жизни мусульман. Проповедь (хутба) была основным средством пропаганды ислама, что требовало от имамов убедительности. Поэтому именно в религиозной сфере ораторское искусство развивалось быстрыми темпами, и ученые изучали нормы орфоэпии и артикуляции арабского языка не только, чтобы читать Коран, но и для лекций, объясняющих суть исламской религии.

Стоит особо отметить, что многие арабские ученые-мусульмане проявляли особый интерес к фонетике как отдельной науке, возникшей вследствие развития филологических наук. Первые исследования фонетики появились вместе с началом изучения лингвистики и грамматики. Так, замечания о фонетике арабского языка содержатся во введении к первому арабскому словарю «Китаб Ал-Айна», составленному в конце VIII века Халилем ибн Ахмадом аль-Фарахиди и его учениками, а также в книге Сибавейхи (760—797), где много места уделено рассмотрению фонетических особенностей арабского языка<sup>13</sup>.

Из глубины веков до нас дошла книга «Ал-Байан уа ал-Табийин» арабского писателя-богослова, основоположника арабской литературной критики аль-Джахиза (775—868). В этой книге автор рассматривает основы арабского языка и утверждает, что мысль тесно связана с ее словесным воплощением, что произносящий речь должен обращать внимание на «предлагаемые обстоятельства» самого текста, положение слушателей и окружающие условия, чтобы обогатить речь разными интонациями и паузами в соответствии с разными ситуациями.

К X веку развитие фонетики и лингвистики привело к образованию отдельной науки, что хорошо прослеживается в творчестве арабского ученого-

---

<sup>13</sup> Аль-Хамад Г. К. Введение в арабскую фонетику. Амман: изд-во Амман линнашир ва таузий, 2004. С. 9.

грамматика Ибн Джинни, подробно описавшего фонетические особенности арабских звуков в своем труде и определившего его как отдельную науку.

Изучение фонетических особенностей арабского языка получило особое развитие в науке таджвида, в основе которой лежали четыре темы: артикуляция, характеристика звуков арабского языка, правила изменения звуков в зависимости от их положения в словах и словосочетаниях, развитие речеголового аппарата для правильного произношения.

Таким образом, техника речи на протяжении веков оставалась в рамках религии, и до сих пор все исследования, как старые, так и современные, придерживаются этой системы, подробно рассматривая только первые три темы, тогда как четвертая — развитие речеголового аппарата — так до сих пор и остается на уровне индивидуального практического опыта педагога.

## 1.2. Проблема диглоссии в речевой культуре Сирии

Как отмечает филолог Н. Б. Мечковская<sup>14</sup>, «литературный язык — это объединяющая, наддиалектная и надсословная форма общенародного языка»<sup>15</sup>. Исследователь полагает, что отличие литературного языка от других форм существования языка — это кодифицированность его нормы.

Отклонение от произносительных норм литературного языка объясняется разными факторами (географическим, социальным, политическим, этническим и пр).

Диглоссия в арабском языке, как отмечает Ас-Саид Мухаммад аль-Бадави<sup>16</sup>, существовала и до ислама, когда арабы одного племени использовали местные диалекты для внутреннего общения, а при коммуникации вне племени, во время

---

<sup>14</sup> Мечковская Н. Б. — доктор филологических наук, профессор кафедры теоретического и славянского языкознания Белорусского государственного университета.

<sup>15</sup> Мечковская Н. Б. Социальная лингвистика. М.: Аспект пресс, 2000. С. 34.

<sup>16</sup> Ас-Саид Мухаммад аль-Бадави — доктор фонетических наук, профессор факультета Дар ал-‘улум в Каирском университете.

литературных состязаний и в делах торговли использовался общий литературный язык.

Распространение ислама и его главной религиозной книги Корана явилось важным фактором сохранения арабского литературного языка, так как новая религия повлекла за собой кардинальный социальный, даже можно сказать, цивилизационный переворот, который требовал нового языка, способного отражать не только новые понятия, но и народное сознание, в связи с чем арабский язык стал изменяться, а следовательно, развиваться.

Другой фактор, оказавший существенное влияние на развитие арабского языка, — переселение арабов в страны, где распространялся ислам. В этот период арабский язык вышел за пределы географической локализации арабоязычной территории и стал языком религии, культуры и науки неарабоязычных обществ и наций.

В условиях взаимодействия с более развитыми в то время языками стран, которые принимали ислам (арамейским в Леванте, коптским в Египте, берберским в Магрибе, а также персидским, греческим и пр.), идентичность арабского языка, изначально являвшегося языком бедуинов, оказалась под угрозой, заключавшейся в существенном отходе от языка Корана.

А. М. аль-Бадави полагает, что, учитывая вышеизложенные причины, средневековые арабские филологи на определенном историческом этапе «заморозили» арабский язык, изолировав его от непрерывно развивающегося общества, чтобы сохранить его свойства<sup>17</sup>.

Г. Р. Аганина<sup>18</sup> справедливо указывает, что при наличии двух родственных языков возникает интерференция, взаимодействие языковых систем в условиях двуязычия, то есть взаимовлияние вариантов произносительной литературной нормы и местных диалектов и говоров в каждой арабской стране, особенно в произносительной сфере, то есть, хотя арабский литературный язык и является

---

<sup>17</sup> Аль-Бадави А. М. Уровни современного арабского языка в Египте. Каир: Дар аль-маариф фи Масир, 1973. С. 38.

<sup>18</sup> Аганина Г. Р. — кандидат филологических наук, доцент кафедры арабской филологии Института стран Азии и Африки МГУ имени М. В. Ломоносова.



общим языком для всех арабских стран, существуют различные территориальные варианты произносительной литературной нормы. Исследователь полагает, что на фоне различия звучащей речи арабского литературного языка в различных функционально-стилистических вариантах речи кораническая рецитация считается наиболее «правильной речью» по степени сохранения черт нормативного арабского языка. «Кораническая рецитация благодаря строгой системе регламентирующих ее правил представляет собой строго кодифицированную, в наименьшей степени подверженную историческим изменениям, универсальную для всего арабоязычного региона произносительную норму»<sup>19</sup>.

Однако на сегодняшний день, по мнению многих исследователей<sup>20</sup>, наряду с «кораническим языком», который также называют «старым литературным языком» или «традиционным литературным языком», существует современный литературный язык, соответствующий требованиям эпохи и находящийся между старым литературным языком и разговорными диалектами.

Филологи рассматривают разные варианты языковых пространств в соотношении арабского литературного и разговорного языков, но мы можем выделить общую схему, которая существует во многих исследованиях:

- 1) традиционный литературный язык (язык Корана);
- 2) современный литературный язык;
- 3) разговорный язык.

Можно сказать, что во всем арабоязычном пространстве традиционный литературный язык функционирует только в религиозной сфере и реализуется в коранической рецитации, в то время как современный литературный язык распространяется на официально-деловые сферы жизни: науку, политику,

---

<sup>19</sup> Аганина Г. Р. Лингвистические основы орфоэпии чтения Корана // Сборник пособий по исламоведению и корановедению. М : Восточная книга, 2012. С. 81.

<sup>20</sup> См. об этом подробнее: Аль-Бадави А. М. Муставайат Ал-луга ал-му‘асира фи масир (Уровни современного арабского языка в Египте). Каир, 1973. С.89; Халифа А. Арабский язык и локализация в современной эпохе. Амман, 1988. С.210; Анис Э. Арабские диалекты. Каир, 2003. С.24.

культуру и пр., а разговорный язык используется в повседневном общении и в некоторых устных жанрах искусства (пение, театр, поэзия и др.).

Необходимо отметить, что третий уровень языка (разговорный язык) включает в себя широкий спектр диалектов и говоров, которые определяются этническими, религиозными и географическими факторами, кроме того, можно разделить разговорную речь по социальному признаку и уровням образованности населения.

Средневековые арабские ученые в своей терминологии для выражения языкового феномена «диалект» использовали слова «язык как средство общения (language)», «язык как орган (tongue)» и «мелодия».

Отличие одного диалекта от другого проявляется в основном в фонетических различиях, таких как артикуляция, произношение гласных звуков, взаимодействие разных звуков, находящихся в одном слоге, мелодия речи и ударение в слове.<sup>21</sup>

В современных арабоязычных странах существует очень много диалектов, однако в этой большой языковой мозаике можно определить некоторые языковые пространства, в которых существуют общие характеристики произносительных норм на разговорном языке: территория Леванта, территория Аравийского полуострова, регион арабского Нила и территория стран Магриба.

В своей книге «Арабские диалекты» филолог Эбрагим Анис рассматривает диалекты старых арабских племен и подробно описывает их характеристики. Он полагает, что одни общие свойства объединяют диалекты племен арабских бедуинов, а другие - характеризуют диалекты племен жителей городов. Образ жизни бедуинов в пустыне: постоянное переселение и тяжелые обстоятельства – влияет на язык этих племен. Например, правила произношения у бедуинов быстро меняются из поколения в поколение из-за постоянного изменения места их проживания, то есть из-за окружающего пространства и общения с разными племенами на разных территориях. Также язык бедуинов склонен к использованию смычных и велярных звуков, чтобы преодолеть природные условия, которые могут

---

<sup>21</sup> Анис Э. Арабские диалекты. Каир: Мактабат аль-Англо аль-Масрийа, 2003. С.17.

поглощать звук в пространстве. Кроме того, в языке бедуинов заметна тенденция к быстрому произношению, преобладание ассимиляции звуков и сокращения окончаний слов, поскольку люди в тяжелых природных условиях стараются общаться с минимальными усилиями и мало заботятся об украшении или улучшении произношения, так как на первый план выходит коммуникация. С другой стороны, диалекты жителей городов или племен, находящихся в непосредственной близости к городам, характеризуются склонностью к более ясному произношению гласных звуков, а также доминированию фрикативных и невелиарных согласных. Городской образ жизни, где природные условия не так сложны, люди живут в разнообразном большом стабильном обществе, в котором надо постоянно общаться, используя язык для решения всевозможных проблем. Это все стимулирует развитие и улучшение произношения. Рассуждение Э.Аниса об отличии произносительных норм арабского разговорного языка между бедуинами и жителями города объясняет нам почему язык Корана является эталоном правильного произношения арабского языка, ведь язык Корана является в основном диалектом Курайшитов<sup>22</sup>, племени пророка Мухаммада, занимающихся торговлей и живущих в Мекке, являющейся торговым, религиозным и культурным центром для всех древних арабских племен.

Хотя исследование Э.Аниса является крайне важным в арабской диалектологии, к сожалению, в данной работе мы не можем проанализировать его подробно, поскольку его исследование носит филологический и фонетический характер и рассматривает отличия фонетических и произносительных норм древних арабских племен. Однако нам кажется, что фонетические особенности и произносительные нормы диалектов разных древних арабских племен мы можем найти и в современных диалектах арабского разговорного языка на разных территориях арабоязычных стран.

---

<sup>22</sup> Правящее племя древней Мекки, хранители Каабы на древнем Аравийском полуострове.

Опираясь на исследования А. М. аль-Бадави<sup>23</sup>, Э.Аниса и др., автор настоящей работы приводит самые яркие примеры фонетических различий между арабским литературным и сирийским разговорным языком.

Так, долгие гласные звуки [a], [u] традиционного арабского языка в некоторых случаях соответствуют в разговорном языке [ə], [o]; а дифтонги — [au] и [aw] долгим гласным [ē] и [ō] соответственно.

Одним из значимых различий между литературным языком и современным разговорным является ослабление такого признака, как *эмфатичность*, или особая зычность, когда язык стремится максимально сблизиться с небом. Так, эмфатичные звуки литературного языка [t], [d], [s], [z] произносятся с меньшей степенью эмфатичности в разговорном языке вплоть до полного исчезновения в некоторых случаях.

Кроме того, при коранической рецитации соблюдаются некоторые орфоэпические нормы, как ассимиляция и чередование согласных. Так, например, согласный [n] ассимилируется последующим согласным [l], и это сочетание произносится как удвоенный [l]. Чередование является разновидностью ассимиляции и затрагивает согласный [n] в препозиции к [b], когда он переходит в губной носовой согласный [m]. Эти орфоэпические нормы, обязательные для рецитации Корана, стали в меньшей степени применяться в современном литературном языке. А в разговорном языке этих норм не существует.

В таблице 1 мы приведем примеры модификации артикуляции согласных арабского литературного языка в современном литературном и разговорном языке.

---

<sup>23</sup> А. М. аль-Бадави в своем исследовании уделяет особое внимание фонетическим различиям между традиционным и современным литературным языком, с одной стороны, и между современным литературным и разговорным языком в Египте — с другой.

Таблица 1

**Модификация артикуляции согласных арабского литературного языка в современном литературном и разговорном языке**

|                        | Традиционный литературный язык                                | Современный литературный язык                              | Разговорный язык   |
|------------------------|---|--|--|
| thā',<br>dhāl,<br>dhā' | [th] межзубный,<br>глухой,<br>неэмфатический,<br>фрикативный  | [th] межзубный, глухой,<br>неэмфатический,<br>фрикативный  | [th] → [s]<br>переднеязычный<br>зубный, глухой,<br>неэмфатический,<br>фрикативный,<br>свистящий<br>[th] → [t]<br>переднеязычный<br>зубный, глухой,<br>неэмфатический,<br>смычный |
|                        | [dh] межзубный,<br>звонкий,<br>неэмфатический,<br>фрикативный | [dh] межзубный,<br>звонкий, неэмфатический,<br>фрикативный | [dh] → [z]<br>переднеязычный<br>зубный, звонкий,<br>неэмфатический,<br>фрикативный,<br>свистящий   |

|      |   |   |  |
|------|---|---|--|
|      | [ðh] межзубный,<br>звонкий, эмфатический,<br>фрикативный              | [ðh] межзубный,<br>звонкий, с меньшей<br>степенью эмфатичности,<br>фрикативный  | [ðh] → [Z]<br>переднеязычный<br>зубный, звонкий,<br>эмфатический,<br>фрикативный,<br>велярный,<br>свистящий  |
| Djim | [dj] среднеязычный,<br>звонкий,<br>неэмфатический,<br>смычно-щелевой  | В Сирии<br>[dj] → [j]<br>среднеязычный, звонкий,<br>неэмфатический,<br>фрикативный<br>(щелевой).<br>В Египте<br>[dj] → [g]<br>заднеязычный, глухой,<br>неэмфатический,<br>смычный, велярный | В Сирии<br>[dj] → [j]<br>среднеязычный,<br>звонкий,<br>неэмфатический,<br>фрикативный<br>(щелевой).<br>В Египте<br>[dj] → [g]<br>заднеязычный,<br>глухой,<br>неэмфатический,<br>смычный,<br>велярный |
| Qaf  | [q] заднеязычный,<br>звонкий,<br>неэмфатический,<br>смычный, велярный | [q] заднеязычный,<br>глухой, неэмфатический,<br>смычный, с меньшей<br>степенью велярности   | [q] → [ʔ]<br>ларингальный,<br>звонкий,<br>неэмфатический,<br>смычный   |

В итоге можно сказать, что в современных филологических, социологических и исторических исследованиях соотношение между арабским литературным и разговорным языками вызывает много споров и противоречий, так как исходный ракурс рассмотрения проблемы литературного и разговорного языка в арабском мире определяется идеологическими тенденциями. Согласно представителям арабского национального движения XIX века правильным языком является только арабский литературный язык, на котором и должна говорить вся арабская нация, в то время как диалекты являются искажением языка, и с ними необходимо бороться. Эта тенденция возникла как реакция на османское иго среди передовой арабской интеллигенции, создавшей национальное движение Нахда (пробуждение) в середине XIX века, и продолжилась в период европейского колониализма первой половины XX века.

Позиция европейских востоковедов и арабских теоретиков, заключающаяся в поддержке широкого использования разговорного языка, возникла под влиянием западных колониальных интересов, проявившихся в разделении арабского региона на этнические, религиозные и расовые образования. Среди представителей этой позиции были и радикалы, призывавшие к отказу от арабского литературного языка и использованию местных разговорных языков в литературе.

Доминирующей тенденцией в обществе и государствах все же была позиция движения национального освобождения, поэтому на исследования разговорных языков фактически не уделялось внимания. В связи с чем объективных научных работ по арабской диалектологии и соотношению диалектов с литературным языком, которые бы находились вне идеологического конфликта, издавалось крайне мало.

### **1.3. Культура речи в народном искусстве Сирии**

Диглоссия в арабском языке отражалась в разных видах арабского искусства. Основной корпус наследия арабской литературы, считающейся сегодня эталоном,

был написан высоким стилем арабского литературного языка. Однако народное искусство и фольклор существовали на разговорном языке.

Об отношениях интеллигенции с народным искусством пишет исламский историк Ибн аль-Асир (1160 – 1233), отмечая, что многие представители аристократии в арабо-исламском халифате критиковали известных поэтов и писателей за их беседы с простолюдинами, но литераторы отвечали, что эти беседы с народом обогащают их языковой арсенал, так как в народном разговорном языке имеются простые мелодические структуры, несущие глубокий смысл, которые могут успешно использоваться и в литературном языке.<sup>24</sup>

Можно сказать, что на протяжении многих веков вплоть до XX столетия народное искусство по большей части считалось второстепенным, не заслуживающим такого серьезного отношения, как произведения на литературном языке. Ведь долгое время произведения арабского искусства предназначались исключительно для аристократического образованного класса, и только в начале XX века, когда образование широко распространилось в арабском обществе, искусство стало более демократичным, и простые люди стали участвовать в создании культурной картины общества. Именно в этот период начали появляться работы, в которых фольклор фиксировался в письменном виде.

Драматург С.Ваннус отмечает, что даже во второй половине XX века, когда правительства арабских стран принимали идеи создания и определения собственной национальной культурной идентичности и поддерживали культурные учреждения, чтобы изучать арабскую народную культурную традицию, в официальных культурных кругах господствовало презрение к народному искусству. Согласно этой позиции, народное искусство не достигает высокого уровня художественно-литературного арабского наследия, поэтому во многих исследованиях, рассматривающих народное искусство, содержится неточная передача фольклорных текстов с дополнениями и уточнениями.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Аль-Самиррай А.Р. Исследования в народной литературе. Багдад: Министерство культуры, 1964. С.3.

<sup>25</sup> Ваннус С. Предисловие // Хижази Х.С. «Теневой театр и корни арабского театра». Дамаск: Изд-во Министерства культуры, 1994. С.15.



Разговорный язык широко используется в поэзии. В настоящее время многие современные поэты пишут стихотворения на разговорном языке, причем каждый из них использует свой родной диалект.<sup>26</sup> Подобные стихотворения считаются народными, так как они написаны на диалектах. Хотя современная народная поэзия существует в записанном виде, ее произношение не имеет фиксированной нормы, и варьируется в зависимости от индивидуальной речи поэта или восприятия читателя.

Что касается традиционных зрелищных искусств, история культуры Арабского Востока насыщена разнообразными зрелищными формами, такими как древние обрядовые действия, искусство сказителей — хакавати, теневой и кукольный театр, балаганные представления и др. По мнению многих арабских театроведов и востоковедов<sup>27</sup>, эти традиционные народные зрелищные формы образовали своеобразный арсенал, который влиял на процесс развития современного арабского драматического театра.

Теневой театр считается нематериальным культурным наследием Сирии и входит в список всемирного наследия, находящегося под угрозой (ЮНЕСКО). Этот театр, заимствованный из Китая, достиг расцвета в арабской культуре в эпоху Аббасидского халифата (1194-1258). Он является одним из ранних народных зрелищных искусств, который был известен в Дамаске и показывался по вечерам и праздникам в кофейнях и на площадях города.

Исследователи полагают, что до нас дошло очень мало текстов представлений традиционного теневого театра. Хотя этот театр был основным развлечением арабского народа в течение многих лет и даже показывался во дворцах аристократов, во второй половине XX века мастера, занимавшиеся этим

---

<sup>26</sup> Например: Омар ал-Фарра в Сирии, Талал Хайдар в Ливане, Ахмад Фуад Наджим, Салах Жахин, Абд ал-Рахман ал-Абнуди в Египте и пр.

<sup>27</sup> См.: Путинцева Т. А. Тысяча и один год арабского театра. М.: Наука, 1977; Эрсан А. О. Театральные феномены у арабов. Дамаск, 1985; Сажер. Ф. Станиславский и арабский театр. Дамаск, 1994; Ваннус С. Манифесты к новому арабскому театру // Собрание сочинений: в 3 т. Бейрут, 2004; Гусейнова Д.А. Народные театральные формы Арабского Востока. Феномен та'зие. Вып. 3. М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2016., и др.

искусством, практически исчезли, что ограничивало возможности исследователей создавать ясное и точное научное представление о процессе развития этого театра.

Одним из первых и наиболее известных арабских писателей, писавших для теневого театра, был Ибн Даниал. Эти пьесы назывались бабат. Они характеризуются сатирической направленностью и сочетают в себе поэзию, рифмованную прозу, музыку и пение. В текстах Ибн Даниала доминировал арабский литературный язык и их стиль был похож на стиль макамы. Однако большинство текстов для теневого театра, дошедших до нас, было на разговорном языке.<sup>28</sup>

Основные персонажи этого театра – Карагёз и Иуаз. Иуаз умный, хитрый и смелый. Он всегда шутит над своим простым и наивным другом Карагёзом, ставя его в неловкие положения, и интрига каждого представления строится на этих комических ситуациях.

Диалог между персонажами происходил на разговорном языке, но в речь Иуаза проникают стихотворения и исламские религиозные выражения на арабском литературном языке, которые свидетельствуют о том, что Иуаз получил простое образование в школе при мечети, в отличие от своего друга Карагёза.

Необходимо отметить, что стиль, язык и сюжеты теневого театра стали истинным отражением обыденной жизни простого арабского народа, его менталитета и его речи, через него можно проследить за социально-экономическим состоянием общества того времени.

Кроме того, одно из традиционных арабских зрелищных искусств, которое, по мнению многих исследователей, играет большую роль в процессе развития современного арабского театра – это хакавати (сказительство).

Как отмечает востоковед Т. А. Путинцева в своей книге «Тысяча и один год арабского театра», первым арабским актером, который вошел в историю, был импровизатор-рассказчик — хаки, что можно перевести на русский как сказитель. Исследователи отмечают, что искусство сказителя существовало и до

---

<sup>28</sup> См.: Катайя С. Тексты для теневого театра Алеппо. Дамаск: Иттихад аль-куттаб аль-араб, 1977; Хижazi X.C. Теневой театр и корни арабского театра. Дамаск, 1994. и др.

возникновения ислама, а в X веке профессия сказителя активно развивалась, став популярной, и встречалась уже во всех арабских городах.<sup>29</sup>

Сказитель, рассказывая истории и сказки, шутил, имитировал голоса животных, чтобы развлечь людей на городских площадях и на праздниках во дворцах князей и халифа. «...<Сцена> рассказчика могла возникнуть практически в любом месте. Подчиняясь древним законам театра, зрители, образуя круг, усаживались прямо на землю плечом к плечу»<sup>30</sup>.

Мастерство сказителя заключается в его способности превратить любое обычное бытовое место в сценическое пространство. Сказитель в своем исполнении импровизирует и стимулирует воображение зрителей, создавая единое игровое пространство, где зрители становятся соучастниками в игре и взаимодействуют со сказителем.

Для того чтобы актер-рассказчик имел возможность собирать вокруг себя толпы слушателей, ему необходимо было обладать большим талантом и фантазией, а также иметь большой репертуар, включающий в себя стихотворные вставки, народные поговорки, прибаутки и речитатив, кроме того, он должен был уметь петь, танцевать и играть на народных инструментах, таких как ребаб — струнный смычковый инструмент. Актеры-рассказчики изображали своих героев в лицах, используя диапазон голоса и различные техники воспроизведения речи разных персонажей<sup>31</sup>.

Речь сказителя шла на разговорном языке, так как по свидетельству средневекового арабского писателя аль-Джахиза, который в своей книге «Ал-Байан уа ал-Табийин» отмечает, что сказитель в своей речи, рассказывая истории о разных персонажах из разных территорий арабо-исламского халифата, умел подражать разговорному языку каждого персонажа и мастерски осваивал

---

<sup>29</sup> См.: Эрсан А. О. Вакфат ма‘а ал-масрах ал-‘араби. (Взгляд на арабский театр). Дамаск: Иттихад аль-куттаб аль-араб, 1996. С.118.

<sup>30</sup> Гусейнова Д. А. Народные театральные формы Арабского Востока. Феномен та’зие. М., 2016. С. 17.

<sup>31</sup> Путинцева Т. А. Тысяча и один год арабского театра. М, 1977. С. 65.

дикционные особенности каждого диалекта в своем рассказе, как будто этот диалект был его родным.<sup>32</sup>

Востоковед Д.А.Гусейнова отмечает в своей монографии «Народные театральные формы Арабского Востока. Феномен та'зие», что сказитель-актер дополнял свою речь пластикой, жестами, мимикой и музыкой, чтобы создавать богатое пространство для языка, «динамизируя свои вокальные возможности – голос, звук, - сказитель-актер пытался сделать видимым словесный образ, «задействовать» сюжет».<sup>33</sup>

Профессия хакия, или как он называется в Сирии хакавати, продолжает существовать и до наших дней. Каждый день вечером в кофейнях хакавати читает различные сказки из своего богатого репертуара, собранного еще в XII веке в известнейший сборник «Тысяча и одна ночь». Будучи профессиональными сказителями, хакавати имели возможность обогащать свой репертуар новыми сказками, анекдотами и бытовыми новеллами.

Также в репертуар хакавати включаются сирь, что по-русски можно обозначить как жизнеописания или народный роман, в которых хакавати рассказывает об исторических героях, описывая их вымышленные героические подвиги в сочетании с любовной интригой. «Одна из самых известных “сир”:  
Роман про Антару”<sup>34</sup>. Антара, сын арабского шейха и рабыни-негритянки, был историческим лицом. В VI—VII веках в доисламской кочевой Аравии он был известен как поэт. Храбрый и мужественный Антара совершает массу героических подвигов, побеждает всех богатырей, покоряет Северную Африку, Испанию, Рим и даже некую страну демонов, становится рыцарем, женится на благородной Абле. Все легенды, входящие в “Роман про Антару”, составляют 32 тома. Из более поздних жизнеописаний можно отметить “Жизнеописание султана аз-Захира Бейбарса” (XIII век), жестокого и деспотичного правителя, воевавшего против

---

<sup>32</sup> Аль-Джахиз Абу Усман. Аль-Байан уа аль-Табийн. Каир: Мактабат аль-Ханжи, 1998. С.69.

<sup>33</sup> Гусейнова Д. А. народные театральные формы Арабского Востока. Феномен та'зие. М, 2016 С.20.

монгольских захватчиков. Запись романа насчитывает тысячи страниц и составляет несколько циклов»<sup>34</sup>.

Необходимо отметить, что искусство сказителя в современном сирийском театре присутствует как в драматургии, так и в режиссерских формах как попытка поиска национального театра, поскольку считается самой театрализованной формой из народных зрелищных явлений, в которой требуется высокое мастерство актера.

В качестве примера можно привести театральный проект, спектакль, созданный по результатам мастер-класса «Народная сказка: от текста к спектаклю» (2018), проведенного с драматическими актерами ассоциацией «Сундук сказок». Этот проект актуален для нашей работы, так как народная сказка используется в нем как рабочий материал, исполняемый в художественной форме хакавати-сказителя. Каждый актер-сказитель представил одну сказку на своем диалекте со всеми речевыми особенностями того региона, откуда произошла сказка. Спектакль был представлен во дворе исторического дома в районе старого города Дамаска.

Мастер-класс состоял из двух частей. Первая — подготовительная: сбор материала по теме сказки и сочинение на основе этого материала текста для исполнения. На этом этапе участники познакомились с разными жанрами народной повествовательной традиции: мифом, эпосом, сказкой и т. д. После этого начиналась работа над сочинением собственных сказок на основе народной традиции. Участники собирали сказки из разных регионов Сирии, анализировали их с литературной точки зрения, выявляя событийную линию, определяя основных и второстепенных персонажей, цели и задачи героев, предлагаемых обстоятельств и т. д. В результате из разных сказок был создан один общий текст.

Вторая часть заключалась в работе над подготовленным текстом. На этом этапе проводился тренинг по технике голоса и дыхания, а также начиналась индивидуальная работа с каждым из участников над его собственным текстом сказки с использованием техники народного сказителя хакавати.

---

<sup>34</sup> Путинцева Т. А. Тысяча и один год арабского театра. М., 1977. С. 71.

Обращение к традиционным художественным формам также встречается в процессе обучения актеров в дипломных спектаклях студентов театральных вузов. Зимой 2020 года студенты 4-го курса отделения актерского мастерства Высшего института театрального искусства в Дамаске представили спектакль «Аз-Зир Салем» Алфреда Фаража под руководством режиссера и театрального педагога Хасана Уэти. Пьеса А. Фаража написана по одноименной сире в 1985 года и затрагивает судьбу исторического героя известной сиры «Аз-Зир Салем» в современной трактовке, отражая социальные и политические темы в нынешнем арабском обществе. В пьесе используется прием театра в театре для рассказа об исторических событиях. В дипломном спектакле Высшего института театрального искусства использовался прием хакавати для воплощения авторской концепции «театр в театре»: все персонажи по очереди проходили через состояние хакавати, который рассказывает о происходящих в спектакле событиях со своей точки зрения. Также в сценографии спектакля использовалась техника театра теней как одного из самых известных элементов традиционного художественного наследия Востока для демонстрации боевых сцен и эпизодов убийства. Режиссер сосредоточился на речи актеров и соблюдении орфоэпических правил арабского литературного языка в соответствии с историческим аспектом пьесы.

В настоящее время существуют разные современные проекты, стремящиеся сохранить этот вид искусства и восстановить его в современном контексте. В качестве примера можно рассмотреть работу сирийского актера Бассама Давуда в проекте «Абу Факер». Абу Факер, которого исполняет сам Бассам Давуд, является хакавати из Дамаска, он представляет разные рассказы из традиционного репертуара хакавати, а также современные тексты, написанные на рифмованном разговорном языке в стиле хакавати, которые затрагивают современные темы. В своем исполнительском мастерстве Бассам Давуд отличается от традиционного хакавати, так как он использует в основном средний тон своего голоса, не форсируя его. Традиционный хакавати использует разные тоны голоса, преувеличивая некоторые моменты повествования, чтобы передать зрителю ощущения необычной, сказочной атмосферы, могущество и силу героев эпоса. Б.Давуд

представляет сказителя Абу Факира в реалистической манере, сосредотачиваясь на внутренней мысли рассказа больше, чем на его форме. Проект «Абу Факир» существует не только на сцене, но и в виде Youtube канала, а также виде подкастов радио Сюрреалист в сети Интернет.<sup>35</sup>

Итак, арабское культурное наследие богато и разнообразно, и неслучайно большинство драматургов и режиссеров в своих попытках создания национального театра в разные времена ориентировались на традицию. На наш взгляд, опора на традицию должна стать одной из основ формирования методики обучения сирийских актеров. Так как, используя накопленный культурный опыт в области ораторского искусства, а также ориентируясь на основные речевые методы и принципы российской театральной школы, возможно создать сирийскую методику преподавания сценической речи во всем объеме (то есть имеются в виду такие разделы, как *дикция, орфоэпия, тренировка и развитие речевого голоса, освоение текста* — прозаического и стихотворного). При этом необходимо использовать фонетические основы арабского языка, а также найти способы применения этих основ в практических приемах для речевой подготовки сирийских актеров.

### **Выводы к первой главе**

- Культурно-языковая ситуация диглоссии в арабской речевой культуре предопределила специфику сирийской речевой культуры;
- Положительным фактором в развитии речевой культуры сирийских актеров является использование таких элементов арабской культурной традиции, как *таджвид* (на литературном языке) и *хакавати* (на разговорном языке).

---

<sup>35</sup>См.: <https://www.youtube.com/watch?v=3rtZFshd1ok&list=PLCT7kPV7iXKVfy2QaA2yceDbpX7fZ0vNO>.  
<https://www.youtube.com/watch?v=tRQThF7D5Mo>.  
[https://soundcloud.com/souriali/sets/pjyt8hf8fewy?ref=fbmessenger&p=a&c=0&utm\\_campaign=social\\_sharing&utm\\_medium=message&utm\\_source=fbmessenger](https://soundcloud.com/souriali/sets/pjyt8hf8fewy?ref=fbmessenger&p=a&c=0&utm_campaign=social_sharing&utm_medium=message&utm_source=fbmessenger).

## Глава II. Сценическое преобразование арабской речевой культуры

### 2.1. Речевая эстетика в процессе развития сирийского драматического театра

Как справедливо отмечает сирийский писатель С. Ваннус, отношения со зрителем являются ключевым принципом для определения сути и формы национального арабского театра. Исходя из этого драматург подчеркивает, что театр — это социальное явление, и определяет цель создания арабского театра как потребность в развитии менталитета и углублении коллективного сознания об исторической судьбе народа<sup>36</sup>. Поэтому слепое подражание западной культуре и театральным тенденциям без глубокого понимания их сути и общественного значения ведет арабский театр к хаосу и неустойчивости и не способствует поиску подлинного существования, находящегося в органичных связях со зрителем и отражающего его проблемы и стремления.

С. Ваннус отмечает, что первые сирийские театральные деятели середины XIX века интуитивно поняли суть театра как социального карнавального явления, как он трактовался и в Древней Греции. Это дало им отвагу свободно приспособлять под восприятие арабского зрителя пьесы западноевропейских авторов и даже саму структуру западного театра, включая в них элементы народных представлений. «Возникнув вместе с устной народной традицией, музыка органично вошла в арабскую культуру и прежде всего в ее театральную систему».<sup>37</sup>

Неслучайно первый спектакль Маруна ан-Наккаша представлял собой музыкальную версию пьесы Мольера «Скупой» (1848), ведь именно музыка и пение являются древнейшими жанрами искусства на Ближнем Востоке. Так,

---

<sup>36</sup> Ваннус С. Собрание сочинений: в 3 т. Бейрут: Дар аль-адааб, 2004. С. 24.

<sup>37</sup> Гусейнова Д.А. Народные театральные формы Арабского Востока. Феномен та'зие. М, 2016. С.21.



первыми нотными записями являются Хурритские песни, или Хурритские гимны, которые найдены в сирийском Угарите в 1400—1200 годах до н. э.

«Вызывает удивление парадокс, что зрители 1880—1900 годов, будучи культурно отсталыми и почти абсолютно неграмотными, хорошо реагировали на адаптированные Саннуа, ал-Каббани, ан-Наккашем пьесы Мольера, Расина, Корнеля и прочих. В то время, как зритель 1950—1970-х, несмотря на развитие культуры и распространение образования, не реагирует так активно на те же пьесы мирового репертуара, которые представлены на основе западной театральной школы и на хорошо оборудованных профессиональной техникой сценах»<sup>38</sup>.

Следует отметить, что вопрос поиска идентичности арабского театра, который бы отражал арабское общество, продолжается и по сей день, становясь все более острым и актуальным при нестабильном социально-политическом состоянии арабского мира.

Прививка арабских народных элементов театру европейской формы первыми театральными деятелями была актуальной в тех условиях, поскольку арабское общество и особенно интеллигенция того времени еще не испытали разрыва с арабской народной культурой и в повседневности сталкивались с Хакавати и теневым театром и хорошо знали сказки «Тысячи и одной ночи»<sup>39</sup>. Однако Арабский Восток испытывал пренебрежение со стороны османской власти и страдал из-за перенесения центра науки и культуры из Дамаска и Багдада в Стамбул. Именно в XIX веке обострились попытки тюркизации, на волне которой возникло движение Нахда (пробуждение), пытавшееся защитить арабскую культуру и снова ее возвысить. Арабская интеллигенция почувствовала недостаточность народных художественных форм для отражения поворотного момента в сознании общества, поэтому обратилась на запад и перенесла философию Просвещения в возрождающуюся арабскую культуру.

---

<sup>38</sup> Ваннус. С. Собрание сочинений. Бейрут, 2004. С. 29.

<sup>39</sup> В настоящее время арабские традиционные зрелищные формы стали частью истории и носят музейный характер. Так, профессией Хакавати владеет лишь несколько человек. На улицах Дамаска больше нельзя встретить театр теней «Карагёз», как это было еще в начале XX века.

На фоне общей культурной картины с доминирующей неграмотностью и малообразованностью населения пионеры театра, исходя из своей просветительской роли и необходимости поднимать культурное сознание общества, перенесли из Европы новое искусство. Они считали, что театр способен включать в себя все виды сценического искусства, хорошо знакомые арабскому обществу, в том числе музыку и литературу. И особенно важным было то, что новая форма обеспечивает живые и органичные отношения со зрителем.

То есть целью и философией арабского театра второй половины XIX века было непосредственное и живое общение со зрителем простым и понятным художественным языком, что и характеризует все спектакли Маруна ан-Наккаша и Абу Халила ал-Каббани.

Первый арабский спектакль был написан по мотивам комедии Мольера «Скупой» и поставлен Маруном ан-Наккашем (1817—1855) в его собственном доме. М. ан-Наккаш старался приблизить европейскую пьесу к ожиданиям арабской публики, адаптировав текст Мольера к арабскому менталитету, добавив в него привычные для арабского зрителя искусства — музыку и пение. В своей предпремьерной речи он подчеркивал, что ритмизованный текст и красноречие обогащают культуру и развивают язык<sup>40</sup>.

Ан-Наккаш в своем театре, который был представлен в большинстве своем необразованному арабскому зрителю, старался найти баланс между воспитательной и развлекательной функциями. Спектакль «Скупой» шел на классическом арабском языке, но, как отмечает Т. А. Путинцева, М. ан-Наккаш уделял особое внимание *речи* актеров. Он впервые ввел в свой текст знаки *препинания*, а также подсказывал актерам *интонацию*, *паузы* и *психологическое состояние*, чтобы их речь на сцене была максимально выразительной. И в то же время он стремился в своем стиле к упрощению прозаических диалогов,

---

<sup>40</sup> Наджим М. Й. Пьеса в современной арабской литературе. Бейрут: Садер, 1999. С. 34.

освобождению языка от формальности и тяжеловесности классического арабского стихосложения<sup>41</sup>.

В 1850 году М. ан-Наккаш поставил второй спектакль — «Беспечный Абу Хасан, или Харун ар-Рашид», написанный по мотивам «Тысячи и одной ночи». В трехактном юмористическом спектакле простые персонажи сказок «Тысячи и одной ночи» обретали сложные и глубокие человеческие чувства: любовь, ревность, раскаяние и т. д.

Спектакль был поставлен на сцене нового театра, построенного М. ан-Наккашем перед своим собственным домом. В нем соблюдалась планировка сцены, как в европейских театрах. Английский путешественник Дэвид Уркхарт, приглашенный на представление, описывал сцену следующим образом: «Портал в центре, над которым два люка, а по сторонам два окна. У задней стены — кулисы, сбоку двери, сама сцена в центре, зрители сидели возле нее. Эти люди видели в Европе, что сцена освещается огнями спереди и там же стоит будка для суфлера, и решили, что она крайне необходима в театре, поэтому установили и ее, но в таком месте, где она была совершенно бесполезна»<sup>42</sup>.

Однако несмотря на попытку перенесения формы европейского театра на арабскую почву атмосфера представления и поведение актеров и зрителей были своеобразными. Как вспоминает Д. Уркхарт, спектакль продолжался очень долго, но никто из зрителей не уходил, напротив, они наслаждались представлением, общались, пили и курили между действиями и даже общались с актерами и участвовали в происходивших на сцене событиях: «Между вторым и третьим действиями была представлена короткая комедия о муже, которому изменила жена. Тема весьма рискованная. Бывший муфтий следил за происходящим на сцене со все увеличивающимся вниманием и, наконец, не совладав с собой, вмешался в события. Словно взяв на себя роль греческого хора, он открыл одной из сторон замыслы другой стороны. Но муж только тогда очнулся от спячки, когда своими

---

<sup>41</sup> Сажер Ф. Станиславский и арабский театр. Дамаск: изд-во Министерства культуры, 1988. С. 16.

<sup>42</sup> Наджим М. Й. Пьеса в современной арабской литературе. Бейрут, 1999. С. 36. (Перевод К. О. Юнусова.)

глазами увидел в окне супругу с ее любовником. Тогда муфтий со своего места принялся яростно клеймить преступление жены и глупость мужа, чем немало способствовал успеху интермедии. Публика встретила громким смехом выступление (актера), не предусмотренного автором в пьесе»<sup>43</sup>.

М. ан-Наккаш осознал то значительное место, которое занимает актер в спектакле: «привлекательность спектакля, его красота и блеск должны зависеть: от добротности пьесы на треть, от таланта актеров на треть, от устройства сцены, декораций, костюмов на треть»<sup>44</sup>. Он обратил внимание на актерское мастерство и отказался от преувеличения и пафосного исполнения, в его пьесах встречаются авторские ремарки, которые направляют актера и описывают самочувствие персонажей в разных событиях. Трудно точно определить манеру игры актеров в театре ан-Наккаша, поскольку все исследования рассматривали в основном его драматургию и исторические обстоятельства появления театра, но в них не были изучены режиссерская концепция и работа с актерами. Одно практически незаметное указание на мастерство актера присутствует лишь в единственном сохранившемся свидетельстве: «В конце представления визирь Джафар (герой спектакля. — *Н. А.*), полностью войдя в роль, стал разбрасывать среди нас пригоршни дирхемов»<sup>45</sup>.

Третий и последний спектакль, который был поставлен Маруном ан-Наккашем, — современная общественная комедия «Аль-Хасуд», или другое название — «Полный зависти». Этот спектакль так же, как и первый, основывался на произведениях Мольера «Тартюф» и «Мещанин во дворянстве».

К сожалению, Марун ан-Наккаш скончался в молодом возрасте, в 1855 году ему было 38 лет. После смерти Маруна ан-Наккаша его брат Никула (1825—1894)

---

<sup>43</sup> Наджим М. Й. Пьеса в современной арабской литературе. Бейрут, 1999. С. 37. (Перевод К. О. Юнусова.)

<sup>44</sup> Ан-Наккаш М. Ливанский кедр. Бейрут: аль-матбаа аль-Омумийа, 1869. С.15. (Перевод К. О. Юнусова.)

<sup>45</sup> Наджим М. Й. Пьеса в современной арабской литературе. Бейрут, 1999. С. 37. (Перевод К. О. Юнусова.)

продолжил показ спектаклей и в 1869 году издал книгу пьес Маруна ан-Наккаша «Кедр Ливана».

Спустя некоторое время сын Никулы и племянник Маруна Салим ан-Наккаш создал театральную труппу, которая продолжила играть спектакли Маруна ан-Наккаша и в 1876 году посетила Египет, оказав большое влияние на египетское театральное движение.

Салим ан-Наккаш продолжал театральную деятельность, ставя пьесы мирового репертуара, переводя и адаптируя их к арабскому менталитету. До нас дошла статья Салима ал-Бустани, прозаика, публициста и переводчика, опубликованная в журнале «Ал-Джинан» в 1875 году, в которой он описывает представление в Бейруте спектакля «Мэйи», в основе которого лежала трагедия Корнеля «Гораций».

В оригинальном произведении Корнеля действие происходит в Риме, где проживают две семьи — семья римлянина Горация и семья албанца Куриация. Принц Гораций женат на Сабин из семьи Куриация, Куриаций является женихом сестры Горация Камиллы. Из-за начавшейся гражданской войны дружба между семьями прерывается, и Гораций вынужден убить своего друга и жениха своей сестры, чтобы остановить кровопролитие и одержать победу. Однако ему приходится убить и свою сестру Камиллу, обвинявшую его в убийстве своего жениха.

В версии Салима ан-Наккаша в пьесу добавлены музыка, пение и стихотворный текст. Сохраняя имена исторических персонажей, С. Ан-Наккаш изменяет имена других персонажей. Так, Камилла становится Мэйи, Сабина — Малакой. Помимо основного действия автор развивает второстепенные сюжетные линии, добавляет сцены, которые не вписываются в рамки классической трагедии<sup>46</sup>.

В статье ал-Бустани отмечается, что в отличие от других спектаклей ан-Наккаша на первый план выдвигались женские роли, что ставило сложную задачу

---

<sup>46</sup> Наджим М. Й. Пьеса в современной арабской литературе. Бейрут, 1999. С. 204.

перед актрисами, впервые игравшими на сцене. Ал-Бустани подчеркивает, что все актеры играли очень хорошо, а актрисы, несмотря на то что это их первый опыт на сцене, были естественны в своих ролях.

«Что касается дикции, то у актеров, можно сказать, без недостатков, а у актрис мы замечаем разные уровни внятности произношения, — отмечается в вышеуказанной статье. — У Мэйи — главной героини — произношение хорошее и имеет тенденцию к развитию, у других актрис можно заметить недостатки в произношении, которые предстоит исправить, хотя они все играют естественно и правдиво без искусственности»<sup>47</sup>.

Важно отметить, что все усилия родственников Маруна ан-Наккаша в развитии театрального движения в Ливане после его смерти оказывались тщетными, поскольку католическая церковь активно выступала против нового искусства и театральных деятелей, что в итоге привело к тому, что под ее давлением театральное здание, построенное Маруном ан-Наккашем, превратилось в церковь.

Младшим современником Маруна ан-Наккаша является будущий законодатель арабского театра, Ахмед Абу Халиль ал-Каббани (1833—1903).

В отличие от своего ливанского предшественника ан-Наккаша сирийский драматург, композитор и актер Абу Халиль ал-Каббани познакомился с театром не в Европе, его богатый культурный арсенал был накоплен благодаря образованию: он изучал мусульманское право и богословие, арабский литературный язык, музыку и пение, владел турецким языком, благодаря которому он, вероятнее всего, и познакомился с переведенными на турецкий язык образцы западно-европейской литературы и драматургии. Он хорошо знал теневой театр «Карагез» и сказительство Хакавати, а также, вероятно, видел спектакли французских трупп, приезжавших в Дамаск. Кроме того, до него дошли сведения и о новом театре в Ливане. Все это повлияло на то, что народные художественные элементы были в большой степени представлены в его театре.

---

<sup>47</sup> Там же. С. 48.

Ал-Каббани создавал свой театр, опираясь в основном на известные сюжеты арабской истории, местную народную традицию и литературное наследие, в частности сказки «Тысячи и одной ночи». Так, сюжеты многих пьес в репертуаре ал-Каббани взяты из сказок «Тысячи и одной ночи» («Харун ар-Рашид и Анис аль-Джалис», «Харун ар-Рашид, эмир Ганим ибн Айюб и Кут аль-Кулуб»), некоторые написаны по мотивам «Сиры»<sup>48</sup> (спектакль «Антара», «Афифа»), а также имеются пьесы на основе исторических событий («Маджнун Лейллы», «Дик аль-джин аль-хомси» и др.).

Как отмечает историк театра Мухаммад Йусуф Наджим, ал-Каббани в своей драматургии в большой степени сохранил оригинальный текст сказок, не перерабатывая сюжеты для создания характеров персонажей, которые можно было бы извлечь из множества невероятных, нереальных событий, происходящих в сказках «Тысячи и одной ночи»<sup>49</sup>.

М. Й. Наджим считает подход ал-Каббани к историческим источникам наивным и слабым, поскольку драматург не развивал драматического аспекта в интриге и не укреплял психологического мира героев произведений.

Однако другие исследователи утверждают, что ал-Каббани сознательно старался сохранить оригинальный источник, хорошо известный арабскому зрителю в исполнении Хакавати, чтобы привлекать зрителя к новому и незнакомому виду искусства — театру<sup>50</sup>.

Кроме того театр ал-Каббани характеризуется господством музыки, песен и танцев, которые он, будучи поэтом и композитором, сам сочинял. Как отмечает сирийский театровед Надим Муалла Мухаммад, «песенная и музыкальная стихия у него господствовала над драматическим действием, как будто он сначала сочинял музыку, а потом только подбирал подходящую историю или сказку»<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Жизнеописаний доисламских арабских исторических героев.

<sup>49</sup> Наджим М. Й. Пьеса в современной арабской литературе. Бейрут, 1999. С. 372.

<sup>50</sup> Юнусов К. О. Арабская вязь. Статьи. Доклады. Воспоминания / под ред. В. К. Юнусовой. М.; СПб.: Нестор-История, 2012. С. 57.

<sup>51</sup> Мухаммад Н. М. Абу Халил аль-Каббани // Театральная жизнь. Дамаск: Министерство культуры. 1985. № 24—25. (Перевод К. О. Юнусова.)

Хотя сам Абу Халил ал-Каббани исполнял роли в своих спектаклях, он не уделял большого внимания мастерству актеров. В его пьесах отсутствуют авторские ремарки, направляющие действия актеров, сам же он сосредоточился в основном на литературной и музыкальной части, в то время как задачи режиссуры и работы с актерами взял на себя его друг и актер Искандар Фарах, позднее покинувший труппу ал-Каббани и создавший собственную, с которой пытался заниматься драматическим театром. Однако все же до нас не дошло никаких ценных свидетельств об актерском мастерстве в театре ал-Каббани, и мы можем прийти к выводу, что основной вклад ал-Каббани внес в музыку и литературу. Главной его заслугой можно считать создание репертуара для арабского театра, основанного на сюжетах из арабской истории, народной традиции и сказок. Актерскому мастерству же он не придавал большого значения. «Интерес ал-Каббани к поэзии, пению и танцу доминировал над другими элементами в спектакле, поэтому входы и выходы актеров со сцены часто были неоправданными, а исполнение — однообразным»<sup>52</sup>.

Что касается языка театра ал-Каббани, то он следовал нормам арабского литературного языка. Сам ал-Каббани обладал красноречием, обширным словарным запасом и высоким стилем, с которым он сочетал простоту изложения. Он соединял в одном произведении стихотворные и прозаические диалоги с музыкой и пением, пытаясь совмещать европейский театральный стиль с арабской литературной традицией, в которой преобладает рифмованная проза<sup>53</sup>.

«Если принципом просветительского движения было сохранение литературы на классическом арабском языке, то в это время в области драматургии уже начинались поиски обновления языка разговорной речью, неологизмами и т. д.»<sup>54</sup>.

К сожалению, ал-Каббани не удалось продолжить работу в Дамаске, поскольку его новое искусство столкнулось с реакцией представителей мусульманского духовенства, которые приложили все усилия, чтобы закрыть его

---

<sup>52</sup> Хаммо Х. М. В поисках идентичности арабского театра в Египте и Сирии — теория и практика. Дамаск: изд-во Иттихад аль-куттаб аль-араб, 1999. С. 111.

<sup>53</sup> См.: Наджим М. Й. Пьеса в современной арабской литературе. Бейрут, 1999. С. 122.

<sup>54</sup> Путинцева Т. А. Тысяча и один год арабского театра. М., 1977. С. 141.



театр. Им удалось остановить театральную деятельность ал-Каббани, который со своей труппой переехал в Египет, где предоставлялось больше возможностей для развития нового искусства.

Еще до своего переезда ал-Каббани был знаменит в Египте, поэтому он сразу начал показывать спектакли из репертуара своего театра в Александрии, а затем после приглашения правителя Египта хедива Тауфика-паши переехал в Каир, чтобы ставить спектакли там.

Ал-Каббани снимал в Каире театральное здание и ставил много музыкально-драматических спектаклей в сотрудничестве с египетскими артистами, показывая их не только в столице, но и в других египетских городах. Однако не прерывалась и его связь с Дамаском, куда он регулярно приезжал, чтобы приглашать к сотрудничеству новых артистов, музыкантов и драматургов, привозя их в Египет.

Театральная труппа ал-Каббани «Жаука ал-Каббани»<sup>55</sup> проработала в Египте около пятнадцати лет и состояла из профессиональных поэтов, писателей, режиссеров, танцоров, художников-декораторов, музыкантов и певцов. «Жаука ал-Каббани» сыграла большую роль в развитии искусства и особенно музыки в Египте, поскольку самые первые композиторы и певцы классической арабской музыки были учениками Абу Халила ал-Каббани и его театра.

В 1900 году ал-Каббани был приглашен в Чикаго, где в течение полугода он представлял сказки. Там же была сделана его единственная фотография, сохранившаяся до нашего времени. После возвращения в Дамаск он стал заниматься только музыкальными концертами, перестав ставить спектакли. Абу Халил ал-Каббани умер в Дамаске в 1902 году.

Его основной заслугой можно считать создание репертуара для арабского театра по образцу театра европейского, но основанного на сюжетах из арабской истории, народной традиции и сказок «Тысячи и одной ночи».

Вслед за труппой Маруна ан-Наккаша и его племянника Салима ан-Наккаша появились новые театральные труппы, такие как труппа Юсефа ал-Хайата и труппа

---

<sup>55</sup> «Жаука ал-Каббани» — в переводе с арабского «Труппа ал-Каббани».

Сулеймана ал-Кардахи; за труппой Абу Халиля ал-Каббани последовали труппы Искандера Фараха и шейха Салама Хиджази, Жоржа Абьяда. Все эти труппы продолжали работать в Египте, поскольку в Сирии политическая ситуация и радикальные религиозные течения не позволяли развиваться театральному искусству. Эти труппы представляли спектакли мирового классического репертуара: Расина, Мольера, Шекспира и т. д., а также арабские пьесы, написанные Маруном и Салимом ан-Наккашем, Саадуллахом ал-Бустани, Абу Халилем ал-Каббани и др.

Итак, в первой половине XX века у второго поколения арабских театральных деятелей, помимо уже существующих музыкально-драматических спектаклей, появляются новые — с тенденцией к чистому драматическому театру, отходящему от представления народных элементов традиции, требующему от актера искреннего переживания роли и «правдивого перевоплощения в психофизику персонажа»<sup>56</sup>.

Т. А. Путинцева отмечает, что этот конфликт проявился уже в театральной труппе, организованной Абу Халилем ал-Каббани и Искандером Фарахом, пути которых разошлись после переезда в Египет: в то время как ал-Каббани продолжал выпускать музыкальные постановки, Искандер Фарах создает собственную труппу и подчиняет свою основную деятельность только серьезным задачам драматического искусства, ставя спектакли без пения и порою без музыки. «...Отсутствие пения нарушало привычную традицию. Среди актеров происходит раскол. Сторонник музыкальной драмы певец Салама Хигази в 1905 году покидает труппу и основывает собственный театр»<sup>57</sup>

Важно отметить, что пресса отнеслась к новому стремлению к драматическому театру с восторженным одобрением и требовала большей гибкости в речи актеров для выражения эмоциональной жизни героев. По поводу актерского мастерства и искусства речи в роли Родольфо в спектакле «Тезбе»<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Наджим М. Й. Пьеса в современной арабской литературе. Бейрут, 1999. С. 144.

<sup>57</sup> Путинцева Т. А. Тысяча и один год арабского театра. М, 1977. С. 155.

<sup>58</sup> Перевод пьесы В. Гюго «Анджело, тиран Падуанский».

известного актера и директора театральной труппы шейха Саламы Хиджази<sup>59</sup> критика писала: «...кажется, что шейх С. Хиджази, воплощая роль, рассчитывал на свой бас, делая сцену местом для пения и развлечения, а не площадкой для актерской игры. <...> И что за вялость преобладает над шейхом с начала до конца спектакля! Он не радуется, не обижается, его тон и движения не меняются, в любой ситуации он находится на одном тоне»<sup>60</sup>.

Но все-таки к театру без музыки и пения публика относилась весьма прохладно. Таким образом, в арабском театре существовало два направления: одно, воспитанное Фрахом, придерживалось классического репертуара, решая большие сценические задачи, однако не столь популярное, другое, основанное ал-Каббани, основывалось на национальной музыке, песнях и танцах и было неизменно любимо зрителями<sup>61</sup>.

Так, драматический актер Жорж Абьяд (1880—1959), получивший образование в парижской консерватории под руководством известного французского актера Селивена, играл роли из пьес Софокла, Шекспира, Мольера и Гюго на сценах театров Египта на французском языке для местной аристократии. Затем в 1912 году он объединяет вокруг себя актеров, работавших в разных труппах, и создает свою труппу, которая представляет постановки пьес мировой классики: «Макбет» и «Отелло» Шекспира, «Царь Эдип» Софокла, «Рюи Блаз» и «Мария Тюдор» Гюго, «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу, «Салах ад-дин» Наджиба ал-Хаддада, «Египет новый и Египет старый» Фараха Антуна<sup>62</sup>. В отличие от первых арабских театральных деятелей Ж. Абьяд, как отмечает сирийский режиссер Ф. Сажер, старался сохранить традиции актерского мастерства, полученные в Париже, переносил элементы французского романтизма на арабскую почву без учета местных условий. Даже в его арабской речи, как отмечают исследователи, звучала мелодика французского языка. И все же его искусство было формальным и

---

<sup>59</sup> Труппа просуществовала с 1905 по 1914 год.

<sup>60</sup> Наджим М. Й. Пьеса в современной арабской литературе. Бейрут, 1999. С. 145—146.

<sup>61</sup> Путинцева Т. А. Тысяча и один год арабского театра. М, 1977. С. 158.

<sup>62</sup> Там же. С. 165.

характеризовалось соблюдением четких принципов как в стилистике игры, так и в речи: он играл на арабском литературном языке и отказывался вводить на сцену диалекты, что коренным образом отличалось от театра, представленного ал-Каббани, ан-Наккашем и Сануа, создавших поистине народный театр, достигший простого арабского человека.

Тем не менее школа Ж. Абьяда, поставившего своей задачей формирование драматического театра, далекого от народной традиции и основанного на мастерстве трагика, оказала большое влияние на воспитание будущих поколений арабских актеров. Однако отсутствие трагедийных корней в молодом арабском театре не позволяло Ж. Абьяду проникать в глубину содержания исполняемых пьес, что делало его театр формальным. «Ж. Абьяд установил основы подлинного романтического направления, которое имеет тенденцию к преувеличению и напевности, таким образом, речь стала мелодраматичной, когда смысл слов терялся при их произношении»<sup>63</sup>.

Талант Ж. Абьяда, его внешние данные и прекрасный голос, а также его гастроли в арабские страны и его педагогическая работа в Каирском театральном институте оказали большое влияние на воспитание будущих актеров.

Современником Ж. Абьяда был известный актер Юсеф Вахби (1896—1980), получивший музыкальное образование в Италии. В 1923 году он создал театр «Рамзес», работавший в новом для арабского театра направлении музыкальной драмы и мелодрамы. В репертуар театра входили переводы и переделки французских пьес и американских киносценариев, а также оригинальные пьесы. Ю. Вахби был известен мощностью и возможностями своего голоса. Он часто использовал диапазон своего голоса в речи и сосредоточивался на переходах с самых высоких тонов к самым низким, в большинстве случаев не обращая внимания на смысл.

В 1933 году Ю. Вахби становится директором Национального театра в Каире, который со своим обширным репертуаром, состоявшим из пьес Софокла,

---

<sup>63</sup> Сажер Ф. Станиславский и арабский театр. Дамаск, 1994. С.35.

Шекспира, Расина, водевилей, современной западной драматургии и арабских пьес, был известен во всех арабских странах. Ю. Вахби, исполнявший главные роли в этих постановках, своим талантом и актерскими способностями становится эталоном для многих арабских актеров того время.

Ф. Сажер отмечает, что принципы актерского мастерства, привнесенные Ж. Абьядом — французской школы и Ю. Вахби — итальянской, служили основой сценической речи в арабском театре до второй половины XX века, так как особое внимание в них уделялось дикции и правильному произношению. При этом эстетическими принципами актерского мастерства, доминирующими в то время, были преувеличение и декламация, а присутствие музыки и пения в большинстве спектаклей сильно влияло на речь актеров, характеризуя ее мелодичностью. Это было типично для арабского театра, в том числе и для традиционного.

Однако принципы актерского мастерства школы Ж. Абьяда и Ю. Вахби были не единственными в арабском театре. Так, известный актер Сулейман Хаддад, ранее игравший в труппах И. Фраха, С. ал-Кардахи и Ж. Абьяда, создал в 1887 году собственную «Египетскую национальную труппу», которая представила пьесы его сына, известного драматурга Нагиба Хаддада. Труппа С. Хаддада практиковала принципы натурализма, о чем рассказывал актер этой труппы Омар Васфи, отмечавший, что С. Хаддад требовал от актеров естественной речи как в жизни, то есть не надо было специально повышать голос, а зрители должны были слушать внимательно<sup>64</sup>. Однако эта тенденция не оказала сильного влияния на мастерство арабских актеров и не смогла состязаться с преваляровавшей эстетикой большинства популярных трупп: декламацией и речью, сопровождавшихся широкими жестами.

В первой половине XX века начинает появляться арабская драматургия как самостоятельный литературный жанр, не зависимый от сценических представлений. То есть, если во второй половине XIX века театральные деятели и режиссеры писали оригинальные пьесы и переделывали произведения мировой

---

<sup>64</sup> Наджим М. Й. Пьеса в современной арабской литературе. Бейрут, 1999. С. 160.

драматургии специально под театральные постановки, то теперь профессиональные писатели обогатили арабскую литературу новым жанром.

Драматургия этого периода характеризовалась разнообразием сюжетов, стилистики и направлений. Затрагивая современные социально-бытовые стороны жизни, она была написана простым разговорным языком. Среди таких произведений «Египет новый и Египет старый» Фараха Антуна (1874—1922), «Птичка в клетке» Мухаммада Теймура (1892—1921), «Сделка» Тауфика аль-Хакима (1898—1987).

В тот же период стихотворная драматургия с историческим сюжетом представлена пьесами «Мудрый Диоген» Аднана Мардам бека (1917—1988), «Гибель Клеопатры», «Меджнун и Лейла», «Антара» и пдр. Ахмеда Шауки (1868—1932). Однако пьесы этого направления мало ставились на сцене.

Итак, мы рассмотрели развитие сирийского театра до 20-х годов XX века в контексте развития арабского театра, включавшего территорию Леванта и Египет, так как до этого времени арабская часть Ближнего Востока была единым культурным пространством. При этом в Сирии под давлением религиозной общественности театральная жизнь после эмиграции Абу Халиля ал-Каббани в Египет замерла на долгие десятилетия.

Развитие сирийского театра как самостоятельного культурного феномена можно рассматривать только начиная с периода европейской колонизации (с 1920-х по 1946 год Сирия находилась под французским мандатом), когда единая некогда территория была разделена на несколько самостоятельных государств. «Ливан и Сирия, преуспевшие в вопросах театрального развития во второй половине XIX века, в начале XX века заметно отстали от Египта: первые театральные труппы — Хасана Хамдана и Мухаммеда Али Абдо — появляются здесь лишь в 30-е годы»<sup>65</sup>.

Как отмечает К. О. Юнусов, в первой половине XX века сирийские просветители прикладывали много усилий, чтобы изменить отношение к театру и

---

<sup>65</sup> Путинцева Т. А. Тысяча и один год арабского театра. М., 1977. С. 194.

заложить основы его перерождения. «Большой вклад в популяризацию театрального искусства внесла позиция такого авторитетного деятеля арабской культуры, как Мухаммед Курд Али. Министр просвещения, ставший первым президентом Арабской академии наук, М. К. Али выступил в том же 1925 году с программной лекцией “Мы и изящные искусства”. В ней он твердо встал на защиту театра»<sup>66</sup>.

Сирийский писатель и исследователь театра Жан Алехсан разделяет историю сирийского театра на 5 периодов: 1) период основания; 2) период миграции театральных деятелей в Египет; 3) период между Первой и Второй мировыми войнами; 4) период после Второй мировой войны; 5) период государственных театров.

1920-е — 1950-е годы, то есть третий и четвертый периоды, по классификации Ж. Алехсана, характеризуются тем, что при отсутствии в Дамаске театральных залов, появилось несколько любительских театральных клубов, представлявших историко-политический театр, ставший платформой борьбы против французского колониализма<sup>67</sup>.

Итак, драматургический жанр появился в сирийской литературе, однако, по замечанию К. О. Юнусова, поскольку не было собственного театра с постоянными труппами, то литераторы не имели опыта работы с текстом, предназначенным для постановки на сцене, поэтому создавались повести и поэмы, написанные в форме диалогов и не учитывавшие театральной специфики. Среди таких драматургов следует назвать Маруфа Арнаута (1892—1948), Аднана Мардам Бека (1917—1988), Мурада ас-Сибай (1914—2001) и др.

Египетский театральный исследователь Али ал-Рааи пишет, что театр этого периода в Сирии был театром литературной пьесы, а не театром актера<sup>68</sup>.

В 1959 году был создан Национальный театр, объединивший все частные труппы и клубы, подчинявшийся Министерству культуры. Во главе театра были

<sup>66</sup> Юнусов К. О. Арабская вязь. М, 2012. С. 60.

<sup>67</sup> Алехсан Ж. Национальный театр и его последователи в Сирии. 1959—1989. Дамаск: Изд-во Министерства культуры, 1988. С. 16.

<sup>68</sup> Ал-Рааи А. Театр в арабском мире. Кувейт: Алам аль-маарифа, 1999. С. 174.

поставлены три режиссера: Рафик ас-Саббан и Нахад Кальы, вернувшиеся недавно из Франции, где брали уроки драматического мастерства у Жана Вилара и Жана Луи Барро, и Хани Санаубари, учившийся в Америке у Ильи Казана<sup>69</sup>. Были построены специализированные театральные здания, на сценах которых показывались спектакли по произведениям мировых авторов: Альберта Камю, Ж. Б. Мольера, Н. В. Гоголя, Г. Ибсена, О. Уайльда, Б. Шоу и др. и арабских драматургов: Мухаммеда Теймура, Тауфика аль-Хакима, Йакуба аш-Шаруни и др.

По мнению Ж. Алехана, создание Национального театра является «вторым рождением арабского театра в Сирии», так как «характеризуется наличием театральных зданий, а актеры театра имеют стабильные зарплаты и хорошие условия работы»<sup>70</sup>. Кроме того, исследователь подчеркивает, что обучавшиеся за рубежом специалисты возвращаются на родину, исполнители перестали подражать актерам египетского театра, а драматургия вышла на новый уровень своего развития, поменялась и публика: теперь зрителями стали образованные слои общества.

В 1976 году произошло три важнейших события в театральной жизни Сирии: был создан Высший Институт Драматического Искусства, открыл свои двери Экспериментальный театр (его создателями являются режиссер Фауаз Сажер и драматург Саадалла Ваннус) и увидел свет первый выпуск журнала «Театральная жизнь». В это время театр служил ареной для политической и культурной дискуссии, драматургами создавалось множество пьес, которые отражали современные отечественные политические и социальные проблемы.

Среди самых крупных сирийских драматургов 1970-х годов можно назвать Саадаллу Ваннуса, Мохаммада Алмагута, Мамдуха Одуана, ‘Али ‘Окла ‘Эрсана и др.

Необходимо отметить, что в это же время, когда политические, экономические и культурные связи Советского Союза с арабскими странами,

---

<sup>69</sup> Юнусов К. О. Арабская вязь. М, 2012. С. 69.

<sup>70</sup> Алехан Ж. Национальный театр и его последователи в Сирии. 1959—1989. Дамаск, 1988. С. 22.



недавно получившими независимость от европейского колониализма, начали укрепляться, появилось большое количество переводов русской литературы на арабский язык, вместе с которой в репертуар арабского театра постепенно начала входить и русская драматургия. Однако наиболее значительное влияние русского театра в Сирии проявилось в рамках процесса театрального обучения. Помимо переведенных трудов К.С.Станиславского, которые вошли в образовательную программу как основной источник для воспитания драматического актера, русская классика (А.Чехов, Н.Гоголь, И.Тургенев и др.) стала считаться одним из важнейших этапов обучения, и, как правило, каждый курс выпускает дипломный спектакль на основе русской драматургии. Это, в свою очередь, оказало большое влияние на развития профессионального сирийского театра и, в частности, развития мастерства актера<sup>71</sup>.

Изначально в репертуар сирийского национального театра входили переводные пьесы мировой драматургии, в 1970-х годах мощное развитие получила отечественная литература, в театре были представлены разные театральные направления — от реализма до экспериментального театра, при этом основным языком до конца XX века оставался арабский литературный язык.

Этот период считается новым этапом в процессе развития сирийского театра. Режиссеры, драматурги и театроведы начали обращать особое внимание на идеи национального театра и взялись за создание оригинального сирийского драматического театра, используя элементы традиции и фольклора в сюжетах, структуре текстов, в художественных и режиссерских решениях.

В театре использовались такие элементы традиционных представлений, как сказительство, импровизация, теневой и кукольный виды народного театра. По свидетельству А. ал-Рааи, такие произведения Саадаллы Ваннуса, как «Вечер по случаю 5 июня», «Приключение головы мамлюка Жабера», «Вечер с Абу Халилем

---

<sup>71</sup> Сирийские артисты до настоящего времени известны во всем арабском мире благодаря их высокому профессионализму. По свидетельству разных поколений известных сирийских актеров, как старших, так и младших, феномен успеха сирийских актеров объясняется тем, что они учились в театральном институте, в котором педагоги придерживались системы К.С.Станиславского как основного метода воспитания актера.

ал-Каббани», написаны и поставлены на основе импровизации, с нарушением «четвертой стены», когда между актером и зрителем происходит прямой контакт, завершающийся диалогом. «В своей пьесе Саадалла Ваннус попытался “расшевелить” зрителей, разместив часть актеров в зрительном зале, где они “растворялись” среди публики, чтобы потом подавать “нужные” реплики, помогая ей глубже проникнуть в смысле происходящего»<sup>72</sup>.

Рассматривая новаторство С. Ваннуса в сирийском и шире в арабском театре, Ф. Сажер говорит, что прием «театра в театре», который присутствует в большинстве пьес С. Ваннуса и воспроизводится с помощью сказителя, не является целью сам по себе и не несет только эстетически-художественную задачу, а является средством достижения просветительских целей<sup>73</sup>. Саадалла Ваннус (1941—1997) также настаивал на том, что театральной речью должен быть литературный арабский язык, поскольку он считал, что театр не является непосредственным отражением жизни. Его собственная драматургия имела символистский характер и испытывала на себе влияние брехтовского очуждения. По мнению Ваннуса, театру не обязательно быть реалистическим, чтобы отражать реальную жизнь, поэтому театральная речь должна обладать художественной ценностью, чем и богат литературный арабский язык. И все же даже Саадалла Ваннус потребовал при постановке некоторых своих пьес использовать разговорный язык. Так, в пьесе «Приключение головы мамлюка Джабера» используется прием отсутствия «четвертой стены», так как действие происходит в кофейне, но «она не место действия, нет, она весь театр, вместе со сценой и зрительным залом. Атмосфера, царящая в ней, играет решающую роль в спектакле»<sup>74</sup>. В своих комментариях к пьесе С. Ваннус, подчеркивает, что реплики персонажей, находящихся среди зрителей, хотя и написаны на литературном языке, в спектакле должны произноситься на разговорном, чтобы не нарушать естественность речи.

---

<sup>72</sup> Юнусов К. О. Арабская вязь. М, 2012. С. 77.

<sup>73</sup> Сажер Ф. Станиславский и арабский театр. Дамаск, 1994. С. 48.

<sup>74</sup> Ваннус С. Собрание сочинений. Т. 1. Бейрут, 2004. С. 132. (Перевод К. О. Юнусова.)

Можно сказать, что национальный сирийский театр 1970-х годов начал идти уверенными шагами по пути создания собственного живого театра, имеющего органичное отношение с широкой аудиторией. Обращение театра этого периода к традиции и фольклору характеризуется диалектическим отношением, так как ориентация на традицию не имела целью ее восстановление или создание «музейного театра», а заключалась в том, чтобы обрабатывать настоящее через аналитическое углубление в историю, а также выявлять на художественном уровне те элементы традиции, которые способны выжить в современном контексте.

Однако в начале 1980-х годов из-за политического прессинга, экономической блокады Сирии, а также мощного развития телевизионных сериалов в театре стали заметны кризисные явления. Это привело к тому, что многие профессиональные драматурги, актеры и режиссеры перешли работать на телевидение, где гораздо легче приобрести деньги и славу, а театр понес большие потери и смог выжить только благодаря государственной поддержке.

Следует особо отметить, что с развитием идей арабского национализма и усилением арабского национального движения, направленного на сопротивление сначала Османской власти в конце XIX — начале XX века и затем западно-европейскому колониализму первой половины XX века, возростала поддержка литературного арабского языка как объединяющей силы, дающей толчок возрождению средневековой традиции и культуры великой арабо-исламской цивилизации, а также формированию театральных форм, продиктованных требованиями и задачами того времени.

Сейчас, когда главная волна арабского национального движения отступила, не ответив на поднятые современностью вопросы, арабский театр находится в состоянии поиска форм и драматургии, которые бы отражали душу и интересы современного арабского общества, озабоченного обретением собственной идентичности с учетом особенностей каждой страны.

Сирийский театр начала XXI века берет на себя ответственность поднимать актуальные проблемы, волнующие сирийское общество, и в особенности —

отражать дух народа в период так называемой арабской весны<sup>75</sup>. Если в 1980-х — 1990-х годах в театре ставилась преимущественно переводная драматургия, написанная на литературном языке, то начало XXI века характеризуется резкими переменами в сторону отражения процессов политического и социального кипения в арабском обществе, которое затронуло практически все страны арабского мира. И театр уже не отставал от своего времени, соответствуя его духу и устремлениям. Он находится в поиске новых форм и нового языка, отражающих социальные, моральные и культурные вопросы, волнующие современного сирийского человека.

При этом развитие отечественной сирийской драматургии сильно отстает от требований современного театра. Для этого имеется много причин, среди которых, с одной стороны, недостаточное финансирование театральных учреждений, а с другой — нехватка современных пьес. «Театры постоянно ощущают острую нехватку хороших пьес, таких, которые могли бы привлечь публику в зрительные залы»<sup>76</sup>. Профессиональные драматурги пишут сценарии для телевизионных сериалов, что особенно характерно для Сирии, где жанр телесериала достиг довольно высокого уровня и затрагивает глубокие актуальные темы в высокохудожественной форме, соперничая в этом с игровым кино и театром. К сожалению, война негативно сказалась на развитии этого производства.

Отсутствие качественной арабской драматургии толкало театральных режиссеров к постановке спектаклей на основе импровизированного текста или адаптированных под арабскую действительность пьес зарубежных авторов, например Г. Пинтера, А. Миллера, Т. Уильямса, С. Мрожека, С. Кейн, Д. Фо и др.

Звучащая в современных спектаклях речь стала отражать местные диалекты (сирийский, египетский, тунисский и др.), так как именно диалект является живым языком современного арабского человека, в котором отражаются его представления о мире. Для использования литературного языка в театре, таким образом, необходимо веское драматургическое оправдание. Например,

---

<sup>75</sup> «Арабской весной» называют волну протестов и восстаний, проходящую в арабских странах с 2011 года. Перевоороты произошли в Тунисе, Египте, Йемене, гражданские войны в Ливии и Сирии, гражданское восстание в Бахрейне и т. д.

<sup>76</sup> Юнусов К. О. Арабская вязь. М., 2012. С. 217.

исторический сюжет или нереальные обстоятельства, так как современный зритель воспринимает литературный язык в театре как принадлежащий к прошлому, к истории и традиции.

Если государственный Национальный театр до конца XX века определял ритм сирийского театрального движения, то уже в начале XXI века, когда Сирия взяла политический курс неолиберального направления со стратегией свободной рыночной экономики, в театральную жизнь стали входить новые проекты, финансируемые частными культурными, арабскими или европейскими, организациями. Эти антрепризные проекты заняли передовую позицию, внося новые веяния и попытки создания оригинального театра. Многие из этих проектов созданы под влиянием и при финансовой поддержке европейских культурных центров, а значит, к сожалению, обслуживают в основном их интересы во влиянии на формирование сознания сирийской интеллигенции. Однако именно в этих антрепризных проектах ставятся интересные театральные эксперименты и идет активный творческий поиск. Так, в антрепризах часто используются альтернативные пространства: вместо традиционных театральных подмостков спектакли проходят в исторических особняках старого города, в подвалах или под открытым небом, на улицах или в парках. Подобные условия создают актерам дополнительные трудности, в том числе и на уровне техники речи, поскольку альтернативное пространство, как правило, технически не подготовлено к драматическому сценическому представлению, когда может появиться эхо или, напротив, звуки могут теряться в воздухе, зрители могут находиться слишком близко к актерам и даже окружать их, что заставляет актера овладеть навыком ощущения не только пространства на сцене, но и пространства, где находится зритель, чтобы иметь возможность передать живую речь ясным голосом и четкой дикцией.

Ярким примером, отражающим новые тенденции в сирийском театре, является спектакль «Эмигранты» в постановке сирийского режиссера Самира Омрана<sup>77</sup>. Автор пьесы — польский писатель Славомир Мрожек,

---

<sup>77</sup> Самир Омран — режиссер и театральный педагог, получивший высшее образование в Польше.

иммигрировавший в Западную Европу с приходом коммунистов к власти в Польше и привлечший там особое внимание.

Пьеса «Эмигранты» рассказывает о людях, покинувших родину. Герои пьесы — профессор и рабочий, волею судьбы вместе живущие в подвале дома без денег, без семьи, без друзей. События пьесы происходят в новогоднюю ночь, в течение которой меняется отношение героев друг к другу. Изначально профессор смотрит на рабочего свысока, видя в нем зверя в человеческом облики, в то время как рабочий видит в профессоре уважаемого человека. Постепенно профессор убеждается в том, что под животным видом скрывается чуткий человек, а рабочий понимает, что внешняя культура и интеллигентность профессора оказываются лишь маской, под которой прячется обыватель.

С. Омран самостоятельно переводил текст пьесы с польского. В своем интервью<sup>78</sup> автору настоящей диссертации режиссер признался, что его целью был перевод пьесы под конкретную постановку, а не для издания, что вызвало трудности в передаче стиля и языка автора при наличии разновидностей в арабском языке. Так, речь рабочего не может быть выражена литературным языком, так как это простой малообразованный и малограмотный человек, и использует он уличный язык. С другой стороны, профессор в своей речи употребляет литературный язык. В связи с этим в своей постановке режиссер использовал два разных уровня языка в соответствии со спецификой образа каждого персонажа.

Спектакль был поставлен в Дамаске в подземном укрытии, имитирующем подвальное пространство, в котором находятся герои пьесы. Помещение было оборудовано как настоящее жилище бедных эмигрантов, зрители располагались близко к актерам с двух сторон комнаты, в которой шло действие. Актерская игра была максимально приближена к естественному жизненному существованию, и речь актеров также была простой, такой, как в жизни. Говоря о технике речи, режиссер отметил, что нахождение в тесном пространстве близко к зрителю создавало особую трудность, которая заключалась не в передаче звука в зрительный зал, как это обычно бывает на традиционных сценах, а в распределении

---

<sup>78</sup> Автор настоящей диссертации проводил интервью с С. Омраном 16 декабря 2018 года.

звука в существующем пространстве таким образом, чтобы не создавалось ощущение искусственности и театрализованности речи. Поэтому от актеров требовалось хорошее владение той техникой речи, которая контролирует мощность голоса в пространстве и гибкость использования его диапазона в естественной речи. Кроме того, С. Омран подчеркнул, что альтернативные театральные пространства всегда вызывают необходимость поиска разных подходов работы над ролью с актерами с помощью упражнений над техникой речи и раскрытием внутреннего мира персонажа одновременно.

Следует отметить, что эстетические поиски в области пространства, формы и актерского мастерства, представленные в спектакле С. Омрана «Эмигранты», характеризуют многие современные сирийские спектакли.

В мировом театре использование хрестоматийной пьесы в современной трактовке — давнее и очень популярное направление. В Сирии ведущую роль в этом процессе играет молодой театровед, режиссер и руководитель «Театральной лаборатории Дамаска» Усама Ганам (род. 1975). Деятельность лаборатории заключается в организации творческих мастер-классов по теме адаптации мировой драматургии к современным сирийским обстоятельствам. Кроме того, У. Ганам представляет в лаборатории спектакли, являющиеся результатом его особой работы с текстом, связанной с глубоким анализом его содержания и раскрытия актуальных для современности проблем сирийского общества. Так, его трилогия «Возвращение домой» (2013) представляет собой адаптированную одноименную пьесу Гарольда Пинтера; спектакль «Стекло» поставлен по пьесе Т. Уильямса «Стеклянный зверинец», а «Драма» (2018) — по пьесе С. Шеппарда «Настоящий Запад». В трилогии У. Ганам затрагивает тему кризисного состояния семьи в современном сирийском обществе. В своих спектаклях режиссер старается проникнуть в критическое психологическое состояние современного сирийца, рассматривая его отношения с членами семьи, что отражает состояние человека в обществе. Атмосфера спектаклей характеризуется психологическим напряжением героев, которое, накопившись, вдруг со взрывом выходит наружу, обнажая все

темные и неприятные чувства, отражающие меланхолию человека и его глубокий конфликт с окружающим миром.

При этом исполнение актеров характеризуется глубоким проникновением во внутренний мир персонажей и сосредоточением на психологическом действии, которое отражается в простом и жизненном языке и минимальной и реалистической декорации. Хотя спектакли У. Ганама поставлены во время происходящей в Сирии войны, в них не существует никаких прямых и явных упоминаний о войне, так как режиссер в своей концепции затрагивает тему войны не прямо, а через анализ тех глубоких психологических состояний, которые могут быть как причиной, так и результатом войны.

С другой стороны, во время войны в Сирии, начавшейся в 2011 году и продолжающейся до сих пор, стал развиваться документальный театр, представлявший реальные истории, происходившие с реальными людьми, которые пострадали от войн. Герои — это люди, потерявшие свои семьи, бывшие политзаключенные, похищенные террористами, живущие в нечеловеческих условиях в лагерях беженцы и др. Такая тенденция является естественной, поскольку конфликт развивался резко и крайне агрессивно, неся за собой разрушение не только городов, но и всего прежнего нравственного и социального мира сирийского человека, поэтому восприятие и художественное осмысление всей сложности и многослойности кризиса является еще невозможным. В этом виде театра во время представлений часто присутствуют видеозаписи и съемки камер, герои спектакля произносят длинные откровенные монологи, основанные на рефлексии, а диалоги присутствуют в минимальной степени. Речь исполнителей идет на разговорном языке, характеризуясь естественностью, интимностью и задушевностью, давая ощущение теплой беседы со зрителем.

Следует отметить, что, хотя современный сирийский театр серьезно и глубоко затрагивает проблемы общества, страдающего от долговременной и агрессивной гражданской войны, он не смог найти взаимодействия с обществом в широком смысле, оставшись элитным искусством, ограниченным рамками интеллигенции. Более того, можно утверждать, что современный сирийский театр



ограничен политическим конфликтом, поскольку интеллигенция находится по обе стороны этого конфликта. Таким образом, вопрос определения идеи национального сирийского театра становится все более сложным и острым, так как теряется не только культурная, но и гражданская идентичность.

Итак, рассматривая формирование эстетики сценической речи в процессе становления арабского театрального искусства, мы постарались осветить отношение к работе с художественным словом с точки зрения критики, драматургии, режиссуры и актерского мастерства в разные эпохи развития арабского театра. В итоге можно подчеркнуть, что художественная разнообразность и быстрые многочисленные изменения театральных тенденций в процессе развития арабского театра создали препятствия для формирования арабской речевой школы, а значит, лишили его возможности основания стабильной и всеохватывающей педагогической и художественной школы, в которой сохранялись бы основы арабского национального театра.

## **2.2. Проблема диглоссии на сирийской драматической сцене**

В театроведении и в практике арабского театра отношение к сценическим нормам произношения было разным и противоречивым на протяжении многих лет. Среди драматургов и режиссеров существуют два противоположных мнения: с одной стороны, считается, что пьесы должны звучать на литературном языке<sup>79</sup>, а с другой стороны, полагают, что театр как вид искусства, отражающий реальность, должен использовать живую речь, приближаясь к сознанию зрителей<sup>80</sup>.

Представители первого мнения считают, что театр как вид искусства отражает душу нации и должен выполнять просветительские задачи. Так как арабский литературный язык характеризуется высоким стилем и эталоном

---

<sup>79</sup> Этому мнению придерживаются сирийский режиссер и драматург Али Окла Эрсан, ливанские писатели Михаил Нуайма, Жубран Халил Жубран и др.

<sup>80</sup> Сторонники этого мнения - египетский писатель Тауфик ал-Хаким, египетский писатель Юсуф Идрис и др.

произношения, на который ориентируется интеллигенция и образованные слои общества, использование его в театре, по их мнению, служит воспитанию речевой культуры зрителей.

Сирийский режиссер и драматург Али Окла Эрсан (род. 1940), будучи приверженцем идеи единой арабской нации, считал, что языком театра должен быть литературный арабский, который на протяжении многих веков был языком искусства, литературы, науки, философии, это - язык, имеющий логичную научную основу, он влияет на развитие нравов и моральных ценностей арабов<sup>81</sup>.

Знаменитый сирийский драматург Саадалла Ваннус (1941 – 1997) также настаивал на том, что театральной речью должен быть литературный арабский язык, поскольку он считал, что театр не является непосредственным отражением жизни. По мнению С. Ваннуса, театру не обязательно быть реалистическим, чтобы отражать реальную жизнь, поэтому театральная речь должна обладать художественной ценностью, чем и богат литературный арабский язык.

С. Ваннус считает, что ясность композиции пьесы, глубина мысли и разработанность сюжетных линий, привлекая зрителей, помогут им преодолеть барьер восприятия литературного языка<sup>82</sup>.

Представители другого мнения занимали более гибкую позицию. Так, египетский писатель Тауфик ал-Хаким (1898 – 1987), разделивший текст пьесы на два уровня (уровень письменного текста и уровень произносимого текста в спектакле), полагал, что в письменном тексте надо использовать литературный язык, так как именно на нем, люди привыкли читать и писать. Если же пьеса ставится на сцене, то можно использовать разговорный язык, поскольку люди привыкли на нем общаться, и воспринимать спектакль будет легче, если речь актеров будет жизненной. Тауфик ал-Хаким предлагал использовать так называемый «третий язык», являющийся своеобразной серединой между диалектом и литературным языком, который сочетает естественность и

---

<sup>81</sup> Эрсан А. О. Вакфат ма‘а ал-масрах ал-‘араби. (Взгляд на арабский театр). Дамаск, 1996. С. 208.

<sup>82</sup> Ваннус С. Манифесты нового арабского театра // Собрание сочинений. Бейрут, 2004. С.126.

жизненность разговорного языка и обладает художественными качествами и высоким уровнем литературного. Т. ал-Хаким уверен, что таким образом можно достичь единообразия драматургической речи, которая объединит драматургию арабских стран и задаст единые критерии восприятия спектаклей на арабском языке.

Крайнюю позицию занимал египетский писатель Юсуф Идрис (1927 – 1991), поддерживавший использование разговорного языка в драматургии, так как, по его мнению, язык является важнейшим средством выражения в театре, а значит должен быть правдивым и естественным, чтобы, с одной стороны, актер мог легче выразить свое внутреннее состояние, а с другой стороны, зрители разных социальных классов могли легко воспринимать спектакли.

На фоне этой сложной и нерешаемой речезыковой ситуации в сирийском театре речевая культура арабского театра в целом характеризуется произносительной неоднородностью и отсутствием единой орфоэпической нормы. Это связано с особой языковой ситуацией в арабском мире, основное содержание которой составляет двуязычие — диглоссия, когда наряду с литературным существуют многочисленные разговорные языки. Соответственно в театре речь актеров может быть основана как на общей литературной, так и на разговорной норме каждой арабской страны. Так, в спектаклях, поставленных на литературном языке, можно наблюдать общие нормы, соблюдаемые в речи актеров, однако разговорный язык вносит свои коррективы, влияя на различия, проявляющиеся на фонетическом и просодическом уровнях произношения актеров. Например, в Египте согласный звук [j] произносится как [g], в Ливане гласному звуку [a] соответствует [ə], также можно услышать существенные различия в ударении, ритмическом построении слова, характере паузации. Таким образом, арабские зрители на слух могут догадаться о происхождении того или иного актера.

Если же спектакль звучит на разговорном языке, речь актеров строится на нормах, принятых в данной стране, при этом актеры стараются приблизить свой диалект к столичной речи. Так, в Сирии в столичных театрах, в телесериалах и кино

речь актеров строится на дамасском диалекте, при этом в провинции в каждом городе актеры говорят на своем местном диалекте.

Актеры, приезжающие в Дамаск из провинции, вынуждены работать над своим произношением, чтобы убрать местный говор и овладеть столичным общепринятым диалектом.

Однако в сирийском театре работа актера над своей речью, испытывающей влияние местного говора, ведется самостоятельно, поскольку не существует зафиксированных и описанных норм даже для столичного диалекта, и никто не может дать профессиональную оценку правильности звучания столичной речи, поскольку нет специалистов, занимающихся исправлением говора. Как правило, в театре замечания делают режиссеры, когда слышат местный говор, однако они не располагают критериями правильного произношения столичного диалекта, имея в арсенале лишь сложившиеся в обществе обычаи произношения. В связи с этим спектакли, поставленные на разговорном языке, не имеют унифицированного произношения. Также необходимо отметить, что речь в арабском театре и в сирийском, в частности, сталкивается со следующими разновидностями языка: местные говоры, столичный (общий сирийский) диалект, литературный язык, — каждая из которых так или иначе может использоваться в пьесах и спектаклях. Таким образом, актеры должны владеть как литературным языком, так и столичным диалектом, а в особых случаях и одним из местных говоров, который не всегда будет родным для актера. В такой сложной, многослойной речевой картине исследователи театра обычно выделяют лишь одну ее сторону: отношения литературного языка и диалектов в драматургии и на сцене. При этом такая важная грань, как кодификация и определение норм общего разговорного языка, осталась нераскрытой в связи с отсутствием научных исследований, в первую очередь филологического характера.

Кроме того, актеры в современном сирийском театре сталкиваются с другими техническими речевыми препятствиями, связанными с доминирующей тенденцией использования альтернативных пространств в современных постановках. Вместо традиционных театральных подмостков спектакли проходят в исторических

особняках старого города, в подвалах или под открытым небом, на улицах или в парках. Подобные условия создают актерам дополнительные трудности, в том числе и на уровне техники речи, поскольку альтернативное пространство, как правило, технически не подготовлено к драматическому сценическому представлению, когда может появиться эхо или, напротив, звуки могут теряться в воздухе, зрители могут находиться слишком близко к актерам и даже окружать их, что заставляет актера овладеть навыком ощущения не только пространства на сцене, но и пространства, где находится зритель, чтобы иметь возможность передать живую речь ясным голосом и четкой дикцией.

При этом, речевая подготовка сирийских актеров отстаёт от художественных требований современного театра из-за отсутствия методики преподавания сценической речи в сирийском театральном образовании, так как театральная школа Сирии только начинает складываться, методика преподавания не имеет собственной системы. В театральных институтах ощущается острая нехватка профессиональных педагогов по всем дисциплинам, что часто компенсируется за счет приглашения зарубежных специалистов.

### **2.3. Теоретические основы нормативного сценического произношения в театре Сирии**

Кроме того, все теоретические исследования по сценической речи имеют научную фонетическую основу, характеризуются теоретической направленностью и сосредоточением внимания на правилах орфоэпии и синтаксиса арабского литературного языка. Авторы опираются на личный опыт и не предлагают практических упражнений по технике речи, которые можно использовать в процессе обучения актеров.

В арабской театральной школе существуют лишь две книги по сценической речи. Первая из них «Искусство сценической речи» написана египетским актером Абд ал-Варисом Асаром (1894—1982), который в детстве изучал правила чтения Корана (таджвид), а затем изучал арабскую филологию.

Вторая книга — «Принципы публичной и сценической речи», написанная сирийским драматургом и режиссером Фарханом Бульбулем (род. 1937), который также имеет филологическое образование.

В книге «Искусство сценической речи» автор дает краткий обзор истории ораторского искусства, отмечая, что большое значение в его развитии имели появление Корана и распространение исламской религии, поскольку дали толчок возникновению науки о чтении Корана, правила которой применимы и к звучащей литературной речи.

Далее автор дает рекомендации по овладению выразительной речью, отмечая, что для этого необходимо обращать внимание на понимание текста и изучать его структуру и смысловое содержание. В своей книге «Искусство сценической речи» А. Асар подробно рассматривает особенности классической арабской литературы, уделяя особое внимание классической поэзии времен средневекового арабо-исламского государства. Он подчеркивает, что классическая арабская поэзия характеризуется драматическим сюжетом и богата разнообразием образов. То есть кроме сложного языка, насыщенного метафорами и глубоким подтекстом, классические стихи отличаются наличием драматических персонажей с внутренним конфликтом. Поэтому, для того чтобы достичь выразительности и содержательности речи, недостаточно только понять структуру и ритм стихотворения, но необходимо проникнуть в подтекст и почувствовать внутреннюю душу стихов.

А. Асар полагает, что в арабской литературе поэзия является истоком всех жанров литературы, она несет в себе драматические элементы, из которых возникает художественная проза, рифмованная проза (макамат), эпические поэмы, лирика и позднее драма.

Во второй части своей книги, переходя к практическому разделу, А. Асар описывает фонетику арабского языка: характеристику звуков с точки зрения артикуляции и правила их произношения в слитной речи. Он также предлагает комплекс упражнений для дыхания.

Комплекс «Упражнения для дыхания» характеризуется простотой и ограниченностью:

1) медленный вдох через нос, рот закрыт, задержка воздуха на 5 секунд, потом делаем резкий и короткий выдох через рот;

2) быстрый вдох: делаем несколько быстрых и резких вдохов носом без шума, задерживаем воздух на 5 секунд, потом делаем один резкий выдох через рот;

3) медленный выдох: делаем несколько резких вдохов через нос, задерживаем воздух, потом делаем длинный и медленный выдох через рот.

Автор утверждает, что для достижения выразительности речи необходимо использовать диапазон голоса. Актер должен тренировать свой голос с помощью музыкальных тонов, переходя от низкого к среднему, а потом к верхнему тону.

А. Асар отмечает, что в работе над текстом актер должен обратить внимание на фразовое ударение на слово, которое он хочет выделить, а также на паузы и темп. Он также классифицирует паузы и связанные с ними виды интонации в зависимости от того, завершена или не завершена мысль. Он определяет два основных вида паузы: совершенная и несовершенная. Совершенная пауза выражает завершение мысли, и при ней интонация голоса направляется вниз в конце фразы, заканчивая мысль. Несовершенная пауза используется в разных ситуациях, когда надо остановиться, но мысль продолжается. При этой паузе интонация голоса повышается в конце фразы, чтобы давать ощущение продолжения мысли.

Книга «Искусство сценической речи» Абд ал-Вариса Асара имеет большое значение, поскольку она является первым исследованием по сценической речи, посвященным театральному искусству в арабском мире, в котором автор представляет общие правила работы над художественным словом. Однако, по существу, она все же носит теоретический характер, не предлагая методики подготовки актера.

Фархан Бульбул в книге «Принципы публичной и сценической речи» также делает попытку сформулировать правила сценической речи. В первой главе внимание автора концентрируется на фонетических правилах арабского языка,

артикуляционных особенностях звуков и правилах фонетических изменений в сочетаниях звуков.

Он отмечает, что для достижения правильности и выразительности речи необходимы следующие условия:

- *мощность голоса*, которая определяется силой выхода воздушного потока из ротовой полости, который не зависит от тона голоса;
- *ясность и четкость произношения*, которая достигается путем развития дикции у актеров и тренировкой речеголового аппарата. При этом необходимо находить баланс в произношении гласных и согласных звуков;
- *резонирование*. Для того чтобы речь актера была слышна, необходимо использовать резонаторы, поэтому актер должен тренировать свой речевой аппарат.

Во второй главе Фархан Бульбул рассматривает общие правила искусства речи, которыми пользуются в ораторской речи, публичных выступлениях, дикторской речи и сценической речи. Он выделяет следующие правила, которым должны следовать профессионалы.

### 1. *Синтаксический анализ фразы и определение огласовок окончаний слов*

Система арабского письма предусматривает передачу лишь согласных и долгих гласных звуков. Краткие же гласные звуки [а], [и], [у] обычно на письме отображаются надстрочными и подстрочными диакритическими знаками, которые называются огласовками. Однако, как правило, в арабских текстах огласовки не пишутся, поэтому читать текст вслух оказывается затруднительно даже носителю языка.

Автор отмечает, что в арабском языке смысл меняется в зависимости от изменения падежа слова, который в речи обозначается изменением конечной огласовки, то есть синтаксическая позиция слова определяет эту огласовку. Например, если слово стоит в позиции субъекта, то оно имеет огласовку [у], а если — объекта, то [а] и т. д. *Таким образом, уточнение огласовки играет большую роль для выявления смысла текста*, и это является первым этапом в работе над текстом.

### 2. *Паузальное членение речи*



Автор полагает, что есть пять разных видов пауз, определяющих смысл текста и обуславливающих сопровождающую их интонацию:

- пауза находится в конце фразы. Цель этой паузы *соединить фразы одной мысли*. Тон при такой паузе падает в конце фразы;
- пауза находится в конце абзаца, ее цель — *переход от одной законченной мысли к другой*. Тон также падает в конце последней фразы, но в отличие от предыдущей паузы в данном случае он оказывается ниже;
- пауза, *заканчивающая речь*: цель этой паузы — *показать, что речь окончательно завершена*;
- пауза, находящаяся в середине высказывания: цель этой паузы — *разделить части мысли во фразе*. Эта пауза очень короткая, и тон голоса поднимается, чтобы продолжить мысль;
- *психологическая пауза* не имеет определенного места и используется, чтобы передать скрытый за текстом смысл.

### 3. Знаки препинания

По мнению автора, система знаков препинания на письме делает наглядным синтаксический и интонационный строй речи, выделяя отдельные предложения и члены предложений, что облегчает устное воспроизведение написанного.

Знаки препинания помогают читателю узнать места и виды пауз, а также интонацию каждого предложения.

Ф. Бульбул подробно рассматривает синтаксические свойства предложения, классифицирует разные виды предложений в арабском языке и соответствующие им знаки препинания.

### 4. Ударение

Ф. Бульбул полагает, что фразовое ударение является средством выделения слова или предложения, определяющее смысловое содержание и эмоциональный настрой.

*Способы выделения слова:*

- акцент на слове;
- пауза перед словом;

- слово между двумя паузами;
- изменение интонации при произношении слова.

Способы *выделения предложения*:

- изменение *интонации* при произношении предложения;
- изменение мощности (*силы*) произношения предложения;
- изменение *темпа* произношения предложения.

Автор книги отмечает, что вышесказанные правила касаются всех видов речи и обогащают ее смысл.

Вторая часть книги Ф. Бульбула посвящена особенностям сценической речи и работе над текстом. Автор обращает внимание на особенности сценической диалогической речи. Он рассматривает основные функции диалога: вскрываются интрига, характеристики персонажей и отношения между ними (драматическое развитие), а также раскрываются стиль автора и богатство языка (эстетическая функция).

Фархан Бульбул подчеркивает, что в работе над текстом необходимо выявить предлагаемые обстоятельства, видения, внутренний монолог персонажей. То есть, как можно заметить, автор, рассматривая тему работы над текстом, в основном опирается на систему К. С. Станиславского, применяемую в российской театральной школе.

Книга Фархана Бульбула «Принципы публичной и сценической речи» является значительным исследованием в области сценической речи для сирийского театра, поскольку в ней рассматривается такой важный аспект сценической речи, как соблюдение основных правил произношения. Ф. Бульбул анализирует орфоэпию и работу над текстом. Но он не затрагивает такие аспекты, как развитие *речеголосового аппарата и тренировка дыхания*, поскольку опирается в своем исследовании на филологические знания, а не на принципы сценической педагогики.

Кроме того, в работе поднимаются вопросы особенностей сценической художественной арабской речи, однако даже не предпринимаются попытки показать, каким образом можно достичь этого. Таким образом, ни Абд ал-Варис

Асар, ни Фархан Бульбул *не предлагают методики обучения сценической речи в полном объеме.*

Как отмечает Ф. Сажер, хотя в театральном сообществе существует убеждение, что для развития национального театра необходимы образовательные театральные учреждения, цели, поставленные для создания этих институтов остались общие и не содержат базы формирования научной методики для подготовки профессионалов<sup>83</sup>.

В своем исследовании о формировании методики для подготовки арабского актера, Ф. Сажер отмечает, что методика обучения в Каирском театральном институте, который является первым профессиональным театральным вузом в арабском мире и оказал большое влияние на формирование арабских театральных институтов в других странах, основана на индивидуальном понимании значения театрального искусства педагогом по актерскому мастерству. Часто педагогические концепции находятся в конфликте, поскольку педагоги получали образование в разных европейских странах и принадлежали к разным театральным школам, не имея при этом систематического педагогического образования для работы со студентами-актерами, в связи с чем лишь копировали полученный за рубежом опыт, не принимая во внимание местные особенности. Поскольку Каирский театральный институт и его педагоги и выпускники играли ведущую роль в создании других арабских театральных институтов и театральных трупп, то вышеобозначенные недостатки и проблемы характеризуют и другие арабские театральные вузы.

В 1976 году был открыт Высший институт театрального искусства в Дамаске (Higher Institute of Dramatic Arts), который до настоящего времени остается единственным государственным театральным институтом в Сирии, хотя сейчас открывается довольно много частных театральных институтов по всей стране. Высший институт театрального искусства выпускает профессиональных актеров, театроведов, сценографов и хореографов, влияющих на развитие современного театра в Сирии.

---

<sup>83</sup> Сажер Ф. Станиславский и арабский театр. Дамаск, 1994. С. 111.

Как уже говорилось выше, в 1970-х годах начинается активное знакомство с русской театральной школой и ее методикой. В этот период многие арабские, в частности сирийские, студенты приезжали на учебу в СССР, чтобы из первых рук перенять систему русской театральной школы, что дало им возможность читать в оригинале труды Станиславского и делать их качественные переводы. В то же время в Сирию стали приглашать русских специалистов преподавать театральные дисциплины в Высшем институте театрального искусства в Дамаске. Это дало важный толчок на пути развития сирийского театрального образования, так как российская методика характеризуется универсальностью и систематичностью, что помогло приглашенным русским специалистам и театральным педагогам, получившим образование в СССР, использовать эту систему и адаптировать ее элементы к сирийской почве. В итоге можно сказать, что под значительным влиянием системы К.С.Станиславского и советской методики того времени начала формироваться база театрального преподавания в Сирии, которая в свою очередь оказала влияние на развитие сирийского профессионального театра и мастерства актера.

Таким образом, Высший институт театрального искусства начал служить источником кадров для современного сирийского театра. Кроме того, этот институт стал одним из центров театрального искусства в арабском мире.

Однако из-за общего распада, случившегося в 80-е годы в Сирии и повлиявшего на развитие общей культурной жизни, процесс формирования системы театрального образования прервался.

В настоящее время, несмотря на то что институт играет столь важную роль в театральной жизни в Сирии, в методике обучения присутствуют значительные недостатки. Особенно это касается обучения актеров.

В течение четырех лет обучения педагоги по мастерству актера меняются каждый семестр. Новый педагог приходит на курс со своей программой и собственной методикой, которая предварительно не обсуждается с мастерами, уже работавшими с этим курсом. Отсутствие единой системы обучения актеров и методики преподавания характеризует все дисциплины, которые на протяжении

многих лет испытывали нехватку профессиональных педагогов в Сирии, в том числе и сценическую речь.

Из-за недостатка практической составляющей теоретическое наследие, на которое мог бы опираться современный педагог, даже не рассматривается в современной педагогической практике. В настоящее время преподавание сценической речи является спонтанным, педагогам, преподающим этот предмет, не хватает научного и профессионального знания.

Кроме того, программа предусматривает обучение сценической речи только шесть часов в неделю для каждого курса. У педагогов отсутствует методика работы над техникой речи, поэтому каждый педагог использует упражнения, взятые им по своему усмотрению из разных источников.

В разговоре с одним из педагогов по сценической речи Высшего института театрального искусства в Дамаске мы заметили, что при работе со студентами второго курса педагог использовал упражнения, не связанные друг с другом, не имеющие развития и не ведущие к определенной цели. Практически не существует специальных упражнений для развития дикции, и педагог занимается со студентами произношением арабских звуков по порядку их следования в алфавите, проверяя верность артикуляции.

При этом можно сказать, что существует более или менее ясная методика работы над текстом, поскольку педагоги при анализе текста и создании внутреннего мира персонажей, как правило, опираются на принципы системы Станиславского. Так, в работе со студентами 2-го курса актерского отделения педагог выбрал материал из жизнеописания (сиры) Зира Салема<sup>84</sup>, написанного рифмованной прозой сложным арабским литературным языком. Работая над этим трудным материалом, педагог предлагает несколько заданий для разбора текста, например определение событийной линии через выявление основных и второстепенных событий, пересказ текста своими словами, что позволяет

---

<sup>84</sup> Эпос о доисламском персонаже «абу Лайла ал-Мугальгел» поэте и рыцаре, который возглавил свое племя во время войны между арабскими племенами, продолжавшейся 40 лет, чтобы отомстить за убийство своего брата Кулайб бин Рабиаа, который был вождем многих арабских племен.

студентам лучше понять тяжелый литературный язык. В результате на экзамене студенты представили это произведение в форме хакавати-сказителя.

С другой стороны, в Школе театрального искусства студенты 4-го курса представляли отрывки из рассказов турецкого писателя Азиза Несина и сирийского прозаика Закарии Тамера. В процессе работы педагог по сценической речи предлагала такие подготовительные задания, как этюды на раскрытие подтекста, когда студенты в процессе создания свободного этюда используют цифры вместо текста для выражения происходящего. В другом задании педагог требовал от студентов по одному выходить на сцену и рассказывать две истории: одна из них должна была быть правдивой, в реальности произошедшей со студентом, а другая — нафантазированной так, чтобы не отличалась от реальной, остальные студенты должны были догадаться, какая из историй — реальность, а какая — вымысел. Сначала истории рассказываются спонтанно, в импровизационном порядке без длительной подготовки, на втором этапе (на следующем занятии) студентам дается задание подготовить эти рассказы. Цель этого упражнения — помочь студентам построить и укрепить свои видения во время рассказывания, а также развить фантазию и воображение.

По нашим наблюдениям, при работе педагогов по сценической речи над текстом они больше сосредотачиваются на актерской игре и внешней форме, нежели на самом тексте и его внутреннем восприятии. Можно увидеть, что в отрывках студенты активно используют костюмы и реквизит, что отвлекает их от глубокого анализа текста и является показателем отсутствия ясных представлений о целях и задачах методики преподавания сценической речи.

Цели предмета «сценическая речь» имеют два направления: техническое и эстетическое. Первое — это развитие речеголового аппарата у актеров, овладение речевыми техниками и ознакомление с орфоэпическими нормами литературного языка; второе заключается в приобщении литературно-культурного наследия. Так, в российской школе преподавания сценической речи при работе над текстом студенты погружаются в эпоху, изучая не только жанр произведения и стиль автора, но и общекультурные компоненты. Таким образом, в процессе

воспитания актеров сценическая речь, помимо образовательной функции, несет и просветительскую нагрузку. Результатом этой работы является устная передача не просто произведения автора, но целого культурного контекста, что способствует сохранению культуры.

В итоге необходимо подчеркнуть, что в арабских странах существует ничтожно мало научно-методической литературы по сценической речи и она имеет научную фонетическую основу, характеризуется теоретической направленностью и сосредоточением внимания на правилах орфоэпии и синтаксиса арабского языка и не затрагивает таких важных аспектов, как развитие речеголового аппарата и тренировку дыхания и дикции. Эти исследования не предлагают методики обучения сценической речи в полном объеме. И в итоге педагогам по сценической речи в театральных вузах Сирии приходится искать индивидуальные подходы к работе со студентами. Стоит признать, что в целом в сирийской театральной школе отсутствует единая система преподавания сценической речи. Поэтому перед нами стоит задача создания современной системы речевого обучения актеров с учетом условий театрального образования в Сирии, выявляя и используя в формировании методики исторические и народные элементы, относящиеся к искусству сценической речи, на базе методов обучения, разработанных российской театральной школой с позиции их применения в сирийской театральной школе.

### **Выводы ко второй главе**

- Художественное разнообразие и стремительные многочисленные изменения театральных тенденций в процессе развития арабского театра создали сложную ситуацию с определением «правильных» критериев сценической речи.
- Учитывая языковую ситуацию Сирии, сирийские актеры должны на сцене одинаково грамотно разговаривать как на общеарабском литературном языке, так и на его сирийском разговорном варианте, который принят за норму в столичном Дамаске, а в особых случаях еще и на одном из местных говоров, не всегда родном для актера.

- В существующих арабских учебниках по сценической речи диглоссия как постоянный фактор разговорного арабского языка не учитывается, а следовательно и не предлагается практических приемов для формирования правильной сценической речи с учетом диглоссии. Современная педагогическая практика характеризуется хаотичностью и нехваткой профессиональных специалистов, что поднимает актуальную проблему недостаточной подготовки профессиональных актеров в области сценической речи.

- В диссертации предлагается амбивалентный подход к формированию правильной сценической речи при обучении сирийских актеров. Этот подход требует, во-первых, владения актерами арабским литературным языком, во-вторых, освоения столичного сирийского диалекта, а в-третьих, унификации разнообразных местных говоров с целью выработки единой произносительной нормы разговорного языка.



### **Глава III. Использование принципов российской школы сценической речи в формировании речевой культуры сирийских актеров**

При сложной языковой ситуации в Сирии в области сценической речи возникает важный вопрос, связанный с речевой подготовкой актеров в театральной школе: какая норма должна лежать в основе практики воспитания сценических правил произношения: литературная или разговорная?

Если за основу берется разговорный язык как соответствующий требованиям современного арабского театра, то возникает много сложностей, связанных прежде всего с отсутствием научной основы, общих орфоэпических норм и достаточного литературного материала. Таким образом, система подготовки актеров, базирующаяся на произносительных нормах разговорного языка, будет неполноценной и не изменит ситуацию с «речевым разнбоем» в театре.

Если за основу практики сценической речи брать литературный язык, поскольку он имеет четкое описание, устоявшиеся орфоэпические нормы, а также понятен в любой арабоязычной стране, то в таком случае уровень воспитания нормативной речи у актеров также не будет в полной мере соответствовать требованиям современной режиссуры.

Решение проблемы, на наш взгляд заключается в амбивалентном подходе формирования практических приемов сценической речи в сирийской театральной школе, что выражается, во-первых, в унификации местных говоров, во-вторых, в овладении актерами столичным диалектом наряду с литературным языком.

При этом, речевая подготовка сирийских актеров отстаёт от художественных требований современного театра из-за отсутствия методики преподавания сценической речи в сирийском театральном образовании, так как театральная школа Сирии только начинает складываться, методика преподавания не имеет собственной системы. В театральных институтах ощущается острая нехватка профессиональных педагогов по всем дисциплинам, что часто компенсируется за счет приглашения зарубежных специалистов.

Необходимо отметить, что с 1970-х годов началось активное знакомство с русской театральной школой и ее методикой. В этот период многие арабские, в частности сирийские, студенты приезжали на учебу в СССР, чтобы из первых рук перенять систему русской театральной школы, что дало им возможность читать в оригинале труды К. С. Станиславского и делать их качественные переводы. В то же время в Сирию стали приглашать русских специалистов преподавать театральные дисциплины в Высшем институте театрального искусства в Дамаске. Это дало важный толчок на пути развития сирийского театрального образования, так как российская методика характеризуется универсальностью и систематичностью, что помогло приглашенным русским специалистам и театральным педагогам, получившим образование в СССР, использовать эту систему и адаптировать ее элементы к сирийской почве особенно в области мастерстве актера. Таким образом, под значительным влиянием системы К.С.Станиславского начала формироваться база театрального преподавания в Сирии, однако процесс формирования системы театрального образования ограничился рамками дисциплины «мастерство актера» и не коснулся других предметов. То есть если по мастерству актера, движению или танцу приглашенный педагог может в полной мере выполнять свои функции, то сценическая речь — это особая дисциплина, полноценно преподавать которую может лишь носитель того языка, на котором ведутся занятия. И практически все сирийские театральные педагоги, получившие образование за рубежом, ориентировались на специальности «мастерство актера» и «режиссура» и почти никто не изучал сценическую речь из-за сложности приобретения этой специальности на иностранном языке.

Важнейшим принципом российской речевой школы является тесное взаимодействие произносимого слова с содержанием и мыслью, то есть воспитание техники речи у актеров органично связано с творческим процессом работы над текстом и ролью. Методическая основа предмета сценической речи в российской театральной школе — это учение К. С. Станиславского, который обратил особое

внимание на речь актеров как важнейший выразительный компонент, отражающий внутренний мир персонажа и образующий *словесное действие*.

«Процесс освоения техники теснейшим образом связан с психологическими процессами. В этом особенность и сложность нашего предмета»<sup>85</sup>. Именно этот принцип, на наш взгляд, является ключевой причиной, которая придает методике обучения сценической речи в российской театральной школе универсальный характер и способствует ее развитию и возможности приспосабливаться к разным творческим требованиям в разные времена, в разных странах, на разных языках.

### **3.1. Систематизация арабских звуков для речеголового тренинга по месту и способу образования**

В связи с тем, что нами была поставлена задача адаптирования основных принципов российской методики сценической речи к культурно-языковым сирийским условиям, нам необходимо подробно проанализировать фонетику арабского языка и создать арабский звуковой фундамент для использования в речеголовых тренингах на основе российской методики.

#### ***Гласные звуки***

В фонетической классификации гласных звуков арабской речи средневековые арабские грамматисты выделяли три «долгих» гласных звука alif (ا) [ā], waw (و) [ū], ya (ي) [ī], которые отражаются на письме отдельными графемами. «Наука о рецитации, как и наука о языке, для обозначения основной единицы анализа звукового состава речи использует термин “харф”, который, обладая многозначностью, в данном контексте коррелирует с понятиями “звук речи” или “фонема”»<sup>86</sup>. Но в этой классификации не рассматривались «краткие гласные» ал-

<sup>85</sup> Сценическая речь : учебник / под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. 8-е изд. М., 2018. С. 7.

<sup>86</sup> Аганина Г. Р. Лингвистические основы орфоэпии чтения // Сборник пособий по исламоведению и корановедению. М., 2012. С. 108.

фатха [a], ал-дамма [u] и ал-каса [i], которые определялись в «традиционной арабской грамматике как внутренние вариации минимальной просодической единицы харфа» — *харакат*. Харакаты — это огласовки, обозначающиеся на письме над или под буквой и указывающие на то, что эта буква читается с гласным [a], [u], [i] соответственно. Зачастую харакаты не обозначаются на письме, так как читающий знает, как произносится данное слово.

Однако необходимо отметить, что в арабском сознании согласные звуки не существуют отдельно от кратких гласных (харакатов), что исторически восходит к средневековой системе обучения, когда каждый харф состоял из комплекса, который можно представить следующим образом на примере харфа [bā]: ب̄ [ba], ب̇ [bu], ب̈ [bi], ب̉ [bø].

Современные филологи считают краткие гласные харакаты [a], [u] и [i], аналогичные соответствующим русским фонемам *a*, *y*, *u*, отдельными фонемами, поскольку потребление кратких гласных вместо долгих или наоборот меняет смысл или грамматическую форму слова. Например: глагол с долгим гласным [ā] sāmaḥa سماح обозначает на русском «прости», а глагол с кратким гласным [a] samaḥa سمح имеет значение «разрешил»; слово с кратким гласным [u] muhandisun مهندس\* переводится «инженер», в то время как долгий [ū] muhandisūn مهندسون меняет форму слова — «инженеры».

Однако как средневековые, так и современные арабские филологи сходятся на том, что долгие гласные звуки [ā], [ū], [ī] не отличаются от кратких [a], [u] и [i] по месту артикуляции, а отличаются только количеством времени произнесения<sup>87</sup>.

Как отмечает филолог Э. Анис в своей знаменитой работе о фонетике арабского языка, при сложной языковой ситуации и существовании разных диалектов в арабском языке очень трудно определить все гласные звуки, произносимые во всех диалектах, поэтому современные ученые исходят из исследования средневековых филологов, определяющих три кратких и три долгих звука [a], [u], [i], звучащих в рецитации Корана. При этом в исследованиях первых ученых рассматривались различные варианты произношения гласных звуков в

<sup>87</sup> Анис Э. Лингвистические звуки. Каир: Нахдат Масир, 1961. С. 40.

разных диалектах, например: гласный звук [a] с оттенком [i] (*imāla*) образует звук [ə], а гласный [a] с оттенком [u] образует [o]<sup>88</sup>.

Следует отметить, что звуки [ə] и [o] часто встречаются в сирийских диалектах, поэтому в данной работе мы будем рассматривать их как основные гласные помимо [a], [u], [i].

Исходя из вышесказанного, для тренировки дикции в арабском языке мы будем пользоваться следующей системой гласных звуков:

- 1) [ī], [i], [ā], [a], [ū], [u];
- 2) [i], [ə], [a], [o], [u],

где первая соответствует литературному произношению, а вторая — сирийскому разговорному диалекту.

### ***Полугласные звуки***

В арабском языке существуют два звука [w], [j], которые по месту артикуляции похожи на гласные звуки [u], [i], но при их произнесении спинка языка поднимается к твердому небу больше, чем при произнесении гласных звуков, и они функционируют, как согласные. Как отмечает Э. Анис, полугласные звуки [w], [j] являются переходными между гласными и согласными звуками, поэтому они получили название полугласных.

Следует отметить, что в русском языке звука [w], или [ў] в русской транскрипции, нет. В русском языке арабский губно-губной звук [ў] на письме изображается как *в*, однако звук [в] в отличие от арабского [ў] образуется при участии верхних зубов и нижней губы.

Арабский звук [j], или [й], похож на русский звук [й], который, как утверждает в учебнике издательства ГИТИС «Сценическая речь», считается среднеязычным сонорным согласным, при его артикуляции зубы обнажены, как при произнесении гласного [и], кончик языка касается нижних зубов, а спинка языка высоко поднята к твердому небу. Сочетание звука [й] с основными гласными

---

<sup>88</sup> Там же. С. 41.

звуками в русском языке образует так называемые йотированные гласные: е [йэ], я [йа], е [йо], ю [йу]<sup>89</sup>.

В русской методике сценической речи в речеголосовой и дикционный тренинг предлагаются «для тренировки произнесения гласных звуков упражнения по таблицам, состоящим из основных гласных звуков: [и], [э], [а], [о], [у], [ы] — и йотированных гласных звуков: е [йэ], я [йа], е [йо], ю [йу] и из различных сочетаний звуков»<sup>90</sup>. Например:

[эе] [ая] [ое] [ую]  
 [иэ] [иа] [ио] [иу] [иы]  
 [эи] [эа] [эо] [эу] [эы]  
 [аи] [аэ] [ао] [ау] [аы]  
 [ои] [оэ] [оа] [оу] [оы]

Аналогично мы будем использовать полугласные звуки арабского языка [w], [j] в тренировке произнесения гласных звуков. Так как в арабских фонетических исследованиях ученые рассматривали звуки речи как единицы просодии, в арабской терминологии *харф*, который представляет собой либо комплекс согласный + гласный — так называемый *вокализованный харф*; либо согласный без гласного — *невокализованный харф*. Также в орфоэпических основах арабского языка существует правило: речь не начинается с невокализованного харфа, поэтому в нашей практике мы не будем использовать чистые гласные, так как это несвойственно арабской речи, поэтому мы предлагаем упражнения, в которых полугласные произносятся вместе с гласными звуками в разных сочетаниях.

#### *Основные таблицы для упражнений*

1. [wī], [wi], [wā], [wa], [wū], [wu].
2. [jī], [ji], [jā], [ja], [jū], [ju].
3. [wi], [wə], [wa], [wo], [wu].

<sup>89</sup> Сценическая речь: учебник / под ред. И. П. Козляниновой, И. Ю. Промптовой / 8-е изд. М., 2018. С. 294.

<sup>90</sup> Там же. С. 294.

4. [ji], [jə], [ja], [jo], [ju].

### *Согласные звуки*

В данном разделе мы постараемся подробно рассмотреть характеристики согласных звуков по месту и способу артикуляции, предлагая слоговые упражнения на освоение артикуляции каждого звука. Примером создания арабской модели слогосочетаний послужил образец, предложенный в учебнике «Сценическая речь» и используемый в практических занятиях педагогов кафедры сценической речи Российского института театрального искусства — ГИТИС.

Важно отметить, что в нашей работе мы опираемся на классификацию согласных арабских звуков по месту и способу артикуляции, изложенную в работе Г. Р. Аганиной<sup>91</sup>, которая базируется на арабских средневековых исследованиях и, в частности, на трактате Ибн ал-Джазари «ан-Нашр». «Языковеды и ученые в области рецитации выделяли как известные в общей фонетике категории, так и специфические характеристики, отражающие как особенности звукового строя арабского языка, так и подход средневековых арабских ученых к классификации звуков»<sup>92</sup>.

### *Характеристика согласных звуков*

По мнению профессора кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств, кандидата искусствоведения Ю. А. Васильева, нельзя использовать тренировочный материал меньше слога, потому что «в процессе дикционного тренинга необходимо учитывать разнообразие систем сочетаемости звуков речи и колеблющееся в широких пределах взаимовлияние артикуляционных и акустических характеристик звуков, находящихся в одной слоговой спайке»<sup>93</sup>. То есть для достижения продуктивности тренировки органов артикуляции надо использовать слоговые конструкции,

<sup>91</sup> См. Приложение № 1.

<sup>92</sup> Аганина Г. Р. Лингвистические основы орфоэпии чтения Корана // Сборник пособий по исламоведению и корановедению. М, 2012. С. 113.

<sup>93</sup> Васильев Ю. А. Дикция. Актуальное. СПб., 2015. С. 16—17.

обеспечивающие, с одной стороны, максимальную слитность и взаимосвязь звуков, а с другой — соответствующую ритмическую и интонационную характеристику естественной речи, так как чередование минимальных произносительных единиц — слогов образует ритм речи.

В всех основополагающих российских учебниках по сценической речи<sup>94</sup>, строение слоговых цепочек для артикуляционной тренировки опирается на сочетание согласных звуков с основными гласными звуками, называемыми «русская дорожка»: *И, Э, А, О, У, Ы*. Слоговые цепочки начинаются с одного согласного звука. Например:

*БИ, БЭ, БА, БО, БУ, БЫ —*

*ПИ, ПЭ, ПА, ПО, ПУ, ПЫ.*

Затем задача постепенно усложняется, и в одном слоге произносятся два согласных звука, при этом учитываются такие характеристики этих звуков, как глухость и звонкость, например:

*БИПП, БЭПП, БАПП, БОПП, БУПП, БЫПП.*

*КИГГИ, КЭГГЭ, КАГГА, КОГГО, КУГГУ, КЫГГЫ* и т. д.

Далее происходит усложнение: добавляются разные согласные звуки. Например:

*ПТКИ, ПТКЭ, ПТКА, ПТКО, ПТКУ, ПТКЫ — БДГИ, БДГЭ, БДГА, БДГО, БДГУ, БДГЫ*

*ФТИ-ВДИ, ФТЭ-ВДЕ-ФТА-ВДА-ФТО-ВДО-ФТУ-ВДУ.* и т. д.

Принцип усложнения слоговых цепочек широко применяется в современной педагогической практике, создавая очень сложные артикуляционные комплексы в различных дикционных упражнениях с движением и жестиком и т. д. Доктор искусствоведения и профессор кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств В. Н. Галендеев отмечает, что создание сложных звуковых сочетаний не только образует артикуляционную

<sup>94</sup> См.: Сарычева Е. Ф. Техника сценической речи. М., 1939; Вербовая Н. П. Головина О. М. Урнова В. В. Искусство речи. М., 1977; Сценическая речь: учебник / под ред. И. П. Козляниновой, И. Ю. Промптовой М., 2018; и др.



трудность, которую нужно преодолеть, но и помогает размять все участки речевого аппарата. «Везде есть нервные окончания, рецепторы, которые связаны с различными мозговыми структурами, которые в свою очередь связаны с различными двигательными структурами. <...> Настойчивое повторение определенных комплексов согласных звуков — разминает определенные участки мозга и тела»<sup>95</sup>.

В отличие от русского в арабском языке слог понимается иначе, в связи с чем для верного построения тренировочных моделей в дикционных упражнениях необходимо рассмотреть понятия звука и слога в арабском языке.

В арабском языкознании существует термин «харф», который «употребляется в двух значениях: “звук” как единица звукового состава арабской речи и “графема” как единица графики»<sup>96</sup>. *Ḥarf* в арабской лингвистике и науке о рецитации имеет две разновидности:

- *ḥarf mutaḥarik* (Cv/Vv<sup>97</sup>) обеспечивает «движение», или сцепление, минимальных просодических единиц. С точки зрения звуковой структуры он может называться «полным»;

- *ḥarf sākin* (C/V) обеспечивает «покой», или прерывает процесс сцепления, ограничивая тем самым длину произносимого сегмента речи. Он может называться «неполным»<sup>98</sup>.

Г. Р. Аганина отмечает, что в арабской речи, в ее просодическом аспекте, минимумом произнесения могут служить только два харфа:

- 1) «CvC», то есть согласный + короткий гласный + согласный;
- 2) «CvV», то есть согласный + короткий гласный + долгий гласный.

Ученые разделяют слоги арабского языка на три типа:

- 1) краткий слог — согласный звук + короткий гласный звук ([ба][бу][би]), например: [са-ра-да] (повествовал);

<sup>95</sup> Галендеев В. Н. Не только о сценической речи. СПб., 2006. С. 311.

<sup>96</sup> Аганина Г. Р. Лингвистические основы орфоэпии чтения // Сборник пособий по исламоведению и корановедению. М, 2012. С. 146.

<sup>97</sup> C — согласный (consonant), V — долгий гласный (vowel), v — короткий гласный.

<sup>98</sup> Аганина Г. Р. Лингвистические основы орфоэпии чтения // Сборник пособий по исламоведению и корановедению. М, 2012. С. 147.

2) долгий слог — согласный звук + долгий гласный звук ([б̄ā][б̄ū][б̄ī]), или согласный звук + короткий гласный звук + согласный звук ([баб][буб][биб]), например: [б̄ā-си-мун] (улыбающийся);

3) сверхдолгий слог — согласный звук + долгий гласный звук + согласный звук ([б̄āб][б̄ūб][б̄īb]), например: [с̄ām-мун] (токсичный).

Слоги, заканчивающиеся гласным звуком, называются открытыми слогами, а те, которые заканчиваются согласным звуком, называются закрытыми.

Необходимо отметить, что арабское слово никогда не начинается с гласного звука, и для арабского языка в отличие от русского нетипично стечение двух согласных в начале или в конце слова.

Важно подчеркнуть, что в попытке формирования современной методики арабской сценической речи мы, опираясь на вышеизложенные систематические построения артикуляционных слоговых цепочек в российской методике, будем группировать арабские звуковые элементы, образующие основную базу в дикционной тренировке. Следует сказать, что все слоговые сочетания, предложенные нами далее, соответствуют ритмической и просодической структуре арабского языка и построены на основе арабских орфоэпических и фонетических правил, сохраненных в таджвиде, науке о рецитации. Например:

- 1) (dī di — dā da — dū du) по модели (долгий слог + краткий слог);
- 2) (bim bim bīf — bam bam bāf — bum bum būf) по модели (долгий слог + долгий слог + сверхдолгий слог).

#### *Формирование слоговых цепочек*

1.     ذ [dhal], ث [tha'], ظ [dha']

Русская транскрипция [ц], [з], [з].

Звуки [dh], [th], [dha] межзубные (интердентальные), кончик языка касается конца верхнего резца. Подобные звуки в русском языке отсутствуют. Арабский звук [ц] соответствует глухому английскому th, например, как в слове «think», а арабский звук [з] соответствует звонкому английскому звуку th, как в слове «there».

ذ [dh], ظ [dha] звонкие — ث [th] глухой.

ظ[*dh*] эмфатичный, то есть язык стремится максимально сблизиться с небом, что придает звуку особую твердость.

ذ [*dh*] неэмфатичный, то есть язык сохраняет свое исходное положение, оставляя открытым пространство между спинкой языка и верхним небом.

*Слоговые упражнения на освоение разницы в артикуляции глухих и звонких*

ث[*th*], ذ [*dh*]

Слоговые цепочки на литературном языке:

**dhī — dhi — dhā — dha — dhū — dhu**

**thī — thi — thā — tha — thū — thu**

**thī dhī — thi dhi — thā dhā — tha dha — thū dhū — thu dhu**

*Слоговые упражнения на освоение разницы в артикуляции эмфатичных и*

*неэмфатичных ذ [*dh*], ظ[*dh*]*

**dhī — dhi — dhā — dha — dhū — dhu**

**ḍhī — ḍhi — ḍhā — ḍha — ḍhū — ḍhu**

**dhī ḍhī — dhi ḍhi — dhā ḍhā — dha ḍha — dhū ḍhū — dhu ḍhu**

Необходимо отметить, что мы не предлагаем слоговые цепочки с гласными звуками на разговорном языке, поскольку в разговорном языке часто межзубные звуки не произносятся, а превращаются в преднеязычные зубные, свистящие звуки. То есть [th] → [s], [dh] → [z], [ḍh] → [ʒ]. Позднее мы представим слоговые упражнения для тренировки разницы в артикуляции звуков на литературном и разговорном языке.

2. ت [*ta'*], ط[*ta'*], د[*dal*], ض[*dad*]

Русская транскрипция [т], [т], [д], [д].

Звуки [т], [т], [д], [д] переднеязычные зубные (дентальные), кончик языка поднят к началу твердого неба и прижат к основаниям верхних резцов.

Арабский звук [т] аналогичный русскому твердому т, как, например, в словах: «ты», «сытый». А арабский звук [д] аналогичный русскому твердому д, как,

например, в словах: «дым», «дышло». Арабский согласный [т], [д] соответствуют русскими звуками *т, д*.

ت [t], ط [t̤] глухие звуки, د [d], ض [d̤] звонкие звуки.

ت [t], د [d] неэмфатичные звуки.

ط [t̤], ض [d̤] эмфатичные звуки.

*Слоговые упражнения на освоение разницы в артикуляции глухих и звонких*

ت [t] - د [d] / ط [t̤] — ض [d̤]

Слоговые цепочки на литературном языке:

**tī — ti — tā — ta — tū — tu**

**dī — di — dā — da — dū — du**

**tīdī — ti di — tā dā — ta da — tū dū — tu du**

**ṭī — ṭi — ṭā — ṭa — ṭū — ṭu**

**ḍī — ḍi — ḍā — ḍa — ḍū — ḍu**

**ṭī ḍī — ṭi ḍi — ṭā ḍā — ṭa ḍa — ṭū ḍū — ṭu ḍu**

Слоговые цепочки на разговорном языке:

**ti, tə, ta, to, tu / di, də, da, do, du**

**ti di, tə də, ta da, to do, tu du**

**ṭi, t̤ə, ṭa, t̤o, ṭu / ḍi, ḍə, ḍa, ḍo, ḍu**

**ṭi ḍi, t̤ə ḍə, ṭa ḍa, t̤o ḍo, ṭu ḍu**

*Слоговые упражнения на освоение разницы в артикуляции эмфатичных и*

*неэмфатичных* ت [t] — ط [t̤] / د [d] - ض [d̤]

Слоговые цепочки на литературном языке:

**tī ṭī — ti ṭi — tā ṭā — ta ṭa — tū ṭū — tu ṭu**

**dī ḍī — di ḍi — dā ḍā — da ḍa — dū ḍū — du ḍu**

Слоговые цепочки на разговорном языке:

**ti ṭi, t̤ə t̤ə, ta ṭa, to t̤o, tu ṭu**

**di ḍi, ḍə ḍə, da ḍa, do ḍo, du ḍu**

3. س [sin], ص [ṣad], ذ [zay], [Z]<sup>99</sup>

Русская транскрипция [c], [c], [z], [ž]

Звуки [s], [ṣ], [z], [Z] переднеязычные зубные (дентальные), кончик языка касается конца нижних резцов.

Арабский звук [c] напоминает русское твердое c, как, например, в словах «сын», «ссылка». Арабского разговорного звука [ž] в русском языке не существует. Арабские согласные [c], [z] соответствуют русским звукам c, z.

س [s], ص [ṣ] глухие звуки, ذ [z], [Z] звонкие звуки.

س [s], ذ [z] неэмфатичные звуки.

ص [ṣ], [Z] эмфатичные звуки.

*Слоговые упражнения на освоение разницы в артикуляции глухих и звонких*

س [s] — ذ [z] / ص [ṣ], [Z]

Слоговые цепочки на литературном языке:

**sī — si — sā — sa — sū — su / zī — zi — zā — za — zū — zu**

**sī zī — si zi — sā zā — sa za — sū zū — su zu**

**ṣī — ṣi — ṣā — ṣa — ṣū — ṣu / Zī — Zi — Zā — Za — Zū — Zu**

**ṣī Zī — ṣi Zi — ṣā Zā — ṣa Za — ṣū Zū — ṣu Zu**

Слоговые цепочки на разговорном языке:

**si — sə — sa — so — su / zi — zə — za — zo — zu**

**si zi — sə zə — sa za — so zo — su zu**

**ṣi — ṣə — ṣa — ṣo — ṣu / Zi — Zə — Za — Zo — Zu**

**ṣi Zi — ṣə Zə — ṣa Za — ṣo Zo — ṣu Zu**

*Слоговые упражнения на освоение разницы в артикуляции эмфатичных и*

*неэмфатичных* س [s] — ص [ṣ] / ذ [z] — [Z]

Слоговые цепочки на литературном языке:

**sī ṣī — si ṣi — sā ṣā — sa ṣa — sū ṣū — su ṣu**

<sup>99</sup> Звук [Z] произносится в разговорном языке вместо звука [z] ذ в литературном языке, и не имеет письменного эквивалента в виде графемы в арабском языке.

**zī Zī — zi Zi — zū Zū — za Za — zū Zū — zu Zu**

Слоговые цепочки на разговорном языке:

**si ši — sə şə — sa şa — so şo — su şu**

**zi Zi — zə Zə — za Za — zo Zo — zu Zu**

4. ش [shin], ج [zhim]

Русская транскрипция [ш], [ж].

Среднеязычные звуки [sh], [zh] образуются в средней части языка.

ش [sh] глухой звук, ج [zh] звонкий звук.

Арабские согласные [ш], [ж] соответствуют русским звукам *ш*, *ж*.

Следует отметить, что буква *jim* [zh] в традиционном арабском языке и по определению науки о рецитации Корана произносится [dzh] и считается смычным звуком. В сирийском современном литературном и разговорном языке буква *jim* произносится как [zh] и считается фрикативным звуком. В данной работе мы будем тренировать звук [zh], как он произносится в современном сирийском арабском языке.

*Слоговые упражнения на освоение разницы в артикуляции глухого и звонкого*

ش [sh], ج [zh]

Слоговые цепочки на литературном языке:

**shī — shi — shā -sha — shū — shu / zhī — zhi — zhā -zha — zhū — zhu**

**shī zhī — shi zhi — shā zhā — sha zha — shū zhū — shu zhu**

Слоговые цепочки на разговорном языке:

**shi — shə — sha — sho — shu / zhi — zhə — zha — zho — zhu**

**shi zhi — shə zhə — sha zha — sho zho — shu zhu**

5. ع [‘ayn], ح [ħa’]

Русская транскрипция [‘], [ħ]

Глоточные или фарингальные звуки [‘] и [ħ] образуются в средней части глотки.

Арабских звуков [‘], [x] в русском языке нет.

ع [‘] звонкий звук, ح[h] глухой звук.

*Слоговые упражнения на освоение разницы в артикуляции глухого и звонкого*

ح[h] , ع [‘]

Слоговые цепочки на литературном языке:

ḥī — ḥi — ḥā -ḥa — ḥū — ḥu / ‘ ī — ‘ i — ‘ ā — ‘ a — ‘ ū — ‘ u

ḥī ‘ ī — ḥi ‘ i — ḥā ‘ ā — ḥa ‘ a — ḥū ‘ ū — ḥu ‘ u

Слоговые цепочки на разговорном языке:

ḥi — ḥə — ḥa — ḥo — ḥu / ‘ i — ‘ ə — ‘ a — ‘ o — ‘ u

ḥi ‘ i — ḥə ‘ ə — ḥa ‘ a — ḥo ‘ o — ḥu ‘ u

6. خ [kha’], غ [ghayn]

Русская транскрипция [x], [ɣ].

Глоточные или фарингальные согласные [kh] и [gh] образуются в ближней части глотки.

Арабский звук [x] напоминает русский согласный *x*. Арабский звук [ɣ] напоминает украинский звук *ɣ* или французский *r*, как, например, в слове «rien».

خ [kh] глухой звук, غ [gh] звонкий звук.

*Слоговые упражнения на освоение разницы в артикуляции глухого и звонкого.*

خ [kh], غ [gh]

Слоговые цепочки на литературном языке:

khī — khi — khā — kha — khū — khu / ghī — ghi — ghā — gha — ghū — ghu

khī ghī — khi ghi — khā ghā — kha gha — khū ghū — khu ghu

Слоговые цепочки на разговорном языке:

khi — khə — kha — kho — khu / ghi — ghə — gha — gho — ghu

khi ghi — khə ghə — kha gha — kho gho — khu ghu

7. ء [’] (Hamza), ه [ha’]

Русская транскрипция [ʾ], [x]

Гортанные или ларингальные звуки [ʾ] и [h] образуются в задней части глотки. Арабских звуков [ʾ], [x] в русском языке нет.

Харф или буква *ʿ Hamza* — единственная единица звучащей речи, которая не имеет письменного эквивалента в виде графемы<sup>100</sup>. Как отмечает Г. Р. Аганина, *Hamza*, по определению науки о рецитации, образуется путем смыкания и размыкания связок и считается в фонетической классификации наиболее глубоким артикулируемым, звонким, смычным согласным.

Определение места артикуляции *Hamza* и вариантов его модифицированного произнесения является актуальной темой как для средневековой, так и для современной арабской грамматики и науки о рецитации. Так, первые арабские лингвисты, например Сибавайх, ибн Дженни и др., считали *Hamza* звонким звуком, сходным по месту образования со звуком [a] и наряду с гласными, считающимся воздушным звуком, то есть не имеющим определенного места образования звука. Современные фонетисты, такие как Э. Анис, рассматривают *Hamza* не как звонкий, не как глухой, а как ларингальный звук, образующийся в задней части глотки. При этом все ученые единогласны в определении этого звука как сложного с артикуляционной точки зрения, требующего особого мускульного напряжения, что и привело к тенденции облегчения произнесения этого звука в диалектах и уподоблению его гласным [a], [u], [i], вследствие чего образовались долгие [ā], [ū], [ī]. Например, «raʿes» رأس «голова» становится «rās» رأس.

ʿ [ʾ] (*Hamza*) смычный звук, ʰ [h] фрикативный или щелевой звук.

*Слоговые упражнения для смычных и щелевых звуков ʿ [ʾ] (Hamza), ʰ [h]*

Слоговые цепочки на литературном языке:

ʾī — ʾi — ʾā — ʾa — ʾū — ʾu / hī — hi — hā — ha — hū — hu

ʾī hī — ʾi hi — ʾā hā — ʾa ha — ʾū hū — ʾu hu

Слоговые цепочки на разговорном языке:

<sup>100</sup> Аганина Г. Р. Лингвические основы орфоэпии чтения // Сборник пособий по исламоведению и корановедению. М., 2012. С. 138.



'i — 'ə — 'a — 'o — 'u / hi — hə — ha — ho — hu  
 'i hi — 'ə hə — 'a ha — 'o ho — 'u hu

8. ك [kaf], ق [qaf]

Русская транскрипция [к], [к].

Заднеязычные согласные [k] и [q] образуются близ увулы в задней части языка.

Арабский согласный [к] отличается от твердого русского звука к, но можно приближать его произношение к русскому звуку к в таких словах, как «кино», «соткем», «Кяхта». Аналогичного арабскому звуку [к] в русском языке нет.

ك [к] глухой смычный звук, ق [q] звонкий смычный звук.

*Слоговые упражнения на освоение разницы в артикуляции глухого и звонкого*

ك [k], ق [q]

Слоговые цепочки на литературном языке:

kī — kī — kā — ka — kū — ku / qī — qī — qā -qa — qū — qu  
 kī qī — kī qī — kā qā — ka qa — kū qū — ku qu

Слоговые цепочки на разговорном языке:

kī — kə — ka — ko — ku / qī — qə — qa — qo — qu  
 kī qī — kə qə — ka qa — ko qo — ku qu

9. ل [lam]

Русская транскрипция [л].

Переднеязычный апикальный, звонкий, смычно-щелевой звук [l] может получить велярное свойство в определенных случаях. При его артикуляции край языка от самого кончика, поднятого и прижатого к основанию верхних зубов, до средней его части касается соответствующей области верхнего неба.

*Слоговые упражнения для тренировки звука [l]*

Слоговые цепочки на литературном языке:

**lī — li — lā — la — lū — lu**

Слоговые цепочки на разговорном языке:

**li — lə — la — lo — lu**

10. ɔ [raʼ]

Русская транскрипция [p].

Переднеязычный апикулярный, смычно-щелевой, звонкий звук [r] иногда может получить велярное свойство. При его артикуляции кончик языка поднят к альвеолам и вершине твердого неба.

*Слоговые цепочки на литературном и разговорном языке для тренировки звука*

[r]

**rī — ri — rā — ra — rū — ru**

**ri — rə — ra — ro — ru**

*Слоговые упражнения на тренировки звуков [r], [l]*

**rī lī — ri li — rā lā — ra la — rū lū — ru lu**

**ri li — rə lə — ra la — ro lo — ru lu**

11. ʊ [nun]

Русская транскрипция [n].

Звук [n] переднеязычный, зубной, смычно-щелевой, носовой, звонкий. При его артикуляции кончик языка опущен слегка к нижним резцам, а передняя часть языка прижата к верхним альвеолам. Струя выдыхаемого воздуха проходит через нос.

Арабские звуки [л], [p], [н] аналогичны русским согласным л, p, н.

*Слоговые цепочки на литературном и разговорном языке для тренировки звука*

[n]

**nī — ni — nā — na — nū — nu**

**ni — nə — na — no — nu**

*Слоговые упражнения на тренировки звуков [r], [l], [n]*

**nī rī — ni ri — nā rā — na ra — nū rū — nu ru**  
**ni ri — nə rə — na ra — no ro — nu ru**  
**nī lī — ni li — nā lā — na la — nū lū — nu lu**  
**ni li — nə lə — na la — no lo — nu lu**

12. ر [mim].

Русская транскрипция [м].

Звук [m] губно — губной, смычно-щелевой, носовой, звонкий. При его артикуляции губы напряжены и сомкнуты, небная занавеска опущена, струя выдыхаемого воздух проходит через нос.

*Слоговые цепочки на литературном и разговорном языке для тренировки звука*

[m]

**mī — mi — mā — ma — mū — mu**  
**mi — mə — ma — mo — mu**

*Слоговые упражнения на тренировки носовых звуков [m], [n]*

**mī nī — mi ni — mā nā — ma na — mū nū — mu nu**  
**mi ni — mə nə — ma na — mo no — mu nu**

13. ب [baʼ].

Русская транскрипция [б].

Звук [b] губно-губной, смычный, звонкий. При его артикуляции губы крепко сомкнуты. Струя выдыхаемого воздуха проходит через рот, разрывая сомкнутые губы.

*Слоговые цепочки на литературном и разговорном языке для тренировки*

*звука [b]*

**bī — bi — bā -ba — bū — bu**  
**bi — bə — ba — bo — bu**

*Слоговые упражнения на тренировки носовых звуков [b], [m]*

**bī mī — bi mi — bā mā — ba ma — bū mū — bu mu**

**bi mi — bə mə — ba ma — bo mo — bu mu**

14. ف [faʼ].

Русская транскрипция [ф].

Звук [f] губно-зубной, щелевой, глухой. При его артикуляции внутренняя часть нижней губы касается края верхних резцов.

Арабские звуки [м], [б], [ф] аналогичны русским звукам м, б, ф.

*Слоговые цепочки на литературном и разговорном языке для тренировки*

*звука [f]*

**fī — fi — fā — fa — fū — fu**

**fi — fə — fa — fo — fu**

*Слоговые упражнения на тренировки носовых звуков [f], [b], [m]*

**bī fī — bi fi — bā fā — ba fa — bū fū — bu fu**

**bi fi — bə fə — ba fa — bo fo — bu fu**

**mī fī — mi fi — mā fā — ma fa — mū fū — mu fu**

**mi fi — mə fə — ma fa — mo fo — mu fu**

*Слоговые упражнения для тренировки разных звукосочетаний*

- lidh lidh līth — ladh ladh lāth — ludh ludh lūth
- liḏh liḏh līdh — laḏh laḏh lādh — luḏh luḏh lūdh
- mid mid mīḏ — mad mad māḏ — mud mud mūḏ
- sit sit sīt — sat sat sāt — sut sut sūt
- niz niz nīs — naz naz nās — nuz nuz nūs
- mish mish mīj — mash mash māj — mush mush mūj
- biḥ biḥ bīḥ — baḥ baḥ bāḥ — buḥ buḥ būḥ
- ligh ligh līkh — lagh lagh lākh — lugh lugh lūkh

- bi' bi' bīh — ba' ba' bāh — bu' bu' būh
- biq biq bīk — baq baq bāk — buq buq būk
- nil nil nīr — nal nal nār — nul nul nūr
- min min līr — man man lār — mun mun lūr
- bim bim bīf — bam bam bāf — bum bum būf

*Сложнопроизносимые цепочки*

- stṭ'natīn, stṭ'natīn, stṭ'natan, stṭ'natān, stṭ'natun, stṭ'natūn
- stnṣrnatin, stnṣrnatīn, stnṣrnatan, stnṣrnatān, stnṣrnatun, stnṣrnatūn
- Stnzfnatin, Stnzfnatīn, Stnzfnatan, Stnzfnatān, Stnzfnatun, Stnzfnatūn
- m'tḍidin, m'tḍidīn, m'tḍidan, m'tḍidān, m'tḍidun, m'tḍidūn
- Klkumin, Klkumīn, Klkuman, Klkumān, Klkumun, Klkumūn
- Mzjatin, Mzjatīn, Mzjatan, Mzjatān, Mzjatun, Mzjatūn
- Mstshjirin, Mstshjirīn, Mstshjiran, Mstshjirān, Mstshjirun, Mstshjirūn
- bf'latin, bf'latīn, bf'latan, bf'latān, bf'latun, bf'latūn
- Lrbatin, Lrbatīn, Lrbatan, Lrbatān, Lrbatun, Lrbatūn
- Khlqkumin, Khlqkumīn, Khlqkuman, Khlqkumān, Khlqkumun, Khlqkumūn

Итак, в приведенных выше слоговых цепочках представлены все арабские согласные звуки и внимание сосредоточено на их основных характеристиках: *глухость-звонкость* и *эмфатичность-неэмфатичность*. Следует подчеркнуть, что предложенная звуковая база является необходимой для использования в дальнейших речеголосовых упражнениях и тренингах в данной работе.

### **3.2. Методы овладения сценическими нормами произношения арабского языка**

Как известно, каждый язык уникален. Случается, что разные языки пересекаются в некоторых грамматических категориях или фонетических правилах, однако общая закономерность состоит в том, что языки разных семей

(как арабский и русский) кардинально отличаются по большинству параметров. В связи с этим непосредственное использование орфоэпических упражнений российской школы в арабском языковом пространстве является сложным. Поэтому необходимо вычлнить основные принципы подхода к орфоэпии в российской методике, не углубляясь в лингвистические детали.

В российской методике особое внимание уделяется теме «Ударение в слове», так как в русском языке ударение может быть на любом слоге в слове, и иногда значение слова зависит от места ударения в слове, например, про́пасть — пропа́сть, доро́гой — дорóгой и т. д. Кроме того, место ударения в слове может меняться с изменением стилистической нормы со временем: мышлѐние — мышление, навѐрх — на́верх и т. д.

Замечено, что даже носители русского языка сталкиваются с проблемой неправильной постановки словесного ударения, поэтому в педагогической практике сценической речи на первом курсе значительная часть времени уделяется работе над тренировкой произношения ударных, заударных и предударных гласных звуков, а также правилам оглушения, ассимиляции и других изменений согласных.

Кроме того, в российской методике особое место занимает проблема устранения диалектных ошибок в речи студентов. Орфоэпические ошибки классифицируются в соответствии с четырьмя географическими зонами России: северорусских областей, южнорусских областей, среднерусских областей и зоны говоров Сибири и Дальнего Востока<sup>101</sup>.

Для устранения диалектных черт произношения у студентов методика предлагает разные комплексные дикционные и ритмо-мелодические приемы. Например, для исправления диалектных ошибок, касающихся орфоэпических норм ударения, предлагается метод «дирижирование», предложенный проф. И. Ю. Промптовой и применяемый многими педагогами кафедры сценической речи ГИТИСа. В этом упражнении при произношении слова выделяются ударный и безударные слоги, которые сопровождаются определенными движениями в руках

---

<sup>101</sup> Сценическая речь. М, 2018. С. 277

(взмах рукой, плавный жест рукой или щелчок пальцами), то есть ритмика слова переводится в движение руки. «Метод “дирижирования” включает в себя работу на уровне слова и фразы, развивает слухо-произносительные навыки противопоставления ударных слогов безударным слогам по длительности в разных ритмических моделях с помощью руки»<sup>102</sup>.

В методике для выделения ударных и безударных слогов используются и другие приемы: «бросок мяча» на ударные слоги или произношение с сопровождением движения всего тела — танцевальные шаги: ударный слог сопровождается широким шагом или выпадом, безударный слог сопровождается маленьким шагом. Этот прием важен для тренировки ритмо-мелодической структуры слова.

В арабском же языке практически во всех фонетических исследованиях ударению уделяется мало внимания, так как сама эта тема считается вторичной и не является проблемной. Однако в данной работе нас интересуют рассмотрение ритмики арабских слов и тренировка их мелодичности, поэтому дальше мы исследуем правила ударения в арабском языке и используем иллюстрацию, которая визуализирует ритмику слова.

Ударение в арабском языке характеризуется повышением музыкального тона и зависит от типа и количества слогов в слове.

### *Основные правила ударения<sup>103</sup>*

1. Ударение никогда не падает на последний слог в слове.

Если слово состоит из одного слога, ударение падает обязательно на этот слог. Например: *жу̀д*, *на̀м*, *мо̀д* и т. д.

*жу̀д*

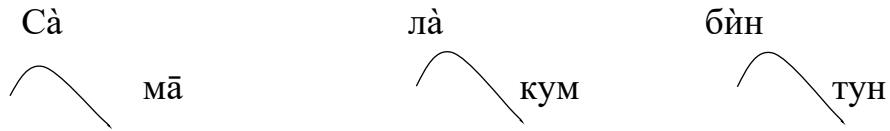
*на̀м*

*мо̀д*

<sup>102</sup> Белоногова Ф. М. Об устраниении равновеликости в речи студентов // Сценическая речь в театральном вузе: сборник статей. Вып. 2. М., 2007. С. 89.

<sup>103</sup> См.: Ковалев А. А, Шарбатов Г. Ш. Учебник арабского языка. М., 1998; Мухаммад ал-Антаки. Ал-Мухит фи ал-асуат ал-арабийя. Бейрут, 1971.

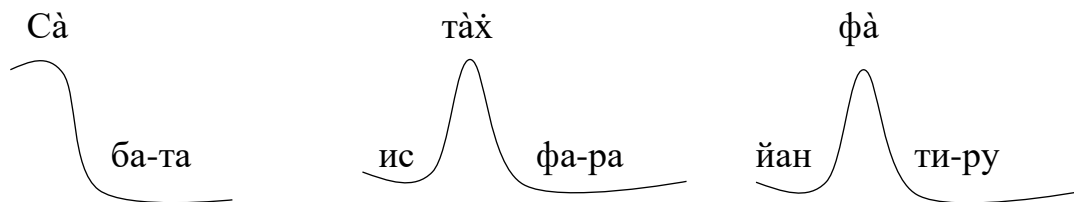
2. Если слово состоит из двух слогов, ударение падает на первый слог (второй от конца). Например: сà- mā, нà-фā, лà-кум, б̣ин-тун и т. д.



3. Если слово состоит из трех слогов или больше и второй слог от конца является долгим, то ударение падает на него. Например: йас-тāḥ-ди, йан-сā`-лу и т. д.



4. Если слово состоит из трех слогов или больше и второй слог от конца является коротким, ударение падает на третий слог от конца несмотря на его долготу или краткость. Например: сà-ба-та, р̀у-зи-қа, ис-тāḥ-фа-ра, йан-фà-ти-ру и т. д.



Для тренировки ритмо-мелодической структуры слов арабского языка мы выберем из всего многообразия вариаций в российской методике упражнение «бросок мяча» при произношении ударного слога в слове. Так как ударение в арабском языке падает не только на длинный, но и на короткий звук, в упражнении «бросок мяча» можно подбрасывать мяч на разную высоту, имитируя повышение тона в слове.



В литературном арабском языке существуют правила изменения согласных звуков, среди которых полная ассимиляция (idghām), частичная ассимиляция (ikhf'ā), чередование фонем (iqlāb) и веляризация (tafkhīm).

В данной работе подробное рассмотрение каждого орфоэпического правила не имеет смысла, так как все эти правила давно исследованы и зафиксированы специалистами по арабскому языку в учебниках и учебных пособиях по литературному арабскому языку.

Нас интересует, какой подход и какие приемы можно использовать для тренировки орфоэпии в педагогической практике сценической речи в театральной школе Сирии. С этой целью в качестве примера приведем упражнение на одно из орфоэпических правил арабского литературного языка, используя прием «дирижирование», заимствованный из российской театральной методики.

#### *Упражнение на ассимиляцию определенного артикля [л]*

В арабском языке существует определенный артикль (аль), который присоединяется и пишется слитно со следующим словом. При соединении определенного артикля (аль) со словом может происходить изменение в произношении этого артикля в зависимости от согласного звука, с которого начинается следующее слово. То есть согласные арабские звуки делятся на две группы: так называемые солнечные и лунные. Солнечные согласные состоят из 14 переднеязычных звуков: [r], [n], [l], [sh], [s], [z], [t], [d], [s̄], [t̄], [dh], [d̄], [th], [d̄h]. Остальные согласные называются лунными.

При присоединении определенного артикля (аль) к существительному, начинающемуся с солнечного согласного, звук [л] в определенном артикле ассимилируется с этим солнечным согласным звуком, то есть вместо звука [л] произносится данный солнечный согласный. Например:

- аль-шамис (солнце) произносится [ашшамис];
- аль-заман (время) произносится [аззаман];
- аль-сабаб (причина) произносится [ассабаб].

В то время как лунные согласные не подвергаются изменению при соединении с определенным артиклем (аль). Например:

- аль-хизана (шкаф) произносится [альхизана];
- аль-масрах (театр) произносится [альмасрах];
- аль-хашаба (сцена) произносится [альхашаба].

Для тренировки этого орфоэпического правила в студенческой аудитории в театральной педагогической практике мы предлагаем использовать прием дирижирования (см.: Приложение № 2).

При произношении слов, начинающихся с лунного согласного, с которым определенный артикль [аль] не ассимилируется, студент делает дугообразное движение рукой сверху вперед на звук [л] определенного артикля, чтобы усилить его произношение.

При произношении слов, начинающихся с солнечного согласного, когда определенный артикль [аль] ассимилируется со следующим звуком, студент щелкает на солнечный звук, чтобы показать его ассимиляцию и удвоение солнечного согласного.

Материал тренировки может состоять сначала из отдельных слов, а затем, после того как студенты присвоили и запомнили все лунные и солнечные звуки, можно применять это упражнение к любому тексту.

Аналогичный подход может применяться и к другим орфоэпическим правилам.

Важно отметить, что в российской методике существуют приемы и упражнения для освоения литературных орфоэпических норм. По нашим наблюдениям, в практике кафедры сценической речи ГИТИСа работе над правильным произношением и ударением уделяется особое внимание на первом курсе: педагоги занимаются со студентами в индивидуальном порядке, например, используя рабочую тетрадь, в которой собраны все основные орфоэпические правила. Тренировочный материал состоит из слов, фраз, стихотворных текстов. В рабочей тетради также имеются задания для самостоятельной работы студентов, которые проверяются педагогом индивидуально. Через определенные промежутки

времени проходят контрольные уроки, на которых студенты отвечают на билеты с вопросами об орфоэпических правилах, выученных за прошедший период, а также разные слова, вызывающие трудности в постановке ударения.

В театральном институте Сирии на первом курсе ведется литературный арабский язык. На наш взгляд, в формировании методики преподавания сценической речи необходимо сотрудничество между специалистами по литературному арабскому языку и педагогами по сценической речи для создания рабочей тетради, подобной той, что используется педагогами ГИТИСа и других театральных вузов<sup>104</sup>. В этом методическом пособии должны быть собраны основные орфоэпические правила литературного арабского языка, и она должна использоваться параллельно на занятиях по литературному арабскому языку и сценической речи, так как на первых изучаются теоретические основы орфоэпических норм, а на вторых — проверяется уровень освоения этих норм через упражнения и чтение художественных текстов без указания огласовок.

Важно отметить, что в формировании методики сценической речи в театральном образовании в Сирии необходимо разделить педагогические задачи по семестрам в соответствии с требованиями предмета «Мастерство актера». На первом курсе обучения в театральном институте в Сирии студенты представляют самостоятельные работы — этюды по системе Станиславского. На этом этапе студенты еще не сталкиваются с авторским текстом, и речь студентов в этюдах идет на разговорном языке, поскольку этот язык является повседневным языком общения.

В связи с этим, на наш взгляд на первом курсе обучения необходимо сосредоточиться на работе над разговорным языком и диалектами, учитывая широкое использование этого языка в сирийском театре. То есть так же, как в работе над дикцией, мы предлагаем звуковые цепочки и тексты, тренирующие разговорный язык, в работе над орфоэпией необходимо рассматривать эту тему и найти подходящие упражнения для восстановления произношения на разговорном языке. Таким образом, в отличие от российской методики, где ставится задача

---

<sup>104</sup> Автушенко И. А. Рабочая тетрадь по орфоэпии: методическое пособие. М.: ВГИК, 2017.

исправления местных говоров и устранения диалектных ошибок, в сирийской театральной педагогике на первом курсе обучения будут стоять две параллельные методические задачи:

1) освоение основных орфоэпических норм произношения литературного арабского языка на уровне слогов, слов и фраз;

2) укрепление правильного произношения разговорного языка и сирийских диалектов в сценических условиях, то есть мы переносим произношение разговорного языка с местного бытового уровня на сценический.

На втором курсе обучения в работе над орфоэпией мы переходим к укреплению правильного произношения литературного арабского языка, сосредоточиваясь на стихотворном и прозаическом материале.

В связи с этим одним из подходов в российской методике, который мы можем адаптировать к решению проблемы разнообразия сирийских диалектов, является упражнение «речевые наблюдения»<sup>105</sup>. Этот подход имеет различные вариации. Задача упражнения в российской методике — исследование фонетической и интонационной специфики каждого диалекта и его отклонения от орфоэпических норм с целью развития слуха у студентов и создания речевого характера в работе актера над ролью.

Первый этап упражнения заключается в том, что студенты записывают на диктофон разговорную речь разных людей, имеющих говор или акцент в действительности. Как отмечает И. А. Автушенко, процесс поиска речевых особенностей очень важен для студентов, поскольку этот процесс способствует внимательному вслушиванию студента в речь окружающих людей и осознанному анализу их речи и ее специфики.

На втором этапе упражнения производится отбор записей и выстраивание речевых портретов на их основе. И. А. Автушенко полагает, что на этом этапе в индивидуальной работе с педагогом студент вслушивается в записанную речь и точно определяет характеристики говора или диалекта, проявляющиеся в записи, с

---

<sup>105</sup> Автушенко И. А. Сценическая речь и эмоциональный слух: Учебное пособие. М.: ВГИК, 2012. С. 77.

целью не только повторить ее, но и воспроизвести особенности говора или диалекта в любом тексте. «Наши упражнения — это прежде всего тренинг, развивающий, вооружающий студента, дающий ему навык сценического использования диалектной речи»<sup>106</sup>.

Анализ записанной речи происходит через рассмотрение определенных характеристик голоса, дикции и орфоэпии, составленных в отдельные таблицы<sup>107</sup>. Поскольку в характеристиках голоса включаются акустические (тембр, мелодика, сила голоса), невербальные и эстетические особенности (медицинские, зрительные, кожнокательные, вкусовые, мышечные). В характеристиках дикции выделяется четкость произношения согласных, индивидуализация гласных, внятность окончаний слов и др. В орфоэпической таблице рассматриваются особенность произношения предударных, заударных и ударных слогов в слове, сочетание согласных звуков, диалектные слова и мелодика речи.

При переносе этого подхода на сирийскую почву можно предположить, что упражнение «речевые наблюдения» вполне может быть применено в обучении студентов первого курса первого семестра. При этом мы предлагаем адаптировать таблицы характеристик речи в соответствии с особенностями арабского языка. Мы предлагаем две таблицы (таблицы 2, 3): в таблице 2 представлены характеристики голоса аналогично вышеизложенному описанию упражнения И. А. Автушенко, поскольку характеристики голоса почти одинаковы несмотря на различия в языках. В таблице 3 мы предлагаем дикционные и орфоэпические характеристики вместе, поскольку при большом различии диалектов в Сирии и при большой разнице произношения гласных и согласных звуков очень сложно отделить дикционные характеристики от орфоэпических.

В таблице будут следующие графы:

- Гласные звуки: в разных диалектах встречается удлинение или укорачивание гласных звуков. Например, произнесение звука [a] с оттенком [o], [и] и т. д.

---

<sup>106</sup> Там же. С. 83.

<sup>107</sup> Там же. С. 77.

▪ **Согласные звуки:** в диалектах некоторые согласные звуки произносятся по-разному: [q] в столице произносится как [a], в восточном районе произносится как [г] и т. д. Звук [д] в городе Алеппо произносится как [дъ].

▪ **Суффиксы слова:** для выражения отрицания в городе Свейда на юге Сирии добавляется звук [ш] к концу глагола, а в северо-западных районах Сирии добавляется звук [а] к началу глагола, кроме того, в словах не произносится последний согласный звук.

▪ **Диалектные слова:** в каждом сирийском диалекте есть свой словарь, который сильно отличается от других.

▪ **Словесное ударение в предложении:** в южном районе ударение на первом слове в предложении, а в северном районе ударение падает на последнее слово.

Таблица 2

### Характеристики голоса<sup>108</sup>

| Акустические |          |             | Невербальные |              |                  |          |          |        |
|--------------|----------|-------------|--------------|--------------|------------------|----------|----------|--------|
| Тембр        | Мелодика | Сила голоса | Медицинские  | Эстетические |                  |          |          |        |
|              |          |             |              | Зрительные   | Кожно-тактильные | Вкусовые | Мышечные | Другие |
|              |          |             |              |              |                  |          |          |        |

Таблица 3

### Дикционные и орфоэпические характеристики

<sup>108</sup> Автушенко И. А. Сценическая речь и эмоциональный слух. С. 77.

| Гласные<br>звуки | Согласные<br>звуки | Суффиксы<br>слова | Диалектные<br>слова | Словесное<br>ударение в<br>предложении | Мелодика<br>речи |
|------------------|--------------------|-------------------|---------------------|--|------------------|
|                  |                    |                   |                     |  |                  |

Более того, на первом курсе второго семестра обучения переходя к сценическим условиям и развивая это упражнение, мы можем отбирать материал для воспроизведения речи из сирийских художественных фильмов и сериалов, в которых используются разные местные диалекты. На рубеже XX—XXI веков в сирийском кино и телевизионных сериалах появилась тенденция изображать особенности местной жизни сирийских провинций и городов, в связи с чем в этих постановках четко соблюдалась и специфика местного разговорного диалекта в речи актеров. Упражнение должно заключаться в том, что каждый студент выбирает фрагмент из фильма или сериала и работает над освоением речи актера на разговорном диалекте. Важно, чтобы студенты выбрали диалекты, отличающиеся от родного, в этом случае каждый студент может отстраниться от своего собственного диалекта и становится способен разговаривать на другом.

Это упражнение помогает анализировать фонетические и интонационные особенности разных диалектов, что активизирует механизм процесса слухоречевого восприятия и дает возможность осваивать различные сирийские диалекты, чтобы готовить студентов-актеров к профессиональной жизни, где часто требуется играть на местных диалектах.

Результаты работы студентов над этим упражнением могут стать хорошим материалом для дальнейших исследований, посвященных классификации фонетических и интонационных черт различных диалектов Сирии.

С другой стороны, на втором курсе обучения с целью овладения арабским литературным языком мы предлагаем использовать очень важное и полезное упражнение из практики профессора И. Ю. Промптовой, которое применяется на

кафедре сценической речи в ГИТИСе. Это «подражание исполнению мастера», описанное И. А. Автушенко в книге «Развитие эмоционального слуха на уроках сценической речи». В этом упражнении студенты знакомятся, а затем и воспроизводят записанные исполнения литературного или драматического произведения известными артистами. Упражнение имеет много функций и задач, так как оно дает студентам «представление об интонационном многообразии, о значении яркого и точного звучания и выявлении авторской мысли»<sup>109</sup>.

Подражание большим мастерам, владеющим яркой речью, внятной дикцией и большим голосовым потенциалом, помогает уточнению дикции студентов, развивает их эмоциональный слух и их способность использовать непривычные и скрытые голосовые возможности.

Кроме того, в процессе воспроизведения, овладевая психическими и эмоциональными контекстами в актерском исполнении, студенты осознают свои речевые и эмоциональные возможности в выразительности собственного голоса. Имитация исполнения больших мастеров является непосредственным путем к овладению орфоэпическими нормами и исправлению диалектных ошибок.

Материалом для упражнения «подражание исполнению мастера» могут быть сцены и монологи из сирийских исторических фильмов и сериалов, например сцена из известного исторического сериала «Зир Салем» (2001, сценарист — Мамдух Одуан, режиссер — Хатем Али). Сюжет сериала представляет собой жизнеописание в жанре народного эпоса доисламского арабского поэта и рыцаря Зира Салема. Эта история является одной из самых известных в искусстве хакавати.

Автор сценария телевизионного сериала Мамдух Одуан, отходя от однозначности и наивности трактовки народного эпоса, глубоко интерпретирует историю. Так, сказители-хакавати выделяли лишь одну черту у каждого персонажа народного эпоса: Зир Салем представал как храбрый рыцарь, Кулайб — как тиран, Жасас — как трус.

---

<sup>109</sup> Автушенко И. А. Развитие эмоционального слуха на уроках сценической речи: Учебное пособие. М., 2014. С. 102.



Драматург же изображает своих персонажей как трагических героев, совершающих поступки, меняющие их собственные судьбы и судьбы окружающих людей. Герои сценария — вожди, храбрые рыцари, красивые, влиятельные женщины, являющиеся при этом жертвами собственных внутренних конфликтов, которые в свою очередь питают и развивают общий драматический конфликт, двигающий события истории.

Можно сказать, что в сценарии автор придает персонажам трагические шекспировские черты, затрагивая гуманистические и экзистенциальные вопросы справедливости и несправедливости, власти и ее границ, храбрости и милосердия, достойной жизни и бессмысленной смерти, а также трагической любви.

Интерпретируя исторический эпос, драматург касается и актуальных проблем современного арабского общества: борьбы за власть, отсутствия демократии, многолетних кровавых гражданских войн во многих арабских странах. Он использует простой, но в то же время высокий стиль литературного арабского языка, обогащая текст метафорическими выражениями, глубокими философскими диалогами и многочисленными стихотворениями.

Актерское исполнение в сериале отличается естественностью и правдивостью, но при этом придерживается духа эпохи в соответствии с историческим сюжетом и классическим арабским языком. Речь актеров внятна и выразительна, с четким соблюдением орфоэпических норм литературного арабского языка. То есть мастерство актеров и насыщенность их речи близки к театральному исполнению. Ощущение театральности достигается также красноречивым литературным арабским языком, длинными сценами, насыщенными монологами и стихотворениями, а также повествованиями. В связи с вышеизложенным этот сериал, на наш взгляд, является богатым материалом для выполнения задания «подражание исполнению мастера», тем более что актеры, играющие в этом сериале: Халед Тажа, Саллум Хаддад, Рафик Али Ахмад, Самар Сами, Форах Бсисо и др. — поистине большие мастера и известны во всем арабском мире. В качестве примера мы приведем монолог известного актера Халеда Тажи (1939—2012), исполнявшего роль Ибн Обада в этом сериале. Герой произносит

этот монолог после того, как получает труп своего единственного сына, посланного в качестве посла к зиру Салему для переговоров о прекращении войны, продолжавшейся около 40 лет. В начале монолога актер говорит медленно на среднем регистре голоса, думая, что гибель его сына остановила эту войну. Однако, узнав о том, что зир Салем убил сына Ибн Обада просто так, не собираясь прекращать войну, герой повышает тон голоса только на одно предложение, что отражает его изумление таким поступком, и у него вырывается крик скорби, смешанной с гневом. При этом он использует грудной регистр. Выйдя на улицу, он продолжает монолог, направляя его в толпу людей, собравшихся, чтобы услышать новости об убийстве. Актер использует силу голоса на среднем регистре в сочетании с быстрым темпом речи, таким образом, выражая решимость своего героя отправиться на войну, чтобы отомстить за сына. Он сильным голосом отдает конкретные команды, требуя свою лошадь и оружие, вдруг он повышает тон, выражая свой гнев, когда вспоминает, что его сын погиб напрасно, говорит сильным голосом и высоким тоном несколько фраз в одном выдохе, а затем на слове «аааах» переходит в низкий и тихий тон, немного замедляет темп речи, что дает ощущение, будто только в этот момент он отпустил свое горе и чувствует бессилие перед этим трагическим событием. Актер в своем исполнении держит перспективу до конца монолога несмотря на резкие переходы, которые отражают череду его эмоций в этот момент. Исполнителя сотрясает взрыв гнева, что рождает в нем силу, но при этом он сохраняет состояние старика, получившего жестокий удар в конце своей жизни. Этот удар толкает Ибн Обада к ведению беспощадной борьбы против зир Салема, в результате он побеждает и останавливает войну, продолжавшуюся между арабскими племенами в течение 40 лет. Итак, на этом примере мы замечаем, как глубоко и многосторонне актер подходит к исполнению этого монолога, используя разные темпоритмические, динамические и интонационные возможности голоса для выражения сложного эмоционального состояния персонажа.

В качестве материала для упражнения «подражание исполнению мастера» мы предлагаем взять аудио- и видеозаписи арабских поэтов, читающих свои

произведения, поскольку выступления поэтов характеризуются своеобразием, эмоциональной насыщенностью, богатством контекста стихотворений, который ярко выражается самим поэтом, а также четкостью соблюдения арабских орфоэпических норм. Более того, подражание поэтам развивает у студентов ритмическое ощущение, а также развивает эмоциональный слух и способность воспринимать широкий спектр эмоций и мыслей, выражающихся в мелодико-интонационном оригинальном исполнении поэта.

Следует сказать, что упражнение «подражание исполнению мастера» многофункционально и выполняет много задач: развивает эмоциональный слух, укрепляет навыки анализа стихотворного и драматического материала и раскрывает масштабные эмоционально-речевые возможности в исполнении текста. Таким образом, это упражнение также может использоваться как подход к работе над авторским текстом.

Итак, необходимо подчеркнуть, что все вышеизложенные методические приемы и подходы, заимствованные из российской школы, выполняют комплексные задачи, охватывая не только орфоэпию и дикцию, как в упражнениях «дирижирование» и «печатная машинка», но и работу над текстом, как в упражнении «подражание исполнению мастера» и т. д.

Кроме того, в адаптации российской методики для формирования сирийской методики мы обращали особое внимание на специфику арабского языка и придерживались принципа комплексности как основного подхода, который соответствует его многослойности. То есть, обращаясь к орфоэпии, мы не только рассматриваем правильное произношение арабского литературного языка, но и добавляем методическое задание — овладение сирийским разговорным языком, включая многочисленные диалекты, и приспособление этого языка к сценическим условиям.

### 3.3. Адаптация дикционных тренингов российских актеров к арабскому языку

«Дикция — явление творческое, один из элементов, определяющих выразительность драматического актера»<sup>110</sup>.

Понятие «дикция» подразумевает в основном «четкое и ясное произношение, чистоту и безукоризненность звучания каждой гласной и согласной в отдельности, а также слов и фраз в целом»<sup>111</sup>.

Однако понятие «дикция» в учении больших мастеров, основоположников театральной школы, носит еще и художественный, эстетический аспект, так как, по мнению Вл. И. Немирович-Данченко, «голос и дикция, способны передавать и тончайшие замыслы фантазии и, что еще важнее, нервную силу темперамента, заразительность»<sup>112</sup>. То есть развитие дикционной выразительности актера требует работы над артикуляционным механизмом с художественно-эстетическими усилиями для передачи авторского замысла в художественном тексте.

Первым этапом в дикционном тренинге являются разминка и подготовка артикуляционного аппарата. Этот этап необходим для освобождения мышц артикуляционных органов от зажима и активизации их работы.

В педагогической практике встречается прием ручного массажа языка, губ, щек, скул, мягкого неба. Целью массажа является нормализация речевой моторики. Этот массаж взят из методики Е. В. Новиковой «Коррекция звукопроизношения и тонкой моторики методом зондового массажа»<sup>113</sup>.

Однако традиционным и общепринятым приемом развития мышц речевого аппарата принято считать артикуляционную гимнастику.

---

<sup>110</sup> Васильев Ю. А. Сценическая речь: движение во времени. СПб.: СПбГАТИ, 2010. С. 64.

<sup>111</sup> Сценическая речь: учебное пособие / под ред. И. П. Козляниновой. М., 1976. С. 185.

<sup>112</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877—1942. М.: ВТО, 1980. С. 340—341.

<sup>113</sup> Новикова Е. В. Коррекция звукопроизношения и тонкой моторики методом зондового массажа: наглядно-практическое пособие. М: Издательство ГНОМ и Д, 2001.

## 1. Артикуляционная гимнастика

Артикуляционная гимнастика считается необходимой для снятия лишнего мышечного напряжения и укрепления мышц артикуляционного аппарата. Практически во всех российских методических пособиях, касающихся темы дикции, встречается артикуляционная гимнастика в качестве основного подготовительного этапа разминки артикуляционных органов перед дикционным тренингом. «Задачи артикуляционной гимнастики: 1) подготовить речевой аппарат студента к высоким артикуляционным нагрузкам; 2) скоординировать тонкие артикуляционные движения; 3) подготовить к постановке или уточнению артикуляции отдельных звуков»<sup>114</sup>.

В данной работе мы приведем артикуляционную гимнастику для губ и языка, представленную в учебнике «Сценическая речь»<sup>115</sup>, где упражнения, описанные А. А. Титовой, заимствованы из учебника Е. Ф. Саричевой «Сценическая речь» (1955) и из книги М. Е. Хватцева «Логопедия» (1959). А также упражнения для снятия напряжения с мышц шеи и глотки из книги Е. Г. Игнатовой «Логопедическая работа в театральном вузе» (см.: Приложение № 3).

По наблюдению автора диссертации, в современной практике на занятиях педагогов кафедры сценической речи Российского института театрального искусства — ГИТИС артикуляционная гимнастика обогащается разными творческими подходами, а также новыми научными и методическими открытиями в логопедии. Так, автор наблюдала занятия педагога кафедры сценической речи В. С. Косенко со студентами 3-го курса режиссерского факультета (мастерская Л. Е. Хейфеца), в которых применялась артикуляционно-пальчиковая гимнастика, основанная на комплексе упражнений, разработанных логопедом О. И. Лазаренко для развития и коррекции речи у детей.

---

<sup>114</sup> Игнатова Е. Г. Логопедическая работа в театральном вузе. М.: изд-во Московский Художественный театр, 2008. С. 24.

<sup>115</sup> Сценическая речь: учебник / под ред. И. П. Козляниновой, И. Ю. Промптовой / 8-е изд. М., ГИТИС, 2018. С. 288—289.

Артикуляционно-пальчиковая гимнастика — это сочетание традиционной артикуляционной гимнастики с одновременным движением кистей рук, имитирующих движения челюсти, языка, губ.

О. И. Лазаренко полагает, что совместное движение рук и артикуляционного аппарата активизирует интеллектуальную деятельность, развивает координацию движений и мелкую моторику, что помогает стимулировать действие речевых зон головного мозга, которое влияет на исправление речи, а также помогает развивать точность, чистоту, плавность, силу, темп, саморегуляцию и переключаемость<sup>116</sup>.

Прием сопровождения жеста и движения кистей в артикуляционном тренинге широко применяется в российской методике в разных вариациях, так как соединение движения кистей с движением артикуляционного аппарата при речевом звучании обеспечивает физическую разминку артикуляционных органов.

Для первоначального этапа тренировки артикуляционного аппарата и дикции мы предлагаем использовать русское упражнение «печатная машинка», описанное театральным режиссером и педагогом М. С. Брусникиной<sup>117</sup>, которое используется в русской педагогической практике в разных вариациях. Цель упражнения — осознание формирования звуков и обращение внимания студентов на положение артикуляционного аппарата при правильном произнесении каждого звука, так как хорошая дикция зависит от правильной артикуляции.

Для адаптации этого упражнения к арабским звукам мы предлагаем использовать модель CvC<sup>118</sup> как основной звуковой элемент в тренировке согласных звуков. Протетическая *Hamz-a* [ʔi] образует сегмент Cv в указанной модели, в то время как второй C представляет собой другие согласные звуки арабского языка: [ʔib], [ʔit], [ʔith], [ʔizh] и т. д.

Необходимо отметить, что использование протетической *hamz*-ы перед согласным звуком является популярным приемом в практическом опыте чтецов

<sup>116</sup> См.: Лазаренко О. И. Артикуляционно-пальчиковая гимнастика. Комплекс упражнений. М., 2011. С. 3.

<sup>117</sup> Брусникина М. С. Вдохи и выдохи в ритмах театрального процесса // Речевое творчество актера: данность и предчувствие. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017.

<sup>118</sup> Согласный — гласный — согласный

Корана в религиозных сферах, поскольку существует убеждение в том, что напряженная артикуляционная позиция, образуемая при произнесении *hamz*-ы, помогает и облегчает правильное формирование органов артикуляции в ротовой полости для произношения следующего звука, так как мышцы артикуляционного аппарата расслабляются после резкого напряжения.

Представим, что перед нами стоит старая печатная машинка или компьютер с тяжелой клавиатурой. Мы произносим предложенные нам простые слоги с одним согласными звуком, при этом мы начинаем печатать пальцами на печатной машинке, делая один удар на каждый согласный звук, например губно-губные звуки [ʻib], [ʻim], чтобы осознавать место образования этих согласных звуков и понимать, какие мышцы работают при произнесении этих звуков. Далее переходим к произнесению губно-зубного звука [ʻif], затем межзубные звуки [ʻith], [ʻidh], [ʻidh] и т. д., проходя все звуки арабского алфавита. М. С. Брусникина отмечает, что применение этого упражнения помогает педагогу обнаружить все дефекты у студентов и понять, где находится язык у каждого них при произнесении каждого звука.

## **2. Жест в дикционных упражнениях**

Для осознания артикуляционного уклада при произношении звуков в настоящей работе мы адаптируем к арабским звукам упражнение «звук и жест», предложенное А. Н. Петровой, профессором кафедры сценической речи Школы-студии имени Вл. И. Немировича-Данченко при МХТ имени А. Чехова, в книге «Искусство речи для радио- и тележурналистов» (2017). Основным принципом этого упражнения, так же как в вышеизложенной артикуляционно-пальчиковой гимнастике, является имитация артикуляционного уклада при произнесении определенных звуков жестами. То есть жесты имитируют место и способ образования звука, давая визуальное представление о движении артикуляционных органов при звучании, что помогает проверять точность произнесения звука.

В этом упражнении мы будем использовать модель CvC, предложенную нами в упражнении «печатная машинка», применяя одинаковые жесты для звуков, сходных в арабском и русском языках, а также адаптировать или добавлять жесты для собственно арабских звуков (см.: Приложение № 4).

### **Звуки [ā'], [ʾa]**

При произношении длинного гласного [ā'] медленно раскрываем руки, как для встречи с другом.

При произношении короткого звука [ʾa] резко и быстро раскрываем руки три раза.

### **Звуки [ū'], [ʾu]**

При произношении длинного звука [ū'] медленно вытягиваем руки вверх параллельно друг другу, как бы прорезая пространство, направляя их вверх к небу.

При произношении короткого звука [ʾu] резко и быстро поднимаем руки так же, как и при произнесении длинного звука, трижды прорезая пространство.

### **Звуки [ī'], [ʾi]**

При произношении длинного звука [ī'] медленно отталкиваем от себя ладонями воздух в стороны.

При произношении короткого звука [ʾi] быстро и резко отталкиваем от себя воздух в стороны ладонями три раза.

### **Звуки [ʾIt], [ʾIṭ] — [ʾId], [ʾId]**

При произношении звуков [ʾIt], [ʾId] кончики пальцев одной руки резко касаются ладони второй руки.

При произношении [ʾIṭ], [ʾId] резким движением кулака ударяем по другой ладони.

### **Звуки [ʾIs], [ʾIṣ] — [ʾIdh], [ʾIḌ]**

При произношении звуков [ʾIs], [ʾIdh] медленно растягиваем воображаемую нить, сжатую большим и указательным пальцами правой и левой руки в разные стороны.

При произношении [ʾIṣ], [ʾIḌ] медленно скользим по воображаемой палке в стороны зажавшими ее ладонями.



**Звуки [ʼIsh], [ʼIzh]**

Медленно сжимаем [ʼIzh] и разжимаем [ʼIsh] кулаки, развернув их ладонями вверх.

**Звук [ʼIb]**

Хлопаем в ладоши.

**Звук [ʼIf]**

Медленно отталкиваем от себя ладонями воздух вперед.

**Звук [ʼIh]**

Подняв над головой руки, вкручиваем воображаемые электрические лампочки.

**Звук [ʼIr]**

Медленно перед собой закручиваем воображаемые краны.

**Звук [ʼIn]**

Поочередно отодвигаем в стороны воздушную волну.

**Звук [ʼIm]**

Поочередно поглаживаем руками плечо и предплечье.

**Звуки [ʼIk], [ʼIq]**

Щелкаем пальцами возле ушей.

Следующий этап в упражнениях с жестом — переход к тренировке звукосочетания на основе арабских слоговых цепочек. Это упражнение, заимствованное из практики педагогов по сценической речи Российского института театрального искусства — ГИТИС, тренирует четкость произнесения звуков в слогах с помощью жеста и движений пальцев. В упражнении заложено две задачи: 1) жест помогает четко произносить и передавать звуки партнеру; 2) ритм и плавность жеста контролируют ритм и мелодичность произнесения слогосочетания с целью концентрации на длине или краткости гласных звуков, определяющих мелодичность арабского литературного языка. Это упражнение опирается на прием дирижирования, используемый в российской методике для тренировки орфоэпических норм, о чем говорилось выше. Таким образом, данное упражнение выполняет как орфоэпические, так и дикционные функции: 1) тренирует разницу в произношении эмфатичных и неэмфатичных, звонких и

глухих звуков; 2) укрепляет понимание разницы в произношении коротких и длинных гласных звуков; 3) восстанавливает ритмо-мелодическую организацию арабского литературного языка.

В связи с этим предлагается следующее упражнение. Студенты стоят в кругу. Один студент произносит первый слог из любой слоговой цепочки, например [si sī] из цепочки «si — sī / sa — sā / su — sū», сопровождая произношение одним резким и одним скользящим хлопками. То есть в момент произнесения короткого слога [si] студент делает резкий короткий хлопок, а при произнесении долгого слога [sī] студент совершает скользящий хлопок, направляя его другому студенту.

Второй студент продолжает второй частью цепочки [sa sā], сопровождая произнесение тоже двумя хлопками — резким и скользящим, передавая звуки третьему студенту, который в свою очередь произносит третью часть цепочки [su sū] с тем же жестом, передавая звуки четвертому студенту. Четвертый студент произносит целую цепочку [si — sī / sa — sā / su — sū], сопровождая произнесение плавным круговым движением руки снизу вверх так, чтобы темпоритм произнесения соответствовал движению руки. Упражнение повторяется со всеми студентами курса и со всеми согласными звуками арабского языка, которые проговариваются описанным выше образом.

Усложняя упражнение, можно предложить студентам произносить два согласных звука, сходных по месту образования, но отличающихся по глухости-звонкости или твердости-мягкости (эмфатичности), в одной цепочке, например [sh, zh], [s, z], [t, d] или [s, ṣ], [z, Ḍ], [t, ṭ] и т. д. Каждый звук сопровождается хлопком: согласный — короткий гласный — резкий хлопок, согласный — длинный гласный — скользящий хлопок.

Так, если студент произносит [ti ṭi — tī ṭī], то он совершает два резких хлопка подряд и два скользящих хлопка разными руками. Последний хлопок передает очередь другому студенту, который продолжает цепочку [ta ṭa — tā ṭā] и в свою очередь передает ее третьему студенту, произносящему [tu ṭu — tū ṭū] с теми же движениями рук. Четвертый студент произносит всю цепочку целиком [ti ṭi — tī ṭī]

/ ta ʈa — t̄a ʈ̄a / tu ʈu — t̄u ʈ̄u], сопровождая произнесение движением руки снизу вверх.

Упражнения, изложенные выше, опираются на принцип согласованности жеста и речи, однако российская методика постоянно развивается, и в практической педагогике идут экспериментальные исследования с целью обогащения методики и решения возникающих насущных проблем в процессе обучения. Так, весьма интересны эксперименты, проводимые аспирантом кафедры сценической речи ГИТИСа Е. В. Двизовой под руководством И. А. Автушенко, которые посвящены проблемам совершенствования дикционной выразительности. В этих экспериментах разрабатывается методический подход на основе «рассогласованности движений пальцев правой и левой руки»<sup>119</sup> как условие для тренировки дикции. Этот подход опирается на законы нейропсихологии, а именно на метод-алгоритм, уделяющий особое внимание психомоторным взаимодействиям и сложнокоординированной работе пальцев рук. «Регулярная работа с разнотипными пальцевыми движениями благодаря активизации слабых нервных процессов в головном мозге способствует самокоррекции или самокомпенсации речевых недостатков»<sup>120</sup>.

Данный принцип основан на близком расположении в головном мозге зоны, отвечающей за речь, и зоны, отвечающей за мелкую моторику, одновременная работа которых обуславливает эффективность работы каждой из них. А также основан на важной роли межполушарного взаимодействия для совершенствования речевой функции.

Интегрируя и адаптируя нейротехнологию в педагогическую практику театральной школы, аспирант Е. В. Двизова проводит со студентами факультета музыкального театра и режиссерского (актерской группы) ГИТИСа дикционный тренинг на основе синхронизации речи с рассогласованными движениями пальцев.

---



















<sup>119</sup> Двизова Е. В. Междисциплинарный подход к воспитанию актера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 168.

<sup>120</sup> Там же. С. 169.

Исходя из нашей заинтересованности максимально охватить основные — как традиционные, так и современные — принципы и методы обучения сценической речи в российской школе в данном исследовании мы используем некоторые упражнения из предлагаемого экспериментального дикционного тренинга, заменив русские труднопроизносимые звуковые цепочки сложными арабскими. Сочетаем их с пальцевыми комплексами.

В одном из упражнений Двизовой предлагается произнесение сложной звуковой цепочки: «Жигизи-зигизи — жэгэзэ-зэгэзэ — жагаза-загаза — жогозо-зогозо — жугузу-зугузу — жигызы-зыгызы». На следующем этапе — сложных текстов, например скороговорок, соответствующих тренируемому звуку: «Жаждал жаворонок жизни жгучей жаждой поражен». Произнесение текстов сопровождается выполнением «нейроритмического комплекса пальцевых движений»<sup>121</sup>: когда одна рука делает одно, а другая — иное. Двизова использует жестосимволы электронной энциклопедии эмодзи.

Представим подобные упражнения на основе сложнопроизносимых цепочек на арабском языке.

1. stṭ'natun, stṭ'natūn —  , stṭ'natan, stṭ'natān —  , stṭ'natin, stṭ'natīn —  .
2. Stnzfnatun, Stnzfnatūn  , Stnzfnatan, Stnzfnatān —   Stnzfnatin, Stnzfnatīn —  .
3. Lrbatun, Lrbatūn —  , Lrbatan, Lrbatān —  , Lrbatin, Lrbatīn —  .

Преодолевая сложность рассогласования движений пальцев, актер должен уметь удерживать творческое намерение. Важно следить за тем, чтобы произнесение звуко сочетаний было очень ярким и явным, при этом движения пальцев и кистей должны быть четкими в соответствии с произнесением тренируемых звуков.

<sup>121</sup> Двизова Е. В. Междисциплинарный подход к воспитанию. С. 178.

Необходимо сказать, что использование приема жестикуляции в дикционной тренировке как эффективного подхода для развития речевой моторики при активизации интеллектуальной деятельности на основе логопедических и нейрофизиологических научных исследований подтверждает непрерывное саморазвитие российской методики и ее богатое содержание, которое можно использовать в формировании методики сценической речи в Сирии.

### **3. Тренировка дикции на труднопроизносимых текстах**

Определение скороговорки в словаре — это шуточный жанр народного творчества — фраза, построенная на сочетании звуков, которые затрудняют быстрое произнесение слов, например: «На дворе трава, на траве дрова»<sup>122</sup>.

«Скороговорку надо вырабатывать через очень медленную, преувеличенно четкую речь. От долгого и многократного повторения одних и тех же слов речевой аппарат налаживается настолько, что приучается выполнить ту же работу в самом быстром темпе. Это требует постоянных упражнений, и вам необходимо их делать, так как сценическая речь не может обходиться без скороговорок»<sup>123</sup>.

До сих пор этот совет К. С. Станиславского, касающийся использования скороговорок, находит отклик у педагогов и специалистов по сценической речи как важный и эффективный методический прием в упражнениях по дикции и произношению.

Скороговорки вводятся в речеголосовой тренинг на первых этапах обучения, поскольку для произнесения этого материала требуются дыхательные, голосовые и артикуляционные усилия, а также развиваются ритмическое ощущение текста и овладение сценическим, не бытовым, художественным языком.

Ю. А. Васильев отмечает, что использование народных скороговорок в речеголосовом тренинге выполняет много задач: разминка мышц артикуляционного аппарата; настройка верного, нормированного литературного

---

<sup>122</sup> Словарь русского языка: в 4. Т. 3 / под ред. М. С. Шевелева. М., 1988. С. 117.

<sup>123</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 3. М., 1988. С. 174.

произношения; коррекция фонетических нарушений отдельных групп согласных звуков; совершенствование резонаторной системы речеголового аппарата.

Использование скороговорок в дикционном тренинге активизирует у студентов не только тренировку внятности и четкости произнесения звуков, но и включается важный аспект дикции, заключающийся в выразительности и осмысленности произносимого текста, текста скороговорки в нашем случае. То есть включение текста скороговорки в тренинг развивает навыки овладения словесным действием. Работа со скороговорками как тренировочный материал является важнейшим переходным этапом от дыхательно-голосового тренинга, в котором используются в основном звуки и слогосочетания, к работе над художественным текстом, поэтому диапазон тренинга, включающий скороговорки, широк, разнообразен и захватывает все дыхательные, голосовые и дикционные упражнения.

Помимо прочего скороговорки могут использоваться в тренинге с движением и с предметом, также они считаются самым подходящим материалом для музыкально-ритмического тренинга, так как они всегда организованы ритмически и иногда в них присутствует рифма.

В современной российской педагогической практике уделяется особое внимание теме музыки и ритма. Ритмические музыкальные упражнения используются и в мастерстве актера, и в сценическом движении, и в воспитании пластики актера, а также, безусловно, в дисциплине сценической речи.

В. Н. Галендеев в своем диалоге с Л. Д. Алферовой, опубликованном в журнале «Теория и практика сценической речи»<sup>124</sup>, отмечает, что при выполнении темпо-ритмических упражнений необходимо включить личное образное воображение и отходить от механического исполнения.

Из всего комплекса музыкально-ритмических упражнений, применяющихся на уроках сценической речи, в качестве примера приведем упражнение «музыкально-ритмическая композиция». Существует множество вариаций этого

---

<sup>124</sup> Галендеев В. Н., Алферова Л. Д. Диалоги о сценической речи // Теория и практика сценической речи. СПб., 2005.

упражнения. Например, можно создавать музыкально-ритмическую композицию с сочинением студентами собственного текста на основе текста скороговорки. «Сочиняя тренировочные тексты, окунаясь в мир фонетики, звукового разнообразия слов, словосочетаний, фраз, студенты начинают с большим интересом, бережнее и осмысленнее относиться к каждому звуку, тем самым обогащая и расширяя свой словарный запас, активизируя мышление и воображение»<sup>125</sup>.

Также можно представить, что группа студентов образует воображаемый джаз-оркестр и каждый из них имитирует один музыкальный инструмент, выступая соло со своим текстом и создавая общий музыкальный диалог между инструментами на основе скороговорок, и т. д. Развивая упражнение, можно предложить студентам сопровождение произношения текста движением в соответствии с предложенным ритмическим рисунком, например опускаться вниз при произнесении текста высоким тоном или медленно двигаться вперед при произнесении текста в быстром темпе и т. д.

В отличие от русского языка, где скороговорка является одним из малых жанров русского устного народного творчества, в арабском разговорном языке нам удалось найти довольно мало материала в этом жанре, поскольку существует много диалектов арабского разговорного языка и до сих пор в арабском мире интерес к диалектологическим исследованиям очень низок. В связи с этим в сирийском фольклорном наследии нам удалось найти материал, который можно использовать в тренинге по сценической речи. Мы приведем несколько скороговорок, которые передаются в устном виде и не зафиксированы в книгах.

Тексты скороговорок, предлагаемые на разговорном арабском языке:

- 1) Ана иштарэт шарашаф, у Шариф иштара шарашаф, телеэ шарашафи атуал мин шаршаф шариф би шаршафэн у шаршаф  
(انا اشتريت شرف و شريف اشترى شرف, طلع شرفي طول من شرف شريف بشر شرفين وشرف);
- 2) Хашабат алхабис хабасат хамис хашабат у хашабэ  
(خشبة الحبس حبست خمس خشبات و خشبة);

<sup>125</sup> Смирнова М. В. Скороговорки в речевом тренинге / 2-е изд. СПб.: РГИСИ, 2009. С. 3.

- 3) Дабахна бакаретна у дабаху бакарэт бакра, телээт маракет бакаретна атайаб мин маракет бакарэт барка  
(ذبحنا بقرتنا و ذبحوا بقرة بارقة , طلعت مرقعة بقرتنا اطيب من مرقعة بقرة بارقة);
- 4) Хамис хамаш хушем хабащ, у хабащ хамаш хушем хамис  
(خميس خمش خشم حبش و حبش خمش خشم خميس);
- 5) Хэт харири ала хэт халил  
(خييط حرير على حيط خليل);
- 6) Хэт дар тин дарна акбар мин хэт дар тин жарна  
(حييط دار طين دارنا اكبر من حيط دار طين جارنا);
- 7) Акалит кафас басал у массет сандук касаб  
(اكلت قفص بصل و مصيت صندوق قصب);
- 8) Мифтахи маа абд элфатах у мифтах абд элфатгах маа мифтахи, у мифтахи фатах у мифтах абд элфатах ма фатах  
(مفتاحي مع عبدالفتاح و مفتاح عبد الفتاح مع مفتاحي و مفتاحي فتح و مفتاح عبد الفتاح ما فتح);
- 9) Шаб шэб шаар расо  
(شاب شيب شعر راسه);
- 10) Лахем элхамам харам у лахем элхимар халал  
(لحم الحمام حلال و لحم الحمار حرام).

С другой стороны, в арабской литературе существует особый жанр на литературном языке — макама, который представляет собой рифмованную прозу. Произведения этого жанра впервые возникли в творчестве поэта и писателя Бади аз-Заман ал-Хамазани (969—1008). Макамат ал-Хамазани представляет собой дошедшие до нас 51 макаму — цикл плутовских новелл, которые можно определить как рассказы или маленькие новеллы. Одним из двух главных действующих лиц макама является рассказчик Иса ибн Хишам, любитель поэзии и ораторского искусства, постоянно участвующий в литературных беседах, он в сатирическом стиле повествует о своих путешествиях. Однако куда бы он ни пошел, он везде встречает Абу ал-Фатиха ал-Искандарани, который является главным героем макамов. Ал-Искандарани — хитрец, демонстрирующий свое словесное мастерство на больших собраниях. Он выманивает деньги у людей



своими обширными знаниями и красноречивой изысканной речью, в которой присутствуют стихотворения, анекдоты и назидательные проповеди. Прodelки главного героя ал-Искандарани являются сюжетной основой цикла макама.

Макамы написаны высоким стилем и характеризуются красноречием, в котором присутствуют такие стилистические приемы, как паронимазия<sup>126</sup>, антитеза<sup>127</sup>, созвучие. В своей книге «Бади' аз-Заман ал-Хамадани и его макамы» А. А. Долинина отмечает: «Садж' (созвучие. — *Н. А.*) отличается не только наличием рифмы, но и ритмом, создающимся не как поэзия — путем чередования комбинаций долгих и кратких слогов, а за счет равного количества слов в рифмующихся отрезках, а также параллелизма употребляемых грамматических форм и синтаксических конструкций; естественно, что ритмообразующую роль играет и рифма»<sup>128</sup>.

Особенности стиля макамы с их сложной языковой структурой, образующей препятствие для свободного произношения, могут выполнять задачи, аналогичные скороговоркам в российской методике, а значит, служить подходящим тренировочным материалом. Использование синонимов, антонимов и устаревшей лексики, сложной даже для средневекового человека, укрепляет знание арабского литературного языка у студентов и обогащает их словарный запас. Внутреннее ритмическое строение макамы развивает слуховые навыки и помогает в ритмических упражнениях.

Арабские режиссеры в процессе поиска национального театра во второй половине XX века неоднократно обращались к жанру макамы. По тексту этого жанра было поставлено несколько значительных спектаклей, среди которых «Вечный Багдад между трагедией и комедией» (1975) иракского режиссера Касема Мухаммада, «Макамат ал-Хамазани» (1972) марроканца Таййба Сиддики. Ведущие арабские режиссеры видели в сюжете, персонажах и в самом языке

<sup>126</sup> Образное сближение схожих по звучанию слов при частичном совпадении морфемного состава.

<sup>127</sup> Резкое противопоставление понятий, положений, образов, состояний, связанных между собой общей конструкцией или внутренним смыслом.

<sup>128</sup> Долинина А. А. Бади' Аз-Заман Ал-Хамадани и его макамы. М., 1999. С.12.

макамы театральные элементы, на которые можно опираться, чтобы отразить национальные особенности арабского театра.

Кроме того, в арабской литературе имеются стихотворные примеры, дошедшие до нас из раннего Средневековья, которые также могут быть хорошим материалом в дикционном тренинге.

Среди подобных примеров можно выделить средневековое стихотворение арабского поэта аль-Асмаи (740—828), написанное на литературном языке. Аль-Асмаи был знаменитым грамматистом и знатоком арабской поэзии и диалектов различных арабских племен. В его трудах отражено лексическое богатство арабского языка. Одно из наиболее знаменитых его стихотворений, ставшее типичным материалом, отражающим сложность произношения арабского литературного языка, стало «Сауту сафири ал-бульбули» — «Звук свиста Бюльбюля»<sup>129</sup>. Эти стихи были написаны на вызов халифа Абу Джафара аль-Мансура (707—775), одного из крупнейших правителей государства Аббасидов и основателя города Багдада. Халиф аль-Мансур устроил конкурс поэзии, в котором поэты должны были читать свои стихи, а призом победителю было количество золота, соответствующее весу материала, на котором написаны эти стихи. Сам Халиф увлекался поэзией и обладал даром запоминать стихи с первого раза, к тому же у него был слуга, который мог повторить стихотворение после того, как прослушает его дважды, а также наложница, имевшая способность повторить стихотворение, прослушав его трижды.

Каждый из соревновавшихся поэтов читал свои стихи, но халиф мог повторить эти стихи сразу же и говорил, что это неоригинальные стихи, потом звал своего слугу, чтобы подтвердить свои слова, и слуга со второго раза также повторял стихи, после чего он звал наложницу и та, прослушав их в третий раз, так же могла их повторить. Таким образом, поэты не могли больше претендовать на заработок у халифа с помощью своего творчества.

---

<sup>129</sup> Бюльбюлевые — семейство птиц из отряда воробьиных. Большинство видов встречается в Африке, некоторые — в Азии.

Аль-Асмаи понял хитрость халифа и специально для конкурса написал стихотворение «Сауту сафири аль-бульбули». В этих стихах описывалась встреча с красивой девушкой и общение с ней в атмосфере любви на природе, где есть все, что пожелает человек. Однако поэту становится скучно, и он отправляется читать стихи своему халифу. После того как аль-Асмаи прочел свои стихи, халиф не смог их повторить, более того, его слуга и наложница также не могли вспомнить ни одной строчки. Таким образом, победа досталась аль-Асмаи. Халиф попросил поэта принести материал, на котором были написаны эти стихи, чтобы, взвесив его, дать заработанное золото. Оказалось, что эти стихи были написаны на мраморной башне, и поэт должен был получить очень большой сундук золота. Аль-Асмаи отказался от денег при условии, что халиф прекратит этот беспощадный конкурс и позволит поэтам снова зарабатывать деньги своим творчеством при дворце. Таким образом, стихотворение аль-Асмаи становится хорошим материалом для тренировки артикуляции и правильного произношения, поскольку поэт использует сложные слогосочетания, в которых повторение звуков образуют разные мысли.

*Транслитерация стихотворения «Звук свиста Бюльбюля»*

Сауту сафири лбюбюли хаййажа калбйа ссамили  
 Алмаау уа ззахру маан маа захри лахзи лмукали  
 Уа анта йа саййдали уа саййди уа маула ли  
 Факам факам таййамани гузаййлун укаикили  
 Каттафтуху мин уажнатин мин ласми уарди лхажали  
 Факала ла ла ла ла ла уа кад гада мухаруили  
 Уа лхузу малат тарабан мин фэли хаза рражули  
 Фауалуалат уа уалуалат уали уали йа уайла ли  
 Факулту ла туалуили уа баййни ллулуа ли  
 Калат лаху хина каза инхад уа жуд биннуккали  
 Уа фитйатан сакаунани кахуатан каласали ли  
 Шамамтуха бианфи азка мина лкурунфули  
 Фи уасти бустанин халй биззахри уа ссурури ли

Уа луду дандана дана ли уа ттаблу табтаба табтаба ли  
 Уа ссакфу сак сак сака ли уа рраксу кад таба ли  
 Шауа шауа уа шахаша ала уаракен сафаржали  
 Уа гаррада лкумари йасиху малалин фи малали  
 Уа лау тарани ракибан ала химарен ахзали  
 Йамши ала саласатен камашйати ларанжали  
 Уа ннасу таржуму жамали фи ссуки билкалкалали  
 Уа лкуллу какаа кэкаа халфи уа мин хуайлали  
 Лакен машайту харибан мин хишйати лаканкали  
 Ила ликааи малекен музамен мубажжали  
 Йаамуру ли бихилаатен хамраау каддами дамили  
 Ажурру фиха машйан мубагдидан лиззайли  
 Ана ладибу лалмаэи мин хаййи арди лмусили  
 Назамту китаан зухрифат йаажазу анха ладабу ли  
 Акулу фи матлаэха сауту сафири лбулбули

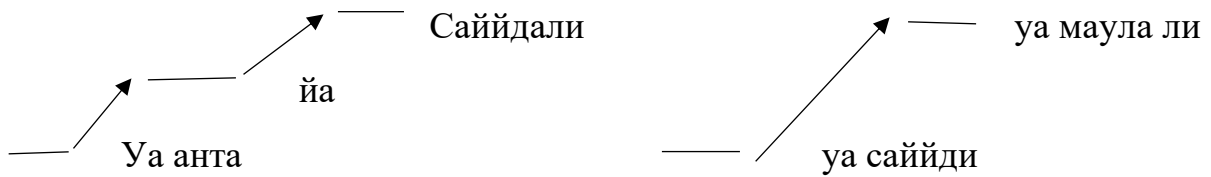
Текст стихотворения «Звук свиста Бюльбюля» можно использовать в упражнении «Музыкально-ритмическая композиция». Учащиеся разделяются на три группы, каждая группа произносит хором несколько строчек из стихотворения. Первая группа говорит первую строчку медленным темпом, допустим, скорость 1, и низким тоном:

Сауту \_ сафири \_ лбюбюли \_ хаййажа \_ калбйа \_ ссамили

Вторая группа вступает в конце первой строки, произнося вторую строку быстрым темпом, допустим, скорость 3, и высоким тоном:

Алмаау уа ззахру маан \ маа захри лахзи лмукали

Третья группа вступает, произнося третью строку средним темпом, скорость 2. Строка разделена на две части, каждая часть произносится поднимающимся тоном: низкий, средний, высокий, и вторая часть так же:



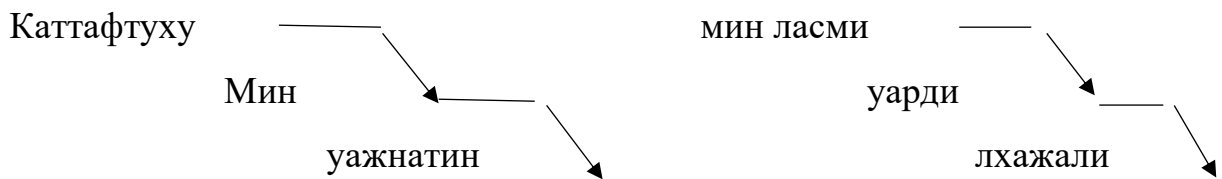
При этом первая и вторая группы продолжают произносить свои строчки, сохраняя их ритм и темп.

Далее развиваем композицию: каждая группа переходит в другой ритм, темп и тон.

Первая группа произносит новую строчку шепотом быстрым темпом, скорость 3, низким тоном:

Факам факам тайямани \ гузаййлун укаикили

Вторая группа произносит новую строку спускающимся тоном, средним темпом, скорость 2:



Третья группа произносит новую строку медленным темпом, низким тоном, скорость 3:

Факала \_ ла ла \_ ла ла ла \_ уа кад \_ гада \_ мухаруили

В создании ритмических комбинаций необходимо избегать механического выговаривания, включать взаимодействие между группами и создавать простой сюжет, отталкивающийся от произносимого текста. То есть ускорение или замедление темпоритма, повышение или понижение тона обозначают определенное действие, направленное на партнера и развивающее общий сюжет музыкально-ритмической композиции.

На наш взгляд, это упражнение эффективно и важно для тренировки дикции при произношении сложнопроизносимого текста, развития темпоритмического ощущения и координации, активизации способности использования диапазона голоса студентов.

Итак, в данной работе мы предлагаем использовать тексты «Макамов» и стихотворения «Звук свиста Бюльбюля» в дальнейших упражнениях как тренировочный материал на литературном языке, поскольку эти тексты считаются сложнопроизносимыми и помогают развивать четкость и ясность произношения у студентов.

#### **4. Речеголосовой тренинг**

Тренинги с предметом широко используются на занятиях педагогами кафедры сценической речи Российского института театрального искусства — ГИТИС. Упражнения с предметом обеспечивают тренировку дикции с фонационным дыханием и резонансным звучанием голоса.

На наш взгляд, тренинг с предметом эффективен и многофункционален, поскольку использование предмета создает игровую атмосферу, провоцирует воображение и отвлекает внимание студентов от самих себя, так как, используя предмет, они думают, как управлять им и играть с ним, и отвлекаются от переживаний о звучании, а в итоге происходит освобождение их голоса и избавление от зажимов методом косвенного воздействия.

В связи с этим адаптирование тренинга с предметом мы считаем необходимым к применению в сирийской методике и в данной работе в качестве примера приведем два комплекса упражнений: один с палками, а второй с мячами.

Мы предлагаем разделить тренинг с предметом на две части: комплекс упражнений с палками на арабском литературном языке и комплекс упражнений с мячами на сирийском разговорном языке. В это разделение мы отталкиваемся от характеристики каждого предмета и особенностей атмосферы, которую создает каждый предмет в соответствии со спецификой литературного и разговорного арабского языка.

Использование палок в тренинге речеголосового аппарата на арабском литературном языке обусловлено историческим аспектом: арабский литературный язык ведет свое происхождение с эпохи Средневековья, эпохи рыцарей,

отличавшихся физической силой, выносливостью и храбростью, а также особой способностью к красноречию, четкости выражения своих мыслей. В этой связи крепкие, длинные деревянные палки, используемые на занятиях по сценическому бою, могут давать ощущение эпохи, с которой связан литературный арабский язык. Чтобы держать палку крепко и уверенно, необходима физическая сила, укрепляющая мышцы опоры, жесткие и четкие движения палкой отражаются на четкости и ясности артикуляции, а ее длина помогает распределять звук в пространстве. Все это обеспечивает верную передачу духа арабского литературного языка и его правильного произношения.

Как отмечалось выше, арабский литературный язык — это язык арабов-бедуинов, живших в суровых природных условиях и сухом климате пустыни Аравийского полуострова, что отражалось и на особенностях языка и произношения.

В то же время разговорный язык характеризуется большей мягкостью и легкостью в произношении и структуре, так как развитие арабского языка в городских условиях в более мягком климате востока и юга Средиземноморья, а также его контакты с другими языками изменяли произношение в сторону облегчения и смягчения, создавая различные диалекты. Таким образом, в разговорном сирийском языке, в частности в дамаском диалекте, отмечается ослабление эмфатичности звуков, большее разнообразие гласных и т. д.

Исходя из подобных характеристик, мы выбрали для речеголового тренинга разговорного языка теннисные мячи, используемые на занятиях по сценическому движению. Небольшим мягким и легким мячом нетрудно управлять в разных положениях, его можно свободно перемещать в пространстве. Этот предмет как бы отражает мягкость повседневного разговорного языка, с ним можно тренировать распределение звука и речи в разных по размеру пространствах, конкретное обращение к партнеру и легкий полет звука с четкой артикуляцией.

### *I. Упражнения с палками*

«Театр начнется с палки» — это название интерактивной выставки, состоявшейся весной 2019 года на Другой сцене театра «Современник», на которой были представлены работы студентов-сценографов экспериментального курса ГИТИСа (мастерская Е. Б. Каменьковича и Д. А. Крымова). Название выставки исходит из идеи, что палка является отправной точкой рождения художественного образа, поэтому она — это первый предмет, предлагаемый студентам-сценографам в процессе обучения. Также работа с палками используется в разных дисциплинах театральных вузов: на мастерстве актера в этюдах по теме «Работа с предметом», в дисциплине «Сценическое движение», где палка считается основным элементом в сценическом бое и часто используется в этюдах.

Кроме того, палка часто используется как режиссерский прием в работе с актером. Например, в спектакле «Махабхарата» Питера Брука, получившем мировую известность, в одной из сцен спектакля на заднем плане стоят бамбуковые палки. Как отмечает театровед и историк театра Мария Шевцова<sup>130</sup>, П. Брук в своих репетициях использовал эти палки как методический прием в упражнениях с актерами, чтобы тренировать взаимодействие с партнером в динамике, то есть бросок палки партнеру создает импульс действия и обеспечивает физическое движение, которое удерживает подготовленность актера к быстрому и динамическому восприятию и воздействию на партнера.

Театральный режиссер и педагог М. Б. Александровская отмечает, что Вс. Э. Мейерхольд в своей «биомеханике» применял упражнение «игра с палкой», используя разные вариации: «баланс с палкой», «броски» и «вращение». «Почти все принципы “биомеханики” Мейерхольда можно объяснить на примере работы с палкой, которая может быть использована не только как оружие, но и как

---

<sup>130</sup> Лекция Марии Шевцовой к выставке Кэти Митчелл «Пять истин» в Электротеатре Станиславский. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2RW59Gyz4IE&t=1922s>



“помощник” в преодолении собственных блокировок физического и психологического происхождения»<sup>131</sup>.

Аналогический подход вкладывается в тренинг с палками на занятиях по сценической речи в российской театральной школе.

В дикционных упражнениях по сценической речи палки выполняют противоположные по функции задачи: с одной стороны, палка является вспомогательным средством для тренировки распределения звука в пространстве и направления его в определенную точку, а с другой стороны, палка становится препятствием, которое звук должен преодолеть, чтобы достичь партнера или заданной точки в пространстве. Это препятствие является провокацией, помогающей усилить звук и сделать артикуляцию более точной. Более того, работа с палкой обеспечивает постоянное движение, способствующее освобождению мышц тела и устранению зажимов в артикуляционном аппарате для освобождения звучания и укрепления голосового резонирования. В упражнениях с палками тренируется резонирование голоса, так как прикосновение палки к определенным резонаторным точкам активизирует их, помогая студенту мысленно направить звук в эти точки. Таким образом, использование палки в дикционном тренинге с включением произношения слоговых цепочек укрепляет голосовое резонирование при произнесении не только гласных и сонорных согласных звуков, но также и глухих согласных звуков. Так как насыщенность и звуковой объем являются характеристикой гласных звуков, а надо обращать особое внимание на полнозвучность согласных звуков и тренировать их резонирование.

Тренинг с палками заимствован у М. Б. Александровской, описавшей его в своей книге «Профессиональная подготовка актеров в пространстве евразийского театра XXI века». Приводимую в настоящей работе вариацию автор диссертации наблюдала на практических занятиях И. А. Автушенко со студентами режиссерского факультета и факультета эстрады Российского института театрального искусства — ГИТИС.

---

<sup>131</sup> Александровская М. Б. Профессиональная подготовка актеров в пространстве евразийского театра XXI века. СПб. изд-во «Чистый лист», 2011. С. 221.

В тренинге используются обычные деревянные палки, применяемые также на занятиях по сценическому движению. Как уже говорилось, тренинг с палками проводится на литературном языке на втором курсе обучения, то есть необходимо сосредоточиться на звуках литературного языка, изменяющихся в разговорном языке, например: [th], [dh], [ðh], а также на эмфатичных звуках, приобретающих мягкость в разговорном языке, например: [t̪], [d̪], [s̪]. При этом мы предлагаем использовать приведенные во второй главе слоговые цепочки на литературном языке.

В этом комплексе можно использовать разные тренировочные тексты, например поэзию аль-Халлажа<sup>132</sup>, которая является хорошим материалом для тренировки, поскольку поэт в своих стихах использует несложный и красивый язык в форме коротких стихотворений, каждое стихотворение — три или четыре строчки. Поэт использует разные стилистические приемы, отражая глубокое философское содержание стихов. Так, в каждом стихотворении доминируют два или три согласных звука, существующие во всех словах стихотворения. Поэтому в данном тренинге на первом этапе мы тренируем слоговые цепочки, а затем переходим к произношению текста стихотворения, отобранного в соответствии со звуками каждой слоговой цепочки.

1. Стоя, держим палку горизонтально, параллельно полу, близко к лицу, греем палку горячим выдохом, произнося звук: **hhhhhh**

2. То же, произносим: **mimimimimi...mamamama...mumumumu....**, необходимо почувствовать резонанцию в палке.

3. То же, медленно отодвигаем палку дальше от лица, произнося: **miniminimini...manamanamana...munumunumunu..**, необходимо почувствовать резонанцию в палке и в пространстве между лицом и палкой.

4. То же, как в упражнении 3, но произнося текст стихотворения:

عجبت منك ومني \ يا منية المتمني

ажибту минка уа минни\ йа мунйата алмутаманни.

<sup>132</sup> Мансур аль-Халлаж (858—922) — исламский богослов, мистик и поэт, представитель суфизма.

5. То же, придвинув центр палки к грудной клетке, произносятся: **jajajaja...jujujuju...jijiji**, необходимо почувствовать резонанцию в палке.

6. То же, медленно отодвигаем палку от грудной клетки, произносятся: **jajaja...wawawa...jijiji...wiwiwi... jujuju...wuwuwuw**, необходимо почувствовать резонанцию в палке и в пространстве между палкой и грудью.

7. То же, как в упражнении 6, но произносятся текст:

و مماتي في حياتي \ و حياتي في مماتي

**ya** мамаати фи хайати \ **ya** хайати фи мамати.

8. То же, центром палки касаемся верха головы, произносятся: **lililili...lalala...lululu**, необходимо почувствовать резонанцию в палке.

9. То же, медленно отодвигаем палку от головы вверх, произносятся: **linilini... lanalana...lunulunu**, необходимо почувствовать резонанцию в палке.

10. То же, как в упражнении 9, произносятся текст:

ألم ألم بدائه \ ان أن أن أن أن أو انه

**аламун аламма алам улимму бидайхи** \ **ин анна аннун аана ану ауаанихи**.

11. Стоим в паре, палка между участниками, концы палки касаются коленных сгибов каждого из партнеров, партнеры стоят настолько плотно, чтобы палка держалась сама. Произносим: **đi đi đi...đa đa đa... đu đu đu**, чувствуя, как резонанция через колени переходит по палке к партнеру. Следим за тем, чтобы плечи и шея были расслаблены. Постоянно сохраняем вертикальную позицию.

Затем произносим текст:

لي حبيب أزور في الخلوات \ حاضر غائب عن اللحظات

حاضر غائب قريب بعيد \ وهو لم تحوه رسوم الصفات

ли хабибун азуру фи алхалауати \ хадирун гаэбун ан аллахазати

хадирун гаэбун карибун баэдун \ уа хуа лам тахуихи русуму ассифати.

12. То же, только палка концами упирается в бедра партнеров. Произносим: **ti ti ti... ta ta ta...tu tu tu**, чувствуя, как резонанция через бедра переходит по палке к партнеру. Затем произносим текст:

فكأنني مخاطب كنت اياه \ على خاطري بذاتي لذاتي

факаанни мухатибун кунту йиаху \ ала хаатири бизати лизати.

13. То же, но палка концами упирается в плечи. Произносим: **thidhi thidhi thidhi...thadha thadha thadha...thudhu thudhu thudhu**, чувствуя, как резонанция через плечи переходит по палке к партнеру. Затем произносим текст:

ذکره ذکری و ذکری ذکره \ هل يكونا الذکران الا معا

**з**икруху **з**икри уа **з**икри **з**икруху \ хал йакуунаа **аз**зикраани илла маан,

و أخذ ثم رد ثم جذب \ ووصف ثم كشف ثم لیس

уа ах**з**ун **с**умма раддун **с**умма жаз**з**бун \ уа уасфун **с**умма кашфун **с**умма лабсун.

14. То же, стоя лицом к партнеру, концы палки упираются в грудную клетку обоих партнеров. Произносим: **ši ši ši...şa şa şa...şu şu şu**, чувствуя, как резонанция через грудную клетку переходит по палке к партнеру. Затем произносим текст:

سکوت ثم صمت ثم خرس \ و علم ثم وجد ثم رسم

сукутун сумма **с**амтун сумма харасун \ уа элмун сумма уаждун сумма рамсу.

15. То же, концы палки упираются в лоб каждого из партнеров. Произносим: **đhi đhi đhi... đha đha đha... đhu đhu đhu**, чувствуя, как резонанция через лоб переходит по палке к партнеру. Затем произносим текст:

یا موضع الناظر من ناظري \ ویا موضع الخاطر من خاطري

йа маудиаа анна**з**ири мин наа**з**ири \ уа йа маудыа алхаатыри мин хаатыри.

16. То же, стоя спиной друг к другу, концы палки упираются между лопаток каждого из партнеров. Произносим: **ririri...rarara...rururu**, чувствуя, как резонанция через спину переходит по палке к партнеру. Затем произносим текст:

لأنوار نور الدين في الخلق أنوار \ و للسر في سر المحبين أسرار

лиануари нури аддиина фи алхалки ануаару \ уа лиссирри фи сирри алмухиббина асрау.

17. Стоя по одному, ставим палку на пальцы руки вертикально, стараемся найти баланс палки, греем палку горячим выдохом со звуком **hhhhhh**. Следим за тем, чтобы плечи и вторая рука были расслаблены, не поднимаем подбородок и не смотрим на верхний кончик палки, а стараемся захватить его нашим дыханием.

18. Как только мы нашли баланс палки на пальцах, мы начинаем ходить в пространстве, сохраняя вертикальную позицию корпуса тела, произнося разные звуки: **mimimi.. nininini... şışışişi... shishishi... zhizhizhi..** и т. д.

19. То же, переходим к произношению разных тренировочных текстов стихотворения аль-Халлажа, которые включают тренируемые сочетания согласных. Двигаясь в пространстве, одновременно совершаем полуприседания, сохраняя вертикальную позицию спины, расслабленные плечи и шею.

20. То же, ставим стулья в диагональную линию в аудитории на небольшом расстоянии друг от друга, каждый из участников проходит между стульями с начала до конца линии, произнося две строчки стихотворения на одном выдохе, как фразу, совершая полуприседания, сохраняя вертикальную позицию спины и не поднимая подбородок. Например:

أنت الذي حزت كل أين \ بنحو لا أين فأين أنت  
وفي فنائي فنا فنائي \ و في فنائي وجدت أنت

**анта аллази хузта кулла айна \ бинахуи ла айна **фаайна анта****

**Уа фи фанаии фана фанаии \ уа фи фанаии уужидта анта.**

21. То же по парам, каждая пара с одной палкой переходит аудиторию по диагонали от одной точки к другой, первый партнер произносит две строчки стихотворения, например:

وللكون في الأكوان كون مكون \ يكن له قلبي و يهدي و يختار  
تأمل بعين العقل ما أنا واصف \ فللعقل أسمع وعاء و أبصار

**Уа лилкауни фи алакуани каунун мукаууанун \ йакунну лаху калби уа йахди уа йахтару**

**Тааммал биайни алакли ма ана уасиун \ фалилакли асмааун уаатун уа абсаару.**

Эти две строки произносятся на одном выдохе, после чего первый студент передает палку партнеру, который должен продолжать произнесение стихотворения с того момента, на котором остановился первый партнер, например:

كتبت ولم أكتب اليك و انما \ كتبت على روعي بغير كتاب  
أريدك ولا أريدك للثواب \ ولكني أريدك للعقاب

**катабту** уа лам **актубу** элаика уа эннама \ **катабту** ала рухи бигаири **китаби**  
**Уридука** уала **уридука** лиссауаби \ уалакинни **уридука** лиликаби.

Во время движения оба партнера совершают полуприседания. Необходимо следить за тем, чтобы палка не падала во время передачи. В этом упражнении нужно обратить внимание на продолжительность произнесения текста на одном выдохе, как будто продолжается одна мысль и при передаче палки партнеру эта мысль не рвется.

22. Развивая тренинг, мы предлагаем включить творческие задания и создавать голосоречевые композиции с использованием палки на основе художественного литературного арабского текста, например «Макамы»<sup>133</sup>. Задание заключается в том, что каждая группа студентов (три-четыре или больше) фантазирует голосоречевой «этюд» на основе текста макамы. В этой голосоречевой фантазии студенты по-разному используют палку, представляя ее как другие предметы: палка может быть мечом, лошадью, деревом или чем угодно. Текст произносится в постоянном физическом движении, используются разные речевые техники: нараспев, диапазон голоса, шепот, крик, изменение темпоритма и т. д.

Цель этого задания — укрепление речевых навыков и проверка свободного овладения арабским литературным языком при произнесении сложных и больших текстов в неудобных физических условиях, так как в этом задании необходимо следить за орфоэпическими нормами литературного языка, четкостью и явностью произношения звуков, а также за свободой звучания и гибкостью голоса в состоянии тренинга и физической нагрузки.

## *II. Упражнения с мячами*

В той арабской языковой ситуации, которую мы рассмотрели подробно во второй главе данной работы<sup>134</sup>, студенты-актеры, приезжающие из разных регионов Сирии, сталкиваются с проблемой неправильного произношения дамасского разговорного языка, на котором говорят в спектаклях, сериалах и

<sup>133</sup> См.: Глава вторая данной работы. С. 117.

<sup>134</sup> См.: Глава вторая данной работы. С. 61.

фильмах на разговорном языке. Поэтому мы считаем, что в формировании методики сценической речи в Сирии необходимо сосредоточиться на овладении столичным разговорным языком и устранении местных диалектов и говоров в речи студентов.

В связи с этим мы предлагаем посвящать речеголосовой тренинг на первом курсе обучения овладению дамасским разговорным языком. При этом использование мяча в тренинге с предметом, как отмечалось раньше, соответствует мягкости и легкости повседневного дамасского диалекта.

В упражнениях с мячами мы предлагаем использовать слоговые цепочки с гласными звуками на разговорном языке **wi, wə, wa, wo, wu, ji, jə, ja, jo, ju**. Тренируются не только дыхание, голос и дикция, но и взаимодействие с партнером и распределение звука в пространстве. Это имеет большое значение в подготовке сирийских актеров, поскольку большинство современных сирийских спектаклей ставятся не в театрах на традиционной итальянской сцене, а в альтернативных пространствах: подвале, дворе старого дамасского дома под открытым небом, парках и т. д., что добавляет сложности актерам в распределении звука и контроля голоса в пространстве.

Необходимо отметить, что упражнение с мячом возбуждает подвижность тела, развивает артикуляционные навыки и укрепляет дыхание в координации с ощущением ритма слога, фразы и текста.

Приведенный комплекс упражнений с мячами автор диссертации составила, опираясь на практику таких ведущих педагогов, как А. Н. Петрова, И. Ю. Промптова, Ю. А. Васильев, И. А. Автушенко и др.

Упражнения начинаются с простых движений и звукосочетаний и усложняются постепенно.

1. Исходное положение: тело мягкое, постоянно поддерживающее вертикаль, колени придают упругость движению в соответствии с широкими круговыми движениями кистей, мягко и непрерывно подкидывающих мяч вверх. Необходимо следить за тем, чтобы локти не прижимались к телу. При этом произносим слоговые сочетания с разными согласными звуками, например: **sizi** —

**sə zə — sa za — so zo — su zu, shi zhi — shə zhə — sha zha — sho zho — shu zhu** и т. д. Необходимо следить за тем, чтобы плечи были расслабленными, а руки двигались с максимальной амплитудой, при этом открывается грудная клетка. Когда студенты освоят эти движения с мячом, чтобы он не падал, можно переходить к движению в пространстве с произнесением слогосочетаний, а после и маленького текста.

2. Берем два мяча двумя руками, руки на уровне груди, бросаем мячи по очереди вверх не очень высоко, примерно на уровень плеч, и быстро захватываем, произнося на каждый бросок один слог: **si zi — sə zə — sa za — so zo — su zu.**

3. То же, бросаем мячи по очереди снизу, примерно с уровня бедра, и ловим на уровне плеча, произнося один слог на каждый бросок: **ti ti — tə tə — ta ʔa — to ʔo — tu ʔu, di di — də də — da ʔa — do ʔo — du ʔu.**

4. То же, бросаем мяч через согнутую в локте руку, колени мягкие и пружинят при каждом движении. Произносим слоговые сочетания: **khi ghi — khə ghə — kha gha — kho gho — khu ghū.**

5. То же, бросаем мяч за спиной. Произносим: **ri li — rə lə — ra la — ro lo — ru lu.**

6. То же, бросаем мяч под ногой, нога приподнята и согнута в колене. Произносим: **hi ‘ i — hə ‘ ə — ha ‘ a — ho ‘ o — hu ‘ u.**

7. Стоя в парах напротив друг друга, перебрасываем мяч, делая широкий замах, произнося звукосочетания, например: **niz niz nīs — naz naz nūs — nuz nuz nūs.** Следим за свободным движением руки, расслаблением плеч и шеи, точностью донесения звука до партнера.

На следующем этапе этого комплекса мы предлагаем переходить к произнесению импровизационного текста на дамасском разговорном языке на основе темы, заданной педагогом. Импровизация текста в состоянии тренинга дает нам возможность проверять свободное овладение дамасским диалектом у студентов, приезжающих из провинции. Можно выбирать любую тему, относящуюся к повседневной жизни в Дамаске, например тему кухни и традиционных дамасских блюд. На основе этой темы студенты начинают



импровизировать фразы в форме диалога друг с другом, в этом диалоге студенты перечисляют разные блюда, ингредиенты каждого из них, а также когда и на каких мероприятиях готовятся эти блюда, их собственные впечатления о вкусе и запахе и т. д. Также можно предложить тему «Рынки Дамаска», так как Дамаск — древний исторический торговый город и в нем существует множество больших исторических рынков, которые являются сердцем города. По этой теме студенты могут импровизировать свои фразы, сообщая нам об этих рынках, где они находятся, какие товары продаются на каждом из них, какая архитектура и атмосфера, и разные впечатления о людях и продавцах и т. д. Произнесение импровизационного текста сопровождается движением в пространстве и перебрасыванием мяча партнеру. В следующих упражнениях мы предлагаем разные вариации движения и перебрасывания мячей в пространстве.

8. Бежать в пространстве, перебрасывая мяч партнеру через других студентов, произнося фразы. Следим за тем, чтобы фраза «летела» вместе с мячом и достигала партнера.

9. Стоя по разные концы длинной цепи стульев, перекачивать мяч под стульями партнеру вместе с фразой. Можно бросать мяч, а с ним и фразу быстрее или медленнее, и в зависимости от этого изменится характер звучания.

10. Поперек пространства стоит ширма. Партнеры находятся по разные ее стороны. Один из них зовет друга, не видя его, фразой. Ориентируясь на звук голоса, партнер бросает в ответ мяч с произнесением фразы.

11. Через предметы (столы, стулья, ширмы), стоящие в пространстве, вместе с мячом перебрасываемся фразами с партнером.

В этих упражнениях необходимо следить за свободой тела и движений, так как движения должны быть широкими и мягкими, плечи и шея должны быть все время расслаблены.

На следующем этапе работы с мячами мы предлагаем давать студентам творческое задание, в котором студенты берут тексты народных стихотворений или песни на дамаском диалекте и создают свое собственное речевое и пластическое восприятие этого текста с использованием мячей. В Приложении №

12 мы приводим народные дамасские стихотворения, зафиксированные культурологом и историком Мунирой Кайалой (1931—2020) в своей книге «Дамаск — память о времени»<sup>135</sup>. Эти стихотворения можно использовать для выполнения творческого задания с мячами.

Следует сказать, что этот итоговый этап работы в тренинге с мячами является комплексной проверкой овладения свободным звучанием и опорного дыхания, а также развития артикуляционного аппарата и четкости произношения. Кроме того, в этом упражнении проверяется освоение дамасского диалекта в произнесении текста.

Итак, можно утверждать, что предлагаемый речеголосовой тренинг является первым шагом в создании сирийской методики обучения сценической речи, поскольку фиксация методики представляет собой длительный процесс накопления и отбора материала и требует больших коллективных усилий. Накопление опыта требует практических испытаний эффективности упражнений на студентах и после — на профессиональных актерах, значит, займет довольно длительное время. Развитие методики происходит путем отбора испытанного материала и добавления новых элементов и упражнений.

### **3.4. Работа над текстом**

Как отмечалось ранее, работа над текстом в учебном процессе Сирии не имеет определенной цели и стремится скорее к внешней демонстрации технических речевых навыков, нежели к раскрытию внутреннего мира персонажа, и разбор текста уходит на периферию. В российской методике нас интересует глубокая и скрупулезная работа по разбору художественного текста с целью приближения авторских персонажей и всего богатства мира литературного произведения к внутреннему миру актера. Параллельно через этот процесс раскрывается индивидуальность каждого студента, его способность уловить в

---

<sup>135</sup> Кайал М. Дамаск — память о времени. Дамаск, 2010.

авторском тексте те моменты и нюансы, которые затрагивают его собственные человеческие чувства, оживляя слова автора подлинными человеческими эмоциями. Нахождение этой тонкой связи между актером и авторским словом происходит не только через раскрытие внутреннего мира текста автора и его персонажей, но и через глубокий анализ особенностей авторского стиля, тонкостей выбора слов и их ритмической структуры в произведении.

Освоение авторского текста актером считается одной из основных задач в практической методике преподавания дисциплины «Сценическая речь». Для того чтобы актер мог овладеть авторским текстом, предлагается практическая методика, развивающая навыки речевого аппарата у актера и его способность разбора авторского текста.

Современная русская школа имеет богатый опыт и давние традиции работы над авторским текстом в соответствии с принципами системы Станиславского, предполагающей глубокое понимание содержания произведения и подтекста, скрытого автором за словами. Практическое применение этого понимания отражается в методе действенного анализа пьесы и роли, который был создан К. С. Станиславским и применялся им на репетициях в конце его жизни. основополагающие принципы метода действенного анализа пьесы и роли были записаны М. О. Кнебель, присутствовавшей на этих репетициях.

Русские мастера сцены обращали большое внимание на значение раскрытия подтекста в восприятии авторского текста и в воплощении персонажей автора.

Вл. И. Немирович-Данченко рассматривал процесс перевода авторских слов в живую речь на сцене как процесс, когда автор пишет свое произведение, синтезируя разные детали и жизненные черты; эти слова становятся немymi и просто записанными словами в книге. Затем наступает очередь актера, который анализирует созданное автором целое в обратном направлении, вкладывает в текст различные живые черты из настоящей жизни и выражает истинное значение слова.

К. С. Станиславский считал словесное действие главным компонентом спектакля и стремился к тому, чтобы слово на сцене было мощно связано с мыслями, задачами и действиями образа.

«Станиславский пришел к убеждению, что главная опасность, которая подстерегает актера на пути к органическому действию на сцене, — это прямолинейный подход к авторскому тексту»<sup>136</sup>.

К. С. Станиславский утверждает, что авторские слова становятся необходимыми актеру после длительного и большого процесса подготовительной работы, которая ведет актера к произнесению живых и осмысленных авторских слов.

Процесс действенного анализа осуществляется через этюдную репетицию с импровизированным текстом. Но, прежде чем подойти к этюдному этапу, надо проанализировать пьесу за столом — первоначальный этап, названный К. С. Станиславским «разведкой умом». Этот процесс помогает актеру определить общие черты своего персонажа, его цель, его отношения с другими персонажами, а также главные и второстепенные события в авторском тексте.

На указанном этапе работы в рамках метода действенного анализа необходимо сосредоточиться на раскрытии всех элементов, определенных системой Станиславского (предлагаемые обстоятельства, события, оценка фактов, сверхзадача, сквозное действие, линия роли), поскольку раскрытие этих элементов помогает актеру проникнуть во внутренний мир своего героя и понять его мысли и поведение, добиться верного и глубокого разбора авторского текста.

М. О. Кнебель подробно классифицирует эти элементы, начиная с предлагаемых обстоятельств, в процессе действенного анализа текста.

Чтобы актер широко мог охватить предлагаемые обстоятельства, Станиславский предлагает начинать систематический анализ текста с определения событий, их последовательности и взаимодействия. «В пьесе события, или, как называл их Станиславский, действенные факты, составляют основу, на которой и построена автором пьеса»<sup>137</sup>. То есть определение события возбуждает у актера чувства и мысли, которые выражаются в действии и поступках персонажа на сцене.

---

<sup>136</sup> Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. М.: ГИТИС, 2014. С. 31.

<sup>137</sup> Там же. С. 44.

Однако лишь определения событий и фактов недостаточно для того, чтобы актер был способен проникнуть во внутренний мир персонажа и разобраться в авторском тексте, — ему необходимо представить себя на месте этого персонажа и оценить факты и события со своей точки зрения, вкладывая свой личный опыт, в котором он находит общие и сближающие черты с драматическим образом.

Одним из самых важных элементов системы Станиславского в методе действенного анализа является сверхзадача. Сверхзадача — это основа произведения, ради которой писатель создает свой текст. И сознательное определение сверхзадачи авторского текста и его персонажей важно и необходимо для актера, чтобы добиться верного воплощения героя и выстроить его поступки, соответствующие мыслям и внутреннему миру авторского текста.

Определяя сверхзадачу, актер должен стремиться к осуществлению ее, это стремление выражается во всей психологической жизни героя, его действиях и поступках. «Вот такое единое действие, направленное к сверхзадаче, Станиславский называет сквозным действием»<sup>138</sup>.

Для того чтобы актер воплотил эти невысказанные мысли, ему необходимо «нафантазировать» себе внутренние монологи и уметь думать так, как думает его персонаж на сцене. Внутренний монолог обязательно возникает у актера на сцене, когда он правильно воспринимает окружающее и взаимодействует с ним.

Внутренний монолог и произносимые слова на сцене не становятся правдивыми и воздействующими на зрителей без поддержки видения. Актер должен иметь способность за авторскими словами видеть цепь живых картинок, в результате чего он сможет добиться жизненности речи и существования на сцене.

Выбор материала для работы над текстом является важным элементом формирования методики сценической речи, который создает крепкий фундамент для осуществления педагогических задач в процессе обучения актеров.

Поскольку в педагогической практике предмета «Сценическая речь» в Сирии не существует определенных традиций работы над текстом, в данной диссертации мы можем предложить лишь основу, определить общие цели, к которым

---

<sup>138</sup> Там же. С. 52

необходимо стремиться в работе над текстом, и предложить подходящий для достижения этих целей материал.

На наш взгляд, перед сирийским актером стоит несколько проблем, которые ему необходимо преодолеть в работе над текстом. Одной из важнейших является языковая ситуация арабского языка — диглоссия. В своей профессиональной деятельности сирийскому актеру приходится играть как на литературном языке, так и на диалектах (столичном или одном из местных). В работе над текстом основной задачей является приближение литературного текста к пониманию и самочувствию актера, чтобы он был способен выразить свои чувства и мысли на литературном языке. Частично эта задача выполняется в технической части при тренировке голоса, дикции и орфоэпии, когда используются тренировочные материалы на литературном языке, то есть студент технически осваивает правильное и свободное произношение на литературном языке, однако этот язык еще не может выражать мысли и чувства актера, так как он привык использовать для этих целей разговорный язык. В связи с этим *первой целью работы над текстом является восстановление способности актера выразить свои мысли и чувства на литературном языке в сценической речи*. С другой стороны, проблема диглоссии проявляется в использовании разговорного языка на сцене. В театральной школе на исправление разговорного языка в сценических условиях внимание не обращается, и актеры на сцене говорят на повседневном разговорном языке, на который порой оказывает влияние родной диалект. В результате во многих спектаклях, идущих на разговорном языке, можно заметить разнообразие в речи актеров, несмотря на то что они все говорят на общепринятом разговорном языке. Из этого следует *вторая цель работы над текстом — приспособление речи актеров на разговорном языке к сценическим условиям, и исправление говоров на разговорном языке*.

В российской методике сценической речи специалисты сошлись на необходимости включения драматических диалогов и монологов помимо прозаической и стихотворной литературы в работу над текстом, тем более что уровень развития методики, объем работы и количество часов в российской

театральной школе позволяют педагогам брать обширный литературный материал (прозаический, поэтический и драматический), а результаты работы над текстом во многих случаях становятся спектаклями, которые представляются на старших курсах наряду с дипломными работами по мастерству актера.

Вместе с тем предмет «Сценическая речь» в российской театральной школе играет колоссальную роль в расширении кругозора студентов и ознакомлении их с большим объемом отечественной и зарубежной литературы. Углубление знаний актеров происходит через подробную разработку выбранного материала в работе над текстом, что обогащает их словарь, а также языковой и культурный фон.

Арабское литературное наследие, поэтическое и прозаическое, обширно и имеет богатую историю, так как во все времена художественное слово процветало сильнее остальных искусств. Красноречие было самым выразительным средством в арабском обществе. К сожалению, связи с литературным достоянием ослабевают с каждым новым поколением. Поэтому *третьей целью, которая ставится в работе над текстом в сирийской методике, является оживление арабского литературного наследия и создание современной связи с ним.*

В нашей попытке формирования методики преподавания сценической речи в Сирии существует несколько причин сосредоточиться на работе с прозаическими и поэтическими текстами: 1) небольшое количество выделенных на сценическую речь часов не позволяет расширить диапазон задач в работе над текстом либо эти задачи становятся гипотетическими, и невозможно решить их в реальной практике; 2) как было отмечено раньше, при работе над текстом во время занятий по сценической речи в театральных институтах Сирии существует тенденция к представлению отрывка с использованием всех сценических и актерских средств, как на мастерстве актера, в связи с чем текст оказывается на периферии, нивелируя главную задачу работы — разбор текста и действие словом; 3) в сирийском театре встречается довольно мало инсценировок прозаических или поэтических произведений (хотя существует довольно много экранизаций), и практически единственный шанс научиться осваивать поэтический или прозаический текст в сценических условиях у актера имеется только в годы его обучения в институте; 4)

прозаическое произведение характеризуется разными типами повествования: внутренние монологи, детальное описание характеров, рассуждения и т. д. В прозаических произведениях ярко выражено авторское начало со своим особым миром, устанавливающим прямую, непосредственную связь с читателем, что отличает прозу от драматического текста, где автор связывается со зрителем через своих персонажей, их отношения и конфликты. Наличие в прозаическом тексте внутренних монологов и подробно описанных предлагаемых обстоятельств помогает начинающему актеру точнее строить свой образ. Таким образом, работа над прозой оказывается необходимой и полезной в развитии способности актера разбирать текст и создавать богатый внутренний мир за произносимыми словами.

Работа над поэзией укрепляет у актера чувство ритма, обогащает арсенал языковых выразительных средств, развивает способности восприятия стиля автора.

Учитывая все вышесказанное, в данной диссертации мы предлагаем основу программы работы над текстом в предмете «Сценическая речь» в обучении студентов в Сирии.

В первом семестре большая часть работы посвящена техническим задачам подготовки речевых навыков, поэтому на этом этапе следует брать простые тексты, написанные самими студентами.

В практике российских педагогов существуют разные творческие задания, выполняющиеся на подготовительном этапе перед тем, как перейти к присвоению авторского текста. И. Ю. Промптова в своей практике применяет со студентами первого курса творческое задание «видения», в которой студенты рассказывают небольшой текст, сочиненный ими самими. В этом небольшом рассказе студент вспоминает какой-нибудь яркий случай из своей жизни, который вызвал у него незабываемое сильное эмоциональное и чувственное: зрительное, слуховое, вкусовое или осязательное — ощущение. Цель задания — раскрытие индивидуальности студента, развитие его способности передать словом свои искренние эмоциональные переживания, опирающиеся на настоящие сенсорные образы. Это творческое задание является подходом к работе над текстом,



поскольку оно помогает студентам в разборе авторского текста обогащать их речь видением так же, как в их собственном сочиненном тексте.

В качестве подхода к авторскому тексту также выполняется творческое задание «Мой город», которое мы наблюдали в тренинге педагога И. А. Автушенко. Смысл задания заключается в том, что студенты сочиняют небольшие стихи о своем родном городе и представляют эти стихи в упражнении с теннисным мячом.

### *Упражнение «Мой город»*

Упражнение «Мой город» нам кажется особенно важным, так как это большая тема для сирийского общества: во время войны многие города были разрушены, и большая часть населения Сирии вынуждена была покинуть свои родные города, а в тех городах, которые не были до конца разрушены, произошли сильные демографические изменения, трансформировавшие характер и облик города. Однако в городах живет дух людей, который определяет характер и особый аромат каждого города, застывший на тысячелетия несмотря на внешние изменения.

Связь человека со своим родным городом очень тесная, во взаимоотношениях с ним человек испытывает эмоции, проживает поворотные моменты своей жизни, создавая собственную историю. Потеря родного города — это потеря части своей души, разрушение личной истории и коллективной памяти, потеря близких людей, с которыми были прожиты важные жизненные моменты. Таким образом, родной город — это не только место проживания и работы, но и глубокие человеческие отношения, существование в которых отражает нашу сущность и наш характер.

В этом упражнении нужно предложить студентам сочинить небольшие стихотворения в прозе о своих родных городах и деревнях на своем родном диалекте. На этом этапе очень важно снять все зажимы, которые мешают студенту звучать свободным голосом, что тесно связано с раскрытием его индивидуальности. Важно научить студента выходить на сцену и, не играя никакой роли, читать свой текст, выражая собственные идеи и мысли, которые затрагивают

его как человека и которыми он хочет поделиться со зрителями. Именно поэтому мы считаем, что в этом упражнении 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 и эмоций, поэтому раскрытие индивидуальности студента и освобождение его голоса происходит через восстановление родной диалектной речи в сценических игровых условиях.

Каждый студент стоя произносит сочиненные им стихи и одновременно перебрасывает мяч из одной руки в другую широкими движениями так, чтобы мяч не падал, а студент сохранял баланс и хорошую осанку. В задачи упражнения входят: координация пластики с перспективой речи, которая не должна прерываться, при этом необходимо сохранять контакт со зрителем; поддержание плавности и непрерывности движения мяча, которые помогают студенту держать перспективу речи, так как речь следует за постоянным и бесконечным движением мяча; сохранение широкого, кругообразного движения рук, которое способствует открытию грудной клетки и расслаблению плечевого пояса и шеи, освобождая голос студента от зажимов. Цель упражнения — раскрытие индивидуальности студента при произнесении им текста и преодоление им психологических страхов и физических зажимов, встречающихся у начинающих актеров на первых встречах со зрителями, с помощью предмета — мяча.

Необходимо подчеркнуть, что тема первого года обучения в нашей методике — это разговорный язык, в котором мы рассматриваем два аспекта: различные сирийские диалекты и общепринятый столичный разговорный язык (так называемый белый язык). Это соответствует и первому этапу обучения в мастерстве актера, когда студенты работают над этюдами, в которых могут говорить своими словами на разговорном языке.

Основной темой мастерства актера первого семестра второго курса является создание местного персонажа на основе наблюдения за людьми, в результате которого студенты, импровизируя, показывают отрывки, где объект наблюдения находится в определенных предлагаемых обстоятельствах. Речь студентов на этом

этапе также идет на их собственных местных диалектах, и только во втором семестре второго курса студент встречается с авторским текстом и работает над отрывками из драматических произведений. Таким образом, использование разговорного языка как в технической части, так и при работе над текстом на занятиях по сценической речи соответствует требованиям, стоящим перед студентами на мастерстве актера.

Во втором семестре первого года обучения основной темой работы над текстом должен стать столичный дамаский разговорный язык, являющийся общепринятым разговорным языком.

Рассматривая эту тему, мы обращаемся к традиции города Дамаска и берем художественную форму хакавати, или сказителя, используя те эпические произведения, которые представляли сказители в своем репертуаре, например «Зир Салим», «Антара» и др. Также можно использовать исследования Мунира Кайала, в которых подробно рассматривается нематериальное культурное наследие Дамаска. В книгах М. Кайала имеются фольклорные тексты дамаских поговорок, песен, стихотворений<sup>139</sup>, а также сценарии театра теней «Карагоз», которые автор записывал на дамаском диалекте, слушая речь актеров в спектаклях, проходивших на улицах Дамаска<sup>140</sup>. Тексты, записанные в книгах М. Кайала, можно использовать и в технической части как тренировочный материал, особенно в дикционных упражнениях.

В работе над формой хакавати мы сосредоточиваем внимание на использовании диапазона голоса в переходах между разными персонажами эпоса. Студент, исполняя роль сказителя, который рассказывает историю, описывая своих героев и комментируя события, использует срединный, самый удобный ему регистр, а при переходе к исполнению других персонажей использует высокий и низкий регистры, при этом обращается внимание на изменение силы голоса.

Цели работы над текстом на этом этапе — овладение дамаским разговорным языком и проверка освоения таких технических речевых навыков, как

---

<sup>139</sup> См.: Кайал М. Дулар ал-калам фи амсал ахл ал-шам. Лубнан наширун, 1993.

<sup>140</sup> См.: Кайал М. Словарь бабат арабского театра теней. Лубнан наширун, 1995.

использование диапазона голоса, свободное звучание, темпо-ритмическая динамическая речь и мощность голоса.

На втором году обучения необходим переход к литературному языку. В технической части, как уже отмечалось выше, используется тренировочный материал на литературном языке: тексты макамов, стихотворения ал-Асмаи и ал-Халлажа. При работе над текстом в первом семестре мы предлагаем брать стихотворения, рассматривая при этом разные формы арабской поэзии: классические и современные стихотворения. В этой работе можно определить тему, на основе которой будет строиться выбор материала. Например, в связи с темой «Мой город», которую мы предлагали на первом курсе на разговорном языке, можно взять тему «Город Дамаск глазами поэтов». Многие известные поэты писали стихи, посвящая их Дамаску: Низар Каббани (1923—1998) «Дамасский влюбленный», Махмуд Дарвиш (1941—2008) «Путь Дамаска», Саид Акел (1912—2014) «Спроси меня Шаам», Ахмед Шауки (1868—1932) и др. На эту тему написаны стихотворения как в классической рифмованной форме, так и в современной свободной форме, и студенты могут ознакомиться с разными формами арабского стихотворения. В работе над стихотворным материалом можно брать произведения одного известного поэта, например стихотворения Махмуда Дарвиша, Музаффара ал-Наууаба и др., или материал определенной эпохи, например, средневековую поэзию — время расцвета арабского классического стихотворения (среди поэтов той эпохи ал-Мутанабби, Жарир, ал-Фараздак, ал-Хамадани и пр.).

Во втором семестре второго курса мы планируем работать над прозаическим текстом, используя рассказы арабских и зарубежных авторов, например известных сирийских писателей в жанре рассказа Саида Хоранийе (1929—1994) и Закарии Тамера (род.1931)<sup>141</sup>.

Третий год обучения — это переход к работе над фрагментами из романов или повестей арабских или зарубежных авторов.

---

<sup>141</sup> См.: Тамер З. Дамаск пожарищ. Перевод И. А. Ермакова. М., 1977.

Необходимо отметить, что в разборе авторского текста необходимо применять принципы метода действенного анализа, который считается основой работы над текстом в сценической речи в российской театральной школе. Применяя этот метод на практике, русские педагоги и режиссеры используют разные приемы и упражнения. В качестве примера мы приведем упражнение «график событийной линии — кардиограмма», которое используется И. Ю. Промптовой на кафедре сценической речи ГИТИСа в работе над текстом. Промптова отмечает, что многие российские театральные режиссеры и педагоги проявляют особый интерес к точному определению событий в пьесе, поскольку событие считается костяком пьесы.

В своих лекциях и практических занятиях, проводимых для аспирантов и молодых педагогов кафедры сценической речи ГИТИСа, И. Ю. Промптова подчеркивает, что важным и необходимым этапом в работе со студентами является «скелетирование литературного материала» через событийно-действенный анализ. То есть при анализе предлагаемого текста мы выявляем событийный ряд, определяем исходное событие, финальное событие и все поворотные моменты, влияющие на поведение героев и меняющие их судьбу. При этом мы указываем событийно-действенную линию в тексте автора, фиксируем те слова, с которых начинается каждое новое событие, и определяем название этого события.

После определения событийно-действенного ряда в авторском тексте И. Ю. Промптова предлагает рисовать его «кардиограмму». Визуализация событийной линии текста либо в воображении, либо в зафиксированном виде является методическим приемом у таких ведущих режиссеров, как К. С. Станиславский, А. В. Эфрос, М. А. Захаров, А. А. Гончаров и др. Упражнение «кардиограмма», применяемое в практике И. Ю. Промптовой и многих других педагогов, также опирается на книгу кинорежиссера А. Митты «Кино между адом и раем», в которой автор анализирует и раскрывает событийно-действенную структуру разных драматических произведений и киносценариев, используя рисунки-схемы, отражающие «драматические перипетии»: «Перипетии

помогают драме выразить ее потенциал, стремление к крайностям борьбы ада и рая <...>. Перипетии составляют непрерывную структуру в драме»<sup>142</sup>.

Интерес к этому упражнению И. Ю. Промптова объясняет тем, что студенты лучше воспринимают произведение и мыслят действенно, когда визуально представляют всю историю развития поступков героев. В итоге у них развивается видение, являющееся важным элементом, над которым театральные педагоги работают с первых уроков.

В данной диссертации в качестве примера мы приведем событийно-действенный анализ прозаического произведения Г. Канафани «Люди на солнце» с применением упражнения «кардиограмма».

«Люди на солнце» — это повесть палестинского писателя и политического активиста Гасана Канафани (1936—1972), впервые опубликованная в 1962 году.

Произведение «Люди на солнце» повествует о трех палестинских беженцах. Абу Кайс — пожилой мужчина, бывший крестьянин, занимавшийся сельским хозяйством до того, как израильтяне захватили их деревню и выгнали с их земли, теперь он вынужден жить в лагере беженцев, где невозможно найти работу. Маруан — шестнадцатилетний парень, которому пришлось уйти из школы и искать работу, чтобы обеспечить свою семью, после того как его отец оставил их в лагере. Асаад — молодой учитель, который ищет работу, чтобы жениться на своей любимой девушке. Все три героя пытаются покинуть лагерь беженцев в Ираке, где они не могут найти работу, и перебраться в Кувейт, где они надеются найти работу в период нефтяного бума. Втроем они договариваются с контрабандистом, чтобы незаконно въехать в Кувейт, но с мужчинами обращаются грубо, унижают их, и их планы рушатся. Наконец, они находят водителя, с которым договариваются о поездке, но водитель предлагает им ехать в кузове грузовика через пустыню. Поскольку у беженцев нет другого варианта, они соглашаются. Адская поездка по пустыне начинается утром. Проезжая через контрольно-пропускные пункты, мужчины прячутся в большом пустом резервуаре для воды в душной полуденной пустынной жаре, пока водитель готовит документы для проверки. После прохода

---

<sup>142</sup> Митта А. Кино между адом и раем. М., 1999. С. 89.

последнего КПП уже на подъезде к конечной цели путешественников водитель открывает резервуар, чтобы выпустить людей, но обнаруживает, что все они мертвы. Не зная, что делать с трупами людей, водитель в темной ночью выбрасывает их на городскую помойку.

Повесть «Люди на солнце» была переведена на многие языки мира. Произведение описывает трудности и постоянную тревогу за собственную жизнь палестинских беженцев, оказавшихся в таком положении вследствие израильской оккупации. Повесть также имеет политический и психологический подтекст, в котором содержится непосредственная критика коррупции, политической пассивности и пораженчества в арабском и палестинском обществе.

В произведении автор использует модернистские нарративные структуры и методы повествования, используя флешбэки вместо диалогов и описания реальных событий и внутренние монологи, на которые он опирается и через которые раскрывается история героев, их переживания, стремления, а также обстоятельства, влияющие на судьбу каждого персонажа. Г. Канафани реалистически изображает своих персонажей, оживляет их жизненные психологические и пластические характеристики, создавая символические структуры и вырабатывая особый стиль, характеризующийся, с одной стороны, короткими фразами, а с другой — нежностью и теплотой выражений. Таким образом создается ощущение близости героев к читателю, однако та невыносимая ситуация, в которой они находятся, и их трагическая судьба остаются за рамками реальности, как будто во сне. В результате кажется, что произведение проникает внутрь читателя, создавая ощущение, будто это происходит с каждым, а не только с героями повести.

К сожалению, произведение Г. Канафани «Люди на солнце» продолжает оставаться остро актуальным и по сегодняшний день не только для палестинского народа, до сих пор разбросанного по миру, но и для сирийцев, страдающих от длительной войны, лишенных стабильности и испытывающих горечь иммиграции. Именно поэтому повесть Г. Канафани является подходящим материалом для работы над текстом в процессе обучения, так как она касается каждого члена

сирийского общества, где нет ни одной семьи, которая не испытала бы страха за судьбу своих иммигрировавших родственников. Во многих случаях «поездка в поисках жизни» оказывается «встречей со смертью», то есть беженцы так же, как и персонажи повести «Люди на солнце», рискуют своей жизнью ради ее спасения. Может быть, это и является ответом на вопрос, который задает водитель грузовика, обнаружив мертвые тела: «Почему они не стучали?» Они предпочли молча умереть, задыхаясь в резервуаре для воды, чем продолжать жить своей предыдущей жизнью.

Для работы с этим произведением можно использовать упражнение «график событийной линии», рассматривая судьбу одного из беженцев (Маруана), так как событийный ряд каждого из них похож: всех в этой поездке ждет одинаковая участь.

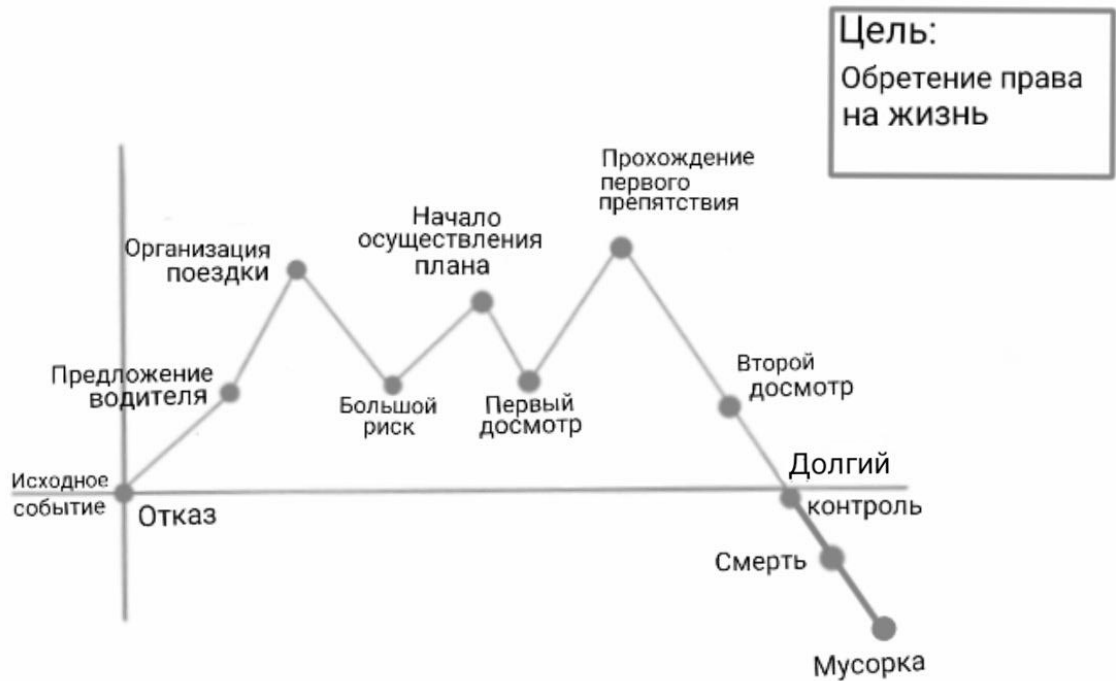
#### *Событийная действенная линия Маруана*

Неопытный шестнадцатилетний юноша Маруан выходит из кабинета контрабандиста, потеряв надежду уехать в Кувейт и работать там, так как ему отказали в помощи из-за отсутствия у него достаточного количества денег. Исходное событие у Маруана — *отказ* контрабандиста взять его в поездку в Кувейт. Пока он стоит, потерянный и не знающий, что делать дальше, он вспоминает о письме, которое написал своей маме утром. Из этого письма мы узнаем историю Маруана и все предлагаемые обстоятельства, которые привели его к этому моменту. После того, как сначала его отец бросил семью, чтобы жениться на девушке-инвалиде, у которой была квартира в городе, а позднее и старший брат решил, что не может больше жертвовать своей жизнью ради братьев, которые уже способны сами себя обеспечивать, Маруану приходится бросить учебу, отказаться от мечты стать врачом и уехать искать работу. Событие, изменяющее жизнь Маруана навсегда, — это *предложение водителя грузовика довезти* его до Кувейта за ту сумму, которая была у Маруана. У героя появляется новая надежда, и он чувствует, что приближается к своей цели. Важный поворот в событийной линии происходит, когда Маруан с остальными беженцами узнает, что им придется прятаться внутри пустого кузова грузовика в течение всей поездки по жаркой



пустыне, чтобы они могли незамеченными пересечь границы и достичь Кувейта. То есть поворотное событие Маруана, которое приближает его к финальному событию, — *это большой риск с угрозой жизни беженцев.*

Поездка начинается рано утром, и оказывается, что она не так страшна, как они представляли. Один из беженцев сидит рядом с водителем, а двое — на крыше кузова, и пока машина едет, ветер помогает терпеть жар солнца. То есть событие — *это начало осуществления плана*, что приближает Маруана к цели доехать до Кувейта. При подъезде к КПП на границе машина останавливается, и пассажирам необходимо залезть внутрь кузова, чтобы пересечь иракскую границу. Маруан со своими товарищами влезает в кузов, и начинается *первый досмотр* — страшный, адский период, когда они находятся в конфликте со временем: минуты и даже секунды становятся их врагами, каждая минута приближает их к смерти, заставляя испытывать тяжелое страдание и боль. Поворотным становится момент, когда водитель открывает дверь кузова, и Маруан с товарищами выходят на свежий воздух — *удачное прохождение первого препятствия.* Им трудно дышать, яркое солнце режет глаза, нет сил, но они проехали половину пути, и если потерпеть еще немного, то можно надеяться на благополучный исход. Они продолжают свой путь, но на подъезде ко второй границе им снова нужно влезть в кузов — *второй досмотр.* Во второй раз это делать гораздо страшнее, ведь они знают, что им предстоит испытать. Водитель едет быстро, торопится скорее пройти проверку документов, но в этот раз офицер своими вопросами задерживает его на несколько дополнительных минут — *долгий контроль.* Освободившись, водитель бежит в машину и быстро едет, не останавливаясь. Отъехав подальше от КПП, он открывает дверь кузова, но никто не выходит оттуда. Водитель сам влезает в кузов, чтобы проверить, и находит всех *мертвыми.* Он решает похоронить их, как только доедет до ближайшего города в Кувейте, однако дорога изматывает его, и он бросает трупы в *мусорку*, чтобы с утра их нашли и похоронили.



На четвертом курсе обучения, аналогично тому, что принято в российской методике, мы планируем посвящать занятия по сценической речи работе над речью студентов в дипломных спектаклях.

Итак, в процессе подготовки актеров по сценической речи раздел работы над текстом не отделяется от воспитания технических навыков, поскольку проверка овладения этими техническими навыками и применение их в практике реализуется через освоение авторского текста.

### Выводы к третьей главе

- Разработка практических речевых приемов актера сирийского драматического театра требует опоры на принципы сценической речи российской театральной школы, при условии их адаптации к мелодике сирийской речи и с учетом особенностей арабской языковой ситуации диглоссии;
- Обогащение сценической речи возможно при условии соблюдения двух основных принципов воспитания речевой культуры сирийского актера: (а) освоение правильного произношения арабского литературного языка и (б)

адаптация сирийского разговорного языка к сценическим условиям; при этом тренировка нормативного произношения арабского языка является приоритетным направлением в разрешении проблемы диглоссии;

- научная классификация арабских звуков по месту и способу образования является необходимой предпосылкой сирийской методики речеголового тренинга; она служит звуковым фундаментом и основным тренировочным материалом для обучения сирийских актеров; формирование арабских слоговых цепочек для упражнений следует образцу слогосочетаний в российской методике сценической речи.

## Заключение

Состояние постоянного поиска идеи национального арабского театра и многослойность арабской речевой культуры, отражавшейся на языке театра, не позволили сформировать общих эстетических норм сирийской сценической речевой культуры, что актуализирует проблему недостаточной подготовки профессиональных актеров в области сценической речи.

Кроме того, диглоссия как особенность языковой ситуации арабского языка – одна из важнейших проблем, с которой сталкивается сценическая речь в арабском театре.

В результате системного анализа проблемы диглоссии в арабском языке и выявления основных различий между литературным и разговорным арабским языком в данной работе были впервые предложены и конструктивно проработаны звуковые модели на арабском языке для тренировки артикуляции и дикции в тренинге речеголового аппарата. В разработанных звуковых моделях автор обратил особое внимание на различие литературного и разговорного языка и представил две разные модели для каждой речевой формы в арабском языке. То есть многослойность арабского языка принимается как ключевой подход к формированию речевой системы подготовки актеров в сирийском театре.

Необходимо отметить, что российская театральная школа считается одним из важнейших источников формирования театрального образования в Сирии. Поэтому обращение к российской методике с целью формирования сирийской методики обучения сценической речи является естественным и необходимым шагом в развитии театральной педагогики в Сирии.

Универсальность российской методики, тесное взаимодействие техники речи и работы над текстом и комплексный подход к речевой подготовке профессиональных актеров служат отправной точкой для создания практических приемов, помогающих в преодолении диглоссии в речи актеров на сирийской сцене.

В данной работе была предложена адаптация к сирийской почве комплексной практической разработки по технике речи на основе российской

системы обучения сценической речи, а также комплексный тренинг речеголового аппарата, тренирующий дыхание, голос и артикуляцию, на основе особенностей звуковой системы арабского языка.

В исследовании были рассмотрены важнейшие принципы работы над текстом в российской театральной школе, была предложена методологическая программа для работы над текстом в сирийской методике сценической речи. В этой программе учитываются особенности арабского языка, на основе которых предлагаются материалы на разговорном языке из устного народного наследия, материалы на литературном языке из арабской литературы.

Сценическая речь сирийских актеров сильно оторвана от богатой мультикультурной арабской речевой культуры. Подход автора диссертации к практическому решению проблемы диглоссии строится на объединении арабского речевого наследия с современными речевыми приемами российской театральной школы. Этот подход отталкивается от принципа соединения фольклора и литературной классики с современными методами и трактовками, применяющимися в российской методике сценической речи.

Соблюдая этот принцип, в данной работе мы выявили две важнейшие арабские исторические предпосылки. Первая из них — формирование и развитие орфоэпических норм арабского литературного языка в науке о рецитации Корана (*таджвид*). Вторая — искусство сказителя (*хакавати*), являющееся одним из самых известных народных зрелищных искусств на Ближнем Востоке.

Создание речевой системы для подготовки актеров – необходимый этап развития сирийского театра и установления собственной национальной идентичности. Рассмотрение практических приемов для тренировки нормативного произношения всех речевых форм арабского языка на драматической сцене театров Сирии (литературного, столичного сирийского, местных диалектов), необходимое для речевой подготовки сирийских актеров, является приоритетным в современном преподавании сценической речи.

В итоге можно сказать, что данное исследование является стимулом в творческом пути формирования методики обучения сценической речи в сирийском

театральном образовании, которое имеет все возможности и перспективы развития и совершенствования в дальнейшей практике.

Практическое достижение изложенной цели возможно при условии разработки сирийской речевой методики.

## Список литературы

### На русском языке

1. Автушенко И. А. Сценическая речь и эмоциональный слух: учебное пособие. — М.: ВГИК, 2012. — 124 с.
2. Автушенко И. А. Рабочая тетрадь по орфоэпии: методическое пособие. — М.: ВГИК, 2017. — 68 с.
3. Автушенко И. А. Развитие эмоционального слуха на уроках сценической речи: учебное пособие. — М.: Издательская группа «Граница», 2014. — 142 с.
4. Аганина Г. Р. Лингвистические основы орфоэпия чтения Корана // Сборник пособий по исламоведению и корановедению. — М., 2012. — 512 с.
5. Александровская М. Б. Профессиональная подготовка актеров в пространстве Евразийского театра XXI века. — СПб.: изд-во «Чистый лист», 2011. — 392 с.
6. Алферова Л. Д. Речевой тренинг: дикция и произношение: учебное пособие / 2-е изд. — СПб.: СПбГАТИ, 2007. — 103 с.
7. Алферова Л. Д., Васильева Л. Н. Нормативное сценическое произношение в условиях диалектного окружения: учебное пособие. — Петрозаводск, 2005. — 136 с.
8. Аль-Арбид Т. Театр одного актера (рассказчика) в арабском традиционном искусстве: дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения: специальность 17.00.01 – театральное искусство. СПб., 1992.
9. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / 2-е изд. М.: Искусство, 1986. — 445 с.
10. Бертельс Е. Э. Персидский театр. Ленинград: Akademia, 1924. — 93 с.
11. Бруссер А. М. Основы дикции: практикум: учебно-методическое пособие / изд. 2-е. испр. и доп. — М., 2005. — 100 с.
12. Васильев Ю. А. Сценическая интонация и вариативность речевого тренинга // Сценическая педагогика: опыт, проблемы, исследования: сборник статей. — СПб. : изд-во РГИСИ, 2016. — С. 240—266.

13. Васильев Ю. А. Сценическая речь: восприятие, воображение, воздействие. Вариации для творчества: учебное пособие. — СПб.: СПбГАТИ, 2007. — 431 с.
14. Васильев Ю. А. Сценическая речь: движение во времени. — СПб.: СПбГАТИ, 2010. — 319 с.
15. Васильев Ю. А. Сценическая речь: ощущение, движение, звучание. Вариации для тренинга: учебное пособие. — СПб.: СПбГАТИ, 2005. — 341 с.
16. Васильев Ю. А., Сценическая речь: ритмы и вариации: учебное пособие. — СПб.: СПбГАТИ, 2009. — 413 с.
17. Васильев Ю. А. Уроки сценической речи: магия импровизации: учебное пособие. — СПб.: СПбГАТИ, 2015. — 279 с.
18. Васильев Ю. А. Уроки сценической речи: музыкально-ритмический тренинг: научно-методическое пособие. — СПб.: СПбГАТИ, 2012. — 178 с.
19. Васильев Ю. А. Уроки сценической речи: народные скороговорки (из собрания Вл. И. Даля) : учебное пособие. — СПб.: СПбГАТИ, 2011. — 135 с.
20. Вербовая Н. П., Головина О. М., Урнова И. И. Искусство речи: учебное пособие для театральных вузов / сост. О. Н. Бойцова. — М.: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2013. — 380.
21. «Вечность на ладонях»: еще раз о Михаиле Чехове / сост. В. М. Турчин. — М.: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2015. — 365 с.
22. Галендеев В. Н. Лев Додин: метод. Школа. Творческая философия. — СПб.: СПбГАТИ, 2014. 159 с.
23. Галендеев В. Н. Не только о сценической речи. СПб. : СПбГАТИ, 2006. 383 с.
24. Галендеев В. Н., Алферова Л. Д. Диалоги о сценической речи. — СПб.: СПбГАТИ, 2008. — 120 с.
25. Гусейнова Д. А. Народные театральные формы Арабского Востока. Феномен та'зие. Вып. 3. — М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2016. — 120 с.
26. Денике Б. Искусство востока: Очерк истории мусульманского искусства. — Казань: Издание комбината Издательства и Печати АТССР, 1923. — 250 с.



27. Зарубина В. Н. Речевое мастерство: учебное пособие. — Улан-Удэ, 2004. — 214 с.
28. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера: учебное пособие. — М.: ГИТИС, 2008. — 431 с.
29. Захава Б. Е. Современники: Вахтангов. Мейерхольд. — М.: Искусство, 1969. — 391 с.
30. Игнатова Е. Г. Логопедическая работа в театральном вузе. — М.: изд-во Московский Художественный театр, 2008. — 72 с.
31. Искусство востока: Миф. Восток. XX век: сборник статей / ред. Д. А. Гусейнова. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. — 345 с.
32. Искусство востока. Проблемы эстетического своеобразия. — СПб., 1997. — 255 с.
33. Искусство сценической речи / сост. и отв. ред. И. Ю. Промптова. — М.: ГИТИС, 2007. — 338 с.
34. Искусство сценической речи. Вып. 2 / ред. И. Ю. Промптова. — М.: ГИТИС, 2014. - 255 с.
35. Искусство сценической речи. Вып. 3 / сост. и отв. ред. И. Ю. Промптова. — М.: Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 2018. — 244 с.
36. Ким Хюн А. Проблема организации обучения сценической речи в Южной Корее: дис. ... канд. искусствоведения. — СПб. 2006. — 195 с.
37. Кини А. Г. Пути развития сирийского театра: дисс. на соиск. уч. степ. кандидата искусствоведения; специальность 17.00.01 – театральное искусство. М., 1984. — 170 с.
38. Кнебель М. О. Вся жизнь. — М.: ВТО, 1967. 587 с.
39. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли / сост. А. А. Бармак. — М.: Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 2018. — 214 с.
40. Кнебель М. О. Поэзия педагогика. О действенном анализе пьесы и роли: учебное пособие. — М.: ГИТИС, 2010. — 422 с.
41. Кнебель М. О. Слово в творчестве актера. — М.: ГИТИС, 2009. — 160 с.

42. Кнебель М. О. Школа режиссуры НемировичаДанченко. — М.: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2015. — 220 с.
43. Козлянинова И. П. Опыт работы по сценической речи в национальных студиях ГИТИСа: дис. ... канд. искусствоведения. — М.: ГИТИС, 1947. — 147 с.
44. Козлянинова И. П. Орфоэпия в театральной школе: учебное пособие. — М.: Просвещение, 1967. — 135 с.
45. Козлянинова И. П. Произношение и дикция. — М.: ВТО, 1977. — 152 с.
46. Козлянинова И. П. Чарели Э. М. Речевой голос и его воспитание: учебное пособие. — М.: ГИТИС, 1985. — 100 с.
47. Культура сценической речи: сборник статей. — М.: ВТО, 1979. — 415 с.
48. Куницын А. Н. К вопросу воплощения литературного произведения в устный рассказ: дис. ... канд. искусствоведения. 1955. — 200 с.
49. Куницын А. Н. Работа актера-рассказчика над текстом: пособие для худож. Самодеятельности. Москва: Всерос. Театр. О-во, 1957. — 68 с.
50. Куракина К. В. Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского. — М.: ВТО, 1959. — 103 с.
51. Ласкавая Е. В. Речеголосовой тренинг. — М., 2006. — 102 с.
52. Латышева Н. А. Роль воображения в голосоречевом воспитании актёра-кукольника: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1986. — 23 с.
53. Леонарди Е. И. Дикция и орфоэпия: сборник упражнений по сценической речи: учебное пособие. — М.: Просвещение, 1967. — 238 с.
54. Леонтьев А. Н. Основы теории речевой деятельности. — М., 1974. — 367 с.
55. Лингвистический энциклопедический словарь. / [науч.-ред. Совет изд-во «Сов.энцикл», Ин-т языкознания АН СССР]; Гл. ред. В.Н. Ярцева. — М.: Сов. Энцикл., 1990. 682 с.
56. Мечковская Н. Б. Социальная лингвистика. — М.: Аспект Пресс, 2000. — 207 с.
57. Морозов В. П. Вокальный слух и голос. — М.: Музыка, 1965. — 86 с.

58. Морозов В. П. Резонансная техника пения и речи: методики мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь / авт.-сост. В. П. Морозов. — М.: Когито-Центр, 2013. — 439 с.
59. Немирович-Данченко Вл. И. О творчестве актера. — М., 1984. — 623 с.
60. Немирович-Данченко Вл. И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877—1942. — М.: ВТО. — 375 с.
61. Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра: воспоминания, статьи, заметки, письма. — М.: Правда, 1989. — 575 с.
62. Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие. Т. 1: Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М.: Искусство, 1952. — 442 с.
63. Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие. Т. 2: Избранные письма. — М.: Государственное издательство «Искусство», 1954. — 639 с.
64. Новикова Е. В. Коррекция звукопроизношения и тонкой моторики методом зондового массажа: наглядно-практическое пособие. — М.: Издательство ГНОМ и Д, 2001. — 576 с.
65. Осовская М. П. Московский говор в жизни и на сцене. — М., 2003. — 60 с.
66. Петрова А. Н. Сценическая речь. — М.: Искусство, 1981. — 191 с.
67. Петрова А. Н. Сценическая речь: Проблематика. Методология. Обучение: дис. ... доктора искусствоведения. 1980. — 27с.
68. Петрова А. Н. Художественное слово и воспитание актера: дис. ... канд. искусствоведения. 1964. — 214 с.
69. Петрова А. Н. Искусства речи для радио- и тележурналистов / 2-е изд., испр. и перераб. — М.: Издательство «Аспект Пресс». 2019. — 144 с.
70. Пилюс А. И. Путь от привычного слова — к профессиональному: техника сценической речи: учебное пособие для студентов режиссерских и актерских факультетов театральных вузов. — М.: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2012. — 468 с.
71. Промптова И. Ю. «Услышать будущего зов...»: на уроках сценической речи. — М.: Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 2016. — 535 с.

72. Промптова И. Ю. Выразительные речевые средства драматурга и актера: дис. ... канд. искусствоведения. 1972. — 178 с.
73. Путинцева Т. А. Тысяча и один год арабского театра. — М.: Наука, 1977. — 312 с.
74. Речевое творчества актера: данность и предчувствие: коллективная монография / ред.-сост. А. М. Бруссер, Н. Л. Прокопова. — СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017. — 600 с.
75. Саджер Ф. О. Значение системы К. С. Станиславского для развития арабской театральной школы: дис. ... канд. искусствоведения. — М.: ГИТИС, 1986. — 159 с.
76. Саричева Е. Ф. Живое слово в клубе: краткое руководство для клубных работников. — М.: Новая Москва, 1925. — 48 с.
77. Саричева Е. Ф. Сценическая речь: учебно-методическое пособие для театральных учебных. — М.: Искусство, 1955. — 250 с.
78. Смирнова М. В. Скороговорки в речевом тренинге: учебное пособие / 2-е изд. РГИСИ. — СПб., 2009. — 506 с.
79. Совкова З. В. Голосовой тренинг в воспитании актера: дис. ... канд. искусствоведения. — Л.: ЛГИТМиК, 1971. — 307 с.
80. Станиславский К. С. Собрание сочинений в 9 т. — М.: Искусство, 1988.
81. Судакова И. И. От этюда к спектаклю: учебное пособие / ред. А. А. Бармак. — М.: ГИТИС, 2014. — 126 с.
82. Сценическая речь. Программа для студентов театральных вузов. — М.: ГИТИС, 2010. — 10 с.
83. Сценическая речь: библиографический указатель, 1929—2009 / сост. И. Б. Титунова, Г. М. Чижова; ред. А. В. Акименко, Т. А. Кравченко. — М.: Министерство культуры РФ: РГБИ, 2011. — 314 с.
84. Сценическая речь: учебник / под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой / 8-е изд. испр. и доп. — М.: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2018. — 560 с.

85. Сценическая речь в театральном вузе: сборник статей. Вып. 1. — М.: ГИТИС, 2006. — 186 с.
86. Сценическая речь в театральном вузе: сборник статей. Вып. 2 / ред.-сост. И. Ю. Промптова. — М.: ГИТИС, 2007. — 125 с.
87. Сценическая речь. Теория. История. Практика: коллективная монография. — СПб.: СПбГАТИ, 2013. — 279 с.
88. Сценическая речь: прошлое и настоящее. Избранные труды кафедры сценической речи СПбГАТИ. — СПб.: СПбГАТИ, 2009. — 430 с.
89. Театральное искусство Востока. Особенности развития: сборник научных трудов. — М.: ГИТИС, 1984. — 130 с.
90. Теория и практика сценической речи: коллективная монография. Вып. 2 / отв. ред. В. Н. Галендеев. — СПб.: СПбГАТИ, 2007. — 207 с.
91. Халед Эль Саед али эль Шорбаги. Использование принципов русской школы воспитания актера в арабской сценической педагогике: дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения: специальность 17.00.01 – театральное искусство. СПб., 1999. — 196 с.
92. Чехов М. А. О технике актера // Об искусстве актера. — М.: Искусство, 1999. — С. 3—124.
93. Чехов М. А. О технике актера // Работа актера над собой: О технике актера / К. С. Станиславский, М. А. Чехов. [б. м.] Артист. Режиссер. Театр. — 2003. — 487 с.
94. Черкасский С. Д. Станиславский и йога. — СПб.: СПбГАТИ, 2013. — 88 с.
95. Черная Е. И. Воспитание фонационного дыхания с использованием принципов дыхательной гимнастики йоги: учебное пособие. — М.: Издательская группа «Граница», 2009. — 145 с.
96. Черная Е. И. Сценическая речь классического восточного театра и ее уроки. — СПб.: Изд-во РГИСИ, 2016. — 307 с.
97. Энциклопедия «Театр». — М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. — 319 с.
98. Юнусов К. О. Арабская вязь. — СПб., 2012. — 308 с.

## На арабском языке

99. يوسف ادريس. نحو مسرح عربي . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب, 1974. 496 ص. (Идрис Ю. Стремление к арабскому театру. Каир: Аль-хайаа аль-масрийа аль-амма лилкитаб, 1974. 496 с.).
100. السعيد محمد البدوي. مستويات اللغة العربية المعاصرة في مصر. القاهرة : دار المعارف . 1973. 222 ص. (Аль-Бадави. А. М. Уровни современного арабского языка в Египте. Каир: Дар аль-маариф фи масир, 1973. 222 с.).
101. أبو عثمان الجاحظ. البيان والتبيين. القاهرة : مكتبة الخانجي, 1998. 1600 ص. (аль-Джахиз Абу Усман. Аль-Байан уа аль-Табийн. Каир: Мактабат аль-Ханжи, 1998. 1600 с.).
102. غانم قدوري الحمد. مدخل الى علم الأصوات العربية. عمان : دار عمار للنشر والتوزيع, 2004. 327 ص. (Аль-Хамад Г. К. Введение в арабскую фонетику. Амман: изд-во Аммар линнашир ва таузий, 2004. 327 с.).
103. علي الراعي. المسرح في العالم العربي. الكويت : عالم المعرفة, 1999. 506 ص. (Аль-Рааи А. Театр в арабском мире. Кувейт: Алам аль-маарифа, 1999. 506 с.).
104. فواز الساجر. ستانسلافски والمسرح العربي. دمشق : منشورات وزارة الثقافة, 1994. 184 ص. (Сажер. Ф. Станиславский и арабский театр. Дамаск: Изд-во Министерства культуры, 1994. 184 с.).
105. عامر رشيد السامرائي. مباحث في الأدب الشعبي. بغداد: وزارة الثقافة و الارشاد, 1964. ص 159. (Аль- Самирраий А.Р. Исследования в народной литературе. Багдад: Министерство культуры, 1964. 159 с.)
106. الخليل الفراهيدي. كتاب العين. في أربعة أجزاء. بغداد : دار الكتب العلمية. 1980 ( Аль-Фарахиди Аль-Халиль. Книга Айнв: в 4 т. Багдад: Дар аль-кутуб аль-элмийа, 1980).
107. جان ألكسان. المسرح القومي والمسارح الرديفة في القطر العربي السوري 1959-1989. دمشق : (Алексан Ж. Национальный театр и его последователи в Сирии. 1959—1989. Дамаск: Изд-во Министерства культуры, 1988. 269 с.).

108. (Аль-Малех В. История сирийского театра и мои воспоминания. Дамаск: Дар аль-фикр, 1984. 367 с.).
109. (Ибн Джинни أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي. الخصائص. 3 مجلدات. بغداد. 1990. 1990).  
Абуль-Фатх Усман. Хасаис (своеобразия) / изд. 4. Багдад, 1990).
110. (Ан-Наккаш М. مارون النقاش. أرزة لبنان. بيروت : المطبعة العمومية, 1869. 496 ص.  
Ливанский кедр. Бейрут: Аль-матбаа аль-омумийа, 1869. 496 с.).
111. (Анис Э. ابراهيم أنيس. في اللهجات العربية. القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية, 1992. 349 ص.  
Э. Арабские диалекты. Каир: Мактабат Англо аль-масрийа, 1992. 349 с.).
112. (Анис Э. ابراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية, 1975. 278 ص.  
Арабские фонетики. Каир: Мактабат Англо аль-масрийа, 1975. 278 с.).
113. (Аийуб А. Р. عبد الرحمن أيوب. أصوات اللغة. القاهرة : مطبعة الكيلاني, 1968. 225 ص.  
Фонетика языка. Каир: Келани, 1968. 225 с.).
114. (فرحان بلبل. أصول الالقاء و الالقاء المسرحي. دمشق:المعهد العالي للفنون المسرحية, 2001. 240 ص.  
Бульбуль Ф. Принципы речи и сценической речи. Дамаск: Аль-маахад аль-али лилфунун аль-масрахийа, 2001. 240 с.).
115. (فرحان بلبل. المسرح السوري في مئة عام 1848-1946. دمشق : المعهد العالي للفنون المسرحية,  
Бульбуль Ф. Сирийский театр в течение 100 лет (1848—1946). 1997. 392 - 392 ص.  
Дамаск: Аль-маахад аль-али лилфунун аль-масрахийа, 1997. 392 с.).
116. (عدنان بن زريل. الأدب المسرحي في سوريا. دمشق : منشورات دار الفن الحديث العالمي, 1973. 167 ص.  
Бин Зрель А. Театральная литература в Сирии. Дамаск: Аль-фан аль-хадис аль-алами, 1973. 167 с.).
117. (صلاح حسنين. المدخل في علم الأصوات المقارن. القاهرة : مكتبة الآداب, 2005. 269 ص.  
Хасанен Салах. Введение в фонетический наук. Каир: Аль-аадааб, 2005. 269 с.).
118. (حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر. دمشق :  
Хаммо Х. М. В поисках идентичности арабского театра в Египте и Сирии — теория и практика. Дамаск: Иттихад аль-куттаб аль-араб, 1999. 362 с.).

119. عبد الكريم خليفة. اللغة العربية و التعريب في العصر الحديث. منشورات مجمع اللغة العربية  
(Халифа А. Арабский язык и локализация в современной  
эпохе. Амман: Мужамма аль-луга аль-арабийя, 1988. 291 с.).
120. علي عقله عرسان. وقفة مع المسرح العربي. دمشق : اتحاد الكتاب العرب, 1996. 250 ص  
(Эрсан А. О. Взгляд на арабский театр. Дамаск: Иттихад аль-куттаб аль-араб,  
1996. 250 с.).
121. علي عقله عرسان. الظواهر المسرحية عند العرب. دمشق : اتحاد الكتاب العرب, 1985. 774 ص.  
(Эрсан А. О. Театральные феномены у арабов. Дамаск: Иттихад аль-куттаб аль-  
араб, 1985. 774 с.).
122. عبد الوارث عسر. فن الالقاء. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتب, 1993. 181 ص.  
(Асар  
Абд аль-Варис. Искусство речи. Каир: Аль-хаййа аль-масрийа лилкитаб, 1993.  
181 с.).
123. ميسون علي. تيسير السعدي ممثل بسبعة أصوات. الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة .  
(М.Али. Актер с семью голосами. Дамаск: Дамаск столица  
العربية. 2008. ص 151 .  
арабской культуры, 2008. 151 с.)
124. منير كيال. دمشق الشام ذاكرة الزمان, أوراق من نشوة الماضي. منشورات الهيئة العامة السورية  
(Кайал М. Дамаск — память о времени. Дамаск: Аль-  
хаййа аль-Амма аль-сурийа, 2010. 278 с.).
125. منير كيال. معجم درر الكلام في أمصال أهل الشام. مكتبة لبنان ناشرون. 1993. 335 ص  
(Кайал  
М. Словарь дуар ал-калам фи амсал ахл ал-шам. Лубнан наширун. 1993. 335  
с.).
126. منير كيال. معجم بابات مسرح الظل. مكتبة لبنان ناشرون. 1995. 375 ص  
(Кайал М.  
Словарь бабат арабского театра теней. Лубнан наширун. 1995. 375 с.).
127. محمد يوسف نجم. المسرحية في الادب العربي الحديث. بيروت : دار الآداب. 1999. - 511 ص  
(Наджим М. Й. Пьеса в современной арабской литературе. Бейрут: Дар аль-  
адааб, 1999. 511 с.).
128. محمد يوسف نجم. المسرح العربي-دراسات ونصوص. بيروت : دار الثقافة, 1961. 239 ص  
(Наджим М. Й. Арабский театр — исследования и пьесы. Дар аль-Сакафа, 1961.  
239 с.).



129. . . 2004. دار الآداب, بيروت : مجلدات. 3 الأعمال الكاملة. سعدالله ونوس. (Ваннус С. Собрание сочинений: в 3 т. Бейрут : Дар аль-адааб, 2004).

### На английском языке

130. Badawi M. M. Early Arabic drama. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. 160 p.
131. Berry C. The actor and the text :with a new forward by Trevor Nunn. New and rev. New York, 1997. 303 p.
132. Berry C. Text in action. London: Virgin Publishing Ltd, 2001. 278 p.
133. Berry C. From word to play: A handbook for directors. London : Oberon Books, 2015. 183 p.
134. Helmuth S. Investigating variation in Arabic intonation: the case for a multi-level corpus approach. Perspectives on Arabic Linguistics XXIV—XXV. Studies in Arabic linguistics. John Benjamins/ University of York, 2014, pp. 63—89.
135. Hellmuth S, Chahal D. The intonation of Lebanese and Egyptian Arabic. Oxford University Press, 2014. 365 p.
136. Jayyusi S, Allen R. Modern Arabic drama: an anthology. Indiana University Press, 1995. 416 p.
137. Landau J. M. Studies in the Arab theater and cinema. New York: Routledge, 2016. 306 p.
138. Linklater K. Freeing the Natural Voice: Imagery and Art in the Practice of Voice and Language. Drama Publisher, Hollywood, 2006. 127 p.
139. Ziter E. Political performance in Syria: From the Six-Day War to the Syrian Uprising. PALGRAVE MACMILLAN, 2015. 259 p.

## Приложение № 1

Таблица I

Классификация арабских звуков по месту артикуляции<sup>143</sup>

| Место образования  | Название Харфа  | Термин в общей фонетике  | Транскрипция    |
|--|-----------------|--|-----------------|
| 1. Гортань   | alif, wāw, yā'  | Гласные  | [ā], [ū], [ī]   |
| 2. Задняя часть глотки   | Hamza, ha'      | Гортанные, или ларингальные<br><br>Глоточные, или фарингальные | [ʾ], [h]        |
| 3. Средняя часть глотки  | ‘ayn, ḥā'       |  | [‘], [ḥ]        |
| 4. Ближняя часть глотки  | ghayn, khā'     |  | [gh], [kh]      |
| 5. Задняя часть языка  | qāf             | Заднеязычные   | [q]             |
| 6. Задняя часть языка, более удаленная от фаринкса                         | kāf             |  | [k]             |
| 7. Средняя часть языка   | zhīm, shin, yā' | Среднеязычные  | [zh], [sh], [j] |
| 8. Край языка, от передней части до задней, противоположной коренным зубам | ḍād             |  | [ḍ]             |

<sup>143</sup> Аганина Г. Р. Лингвические основы орфоэпии чтения Корана // Сборник пособий по исламоведению и корановедению. М., 2012. С. 110—112.

|     |  |     |                   |
|-----|--|-----|-------------------|
| 9.  | Край языка, от самого кончика, поднятого и прижатого к основанию верхних зубов, до средней его части и соответствующая ему область верхнего неба | Lām | Апикальный [l]    |
| 10. | Кончик языка, опущенный слегка к нижним резцам, и верхние альвеолы, к которым прижата передняя часть языка                                       | Nūn | Дорсальный [n]    |
| 11. | Кончик языка, поднятый к альвеолам и вершине твердого неба   | rāʾ | Какуминальный [r] |

|     |  |                  |                       |                  |
|-----|--|------------------|-----------------------|------------------|
| 12. | Кончик языка, поднятый к началу твердого неба и прижатый к основаниям верхних резцов | ṭā', dāl, tā'    | Переднеязычные зубные | [ṭ], [d], [t]    |
| 13. | кончик языка, касающийся концов нижних резцов  | ṣād, zāy, sīn    | Переднеязычные зубные | [ṣ], [z], [s]    |
| 14. | Кончик языка, касающийся концов верхних резцов                                       | ḏhā', dhal, thā' | Межзубные             | [ḏh], [dh], [th] |
| 15. | Губы, внутренняя часть нижней губы и края верхних резцов                             | fā'              | Губно-зубной          | [f]              |
| 16. | Губы: при полном смыкании, при неполном  | bā', mīm<br>wāw  | Губно-губные          | [b], [m]<br>[w]  |
| 17. | Носовая полость  | nūn , mīm        |                       | [n], [m]         |

Таблица II

Классификация согласных звуков из учебника арабского языка<sup>144</sup>

| По месту артикуляции |                    |                         | Губные       |              | Небные         |   |   |   |               |                | Гортанные |        |
|----------------------|--------------------|-------------------------|--------------|--------------|----------------|---|---|---|---------------|----------------|-----------|--------|
|                      |                    |                         | Губно-губные | Губно-зубные | Переднеязычные |   |   |   | Среднеязычные | Глубокоязычные | Связочные | Зевные |
| Мезязучные           | Зазубные (простые) | Зазубные (эмфатические) |              |              |                |   |   |   |               |                |           |        |
| Смычные              | Шумные взрывные    | Звонкие                 | б            |              |                | д | д |   |               |                |           | 'айн   |
|                      |                    | Глухие                  |              |              |                | т | т |   | к             | қ              | 'хамза    |        |
|                      | Сонанты носовые    | м                       |              |              |                |   |   | н |               |                |           |        |

<sup>144</sup> Ковалеев А.А., Шарбатов Г.Ш. Учебник арабского языка. М., 1998. С.10.

|  |                            |                     |  |   |          |   |   |   |        |          |   |   |
|--|----------------------------|---------------------|--|---|----------|---|---|---|--------|----------|---|---|
| Щ<br>е<br>л<br>е<br>в<br>ы<br>е                                    | Ш<br>У<br>М<br>Н<br>Ы<br>е | Зв<br>он<br>ки<br>е |  |   | <u>з</u> | з | з |   |        | Г        |   |   |
|  |                            | Гл<br>ух<br>ие      |  | ф | <u>с</u> | с | с | ш |        | <u>х</u> | х | х |
|  | Сонанты                    |                     |  | й |          |   |   |   | л      | й        |   |   |
| С<br>м<br>ы<br>ч<br>н<br>о<br>-<br>щ<br>е<br>л<br>е<br>в<br>ы<br>е | Шумные<br>звонкие          |                     |  |   |          |   |   |   | д<br>ж |          |   |   |
| Д<br>р<br>о<br>ж<br>а<br>щ<br>и<br>е                               | Сонанты                    |                     |  |   |          |   |   | р |        |          |   |   |

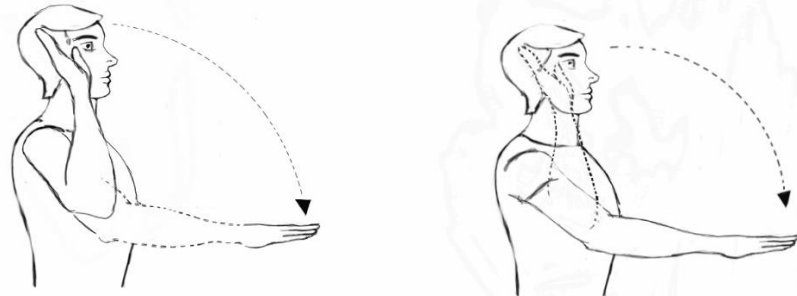
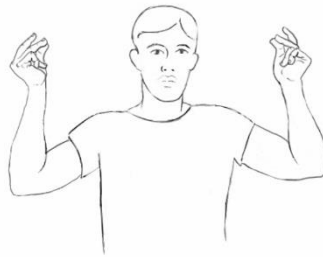
**Приложение № 2**

Рисунок 1. Произношение определенного артикля [аль] с «лунным»



согласным

Рисунок 2. Произношение определенного артикля [аль] с «солнечным»

согласным

## Приложение № 3

### Гимнастика для губ

1. Раскрыть рот. Положить два пальца ребром один на другой и на это расстояние опустить нижнюю челюсть. Язык положить плоско, корень языка опустить, мягкое небо (маленький язычок) приподнять. Верхняя губа слегка приподнята.

Затем выполняются упражнения, рассчитанные на борьбу с вялыми, малоподвижными губами.

2. Верхнюю губу подтянуть кверху, обнажая верхние зубы (на улыбку); десны верхних зубов не должны быть видны. В момент подтягивания губы мышцы лица находятся в спокойном состоянии, зубы не сжаты.

3. Нижнюю губу оттянуть к нижним деснам, обнажая нижние зубы, челюсть не напряжена.

4. Чередовать движения верхней и нижней губы:

- a) верхнюю губу поднять (открыть верхние зубы);
- b) нижнюю губу опустить (открыть нижние зубы);
- c) верхнюю губу опустить (закрыть верхние зубы);
- d) нижнюю губу поднять (закрыть нижние зубы).

Во время этих движений челюсть свободна, зубы не сжаты.

5. Исходное положение: рот слегка раскрыт (челюсть слегка опущена). Верхняя губа, закрывая верхние зубы, крепко натягивается на них так, чтобы край верхней губы слегка загибался внутрь рта. Затем верхняя губа, растягиваясь, соскальзывает вверх, открывая верхние зубы, и возвращается в исходное положение.

Все внимание должно быть направлено на скользящее движение верхней губы.

6. Исходное положение то же. Нижняя губа, закрывая нижние зубы, крепко натягивается на них так, чтобы край нижней губы загибался внутрь



рта. Немного задержавшись в таком положении, нижняя губа оттягивается вниз, обнажая нижние зубы, и возвращается в исходное положение.

7. Одновременное скользящее движение обеих губ. Исходное положение и характер движений такие же, как в упражнениях 5 и 6.

### **Гимнастика для языка**

1. Исходное положение: рот широко открыт; язык лежит плоско с небольшим углублением в спинке; кончик его слегка касается нижних передних зубов, корень опущен, как в момент зевка. Высунуть язык как можно больше изо рта, а затем втягивать как можно глубже так, чтобы образовался лишь мышечный комок, а кончик языка стал незаметным. Затем язык возвращается в исходное положение.

2. Исходное положение то же. Нижняя челюсть неподвижна. Кончик языка то поднимается к корням верхних передних зубов, то опускается в исходное положение.

3. Исходное положение в основном то же, но рот полуоткрыт. Высовывать язык наружу «лопатой» (то есть языку придается плоская, широкая форма) так, чтобы он своими боковыми краями касался углов рта. Затем уложить язык в исходное положение.

4. Исходное положение то же, что в упражнении 3. Высовывать язык наружу «жалом» (то есть языку придается возможно более заостренная форма). Затем вернуть его в исходное положение.

5. Поочередно высывать язык то «лопатой», то «жалом».

6. Рот полуоткрыт. Присасывать язык к небу, затем отрывать его с щелканьем.

### **Упражнения для снятия напряжения с мышц шеи и глотки**

1. Шея журавля:

- a) шея выпрямлена;
- b) вытяните шею вперед и вверх;
- c) когда шея вытянута до предела, опустите подбородок на грудь;
- d) верните голову и шею в исходное положение.

Упражнение выполняется не менее трех раз за занятие.

## 2. Шея черепахи:

- a) шея выпрямлена;
- b) постарайтесь втянуть голову в плечи, словно черепаха, так, чтобы подбородок коснулся груди;
- c) отнимите подбородок от груди и поднимите его, перемещая по дуге.

## 3. Массаж передней стороны шеи:

- a) потрите ладони, пока они не нагреются;
- b) положите правую руку на шею, отогнув большой палец так, чтобы шея оказалось охваченной указательным и большим пальцами;
- c) проведите рукой по шее от подбородка до основания горла;
- d) смените руку, выполняя упражнение левой рукой;
- e) меняя руки, проделайте упражнение от 9 до 36 раз;
- f) массируйте переднюю часть горла, исключая щитовидную и паращитовидную железы, указательным, большим, средним и безымянным пальцами.

## Приложение № 4

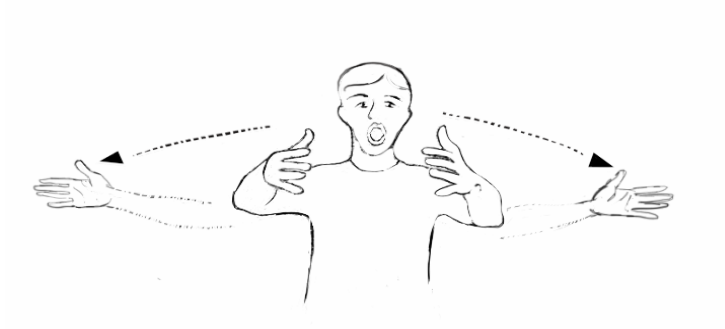


Рисунок 3. Звуки [ʼā], [ʼa]

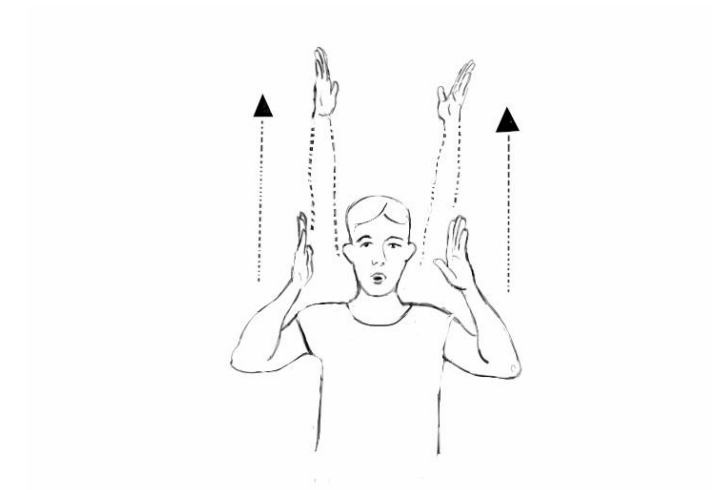


Рисунок 4. Звуки [ʼū], [ʼu]

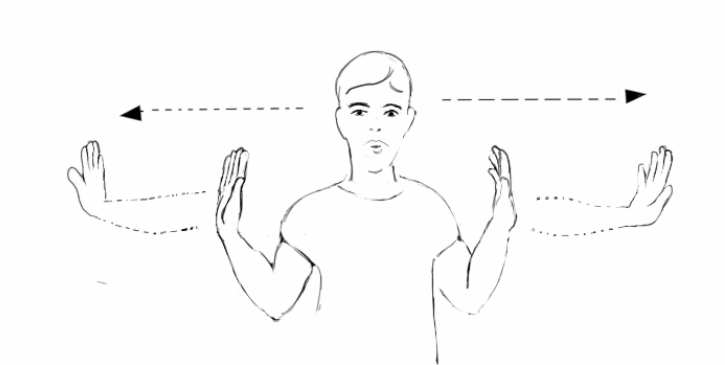


Рисунок 5. Звуки [ʼī], [ʼi]



Рисунок 6. Звуки ['It], ['Id]



Рисунок 7. Звуки ['It], ['Id]

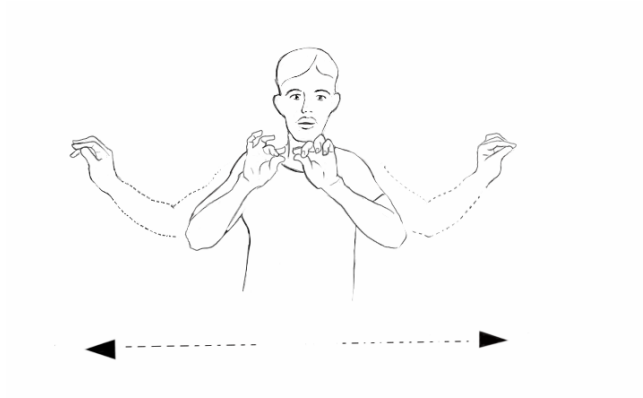


Рисунок 8. Звуки [ʼIs], [ʼIḏh]

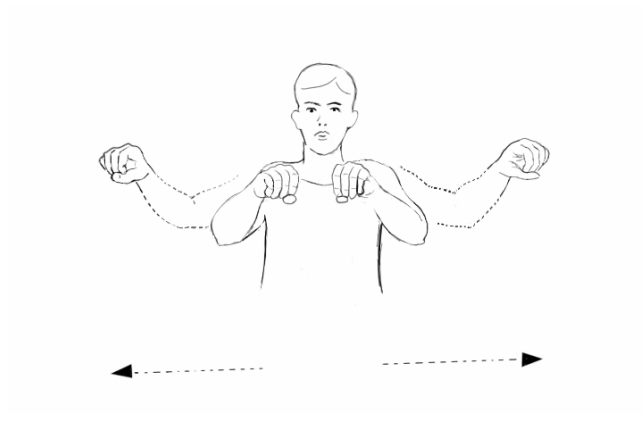


Рисунок 9. Звуки [ʼIṣ], [ʼIḏ]

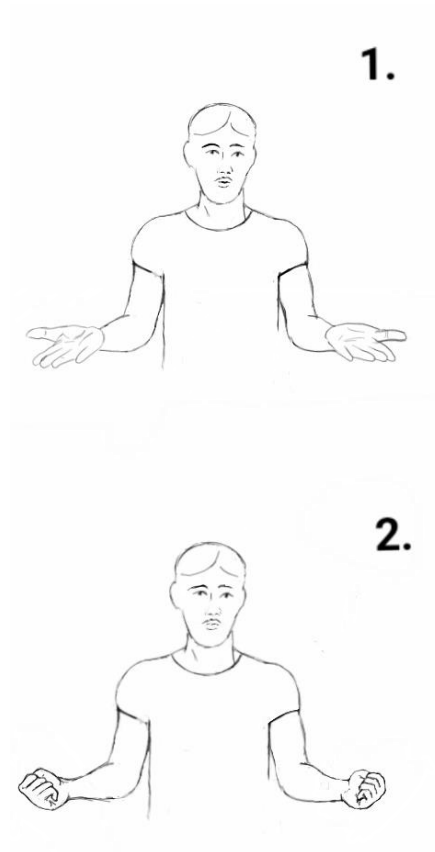


Рисунок 10. Звук [ʼIzh]

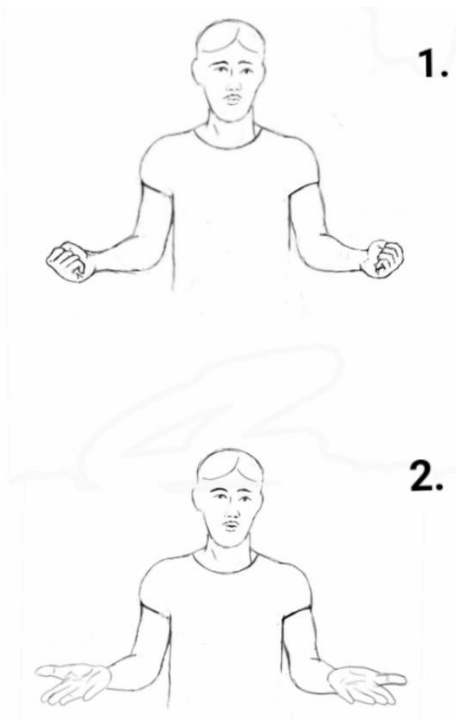


Рисунок 11. Звук [ʼIsh]

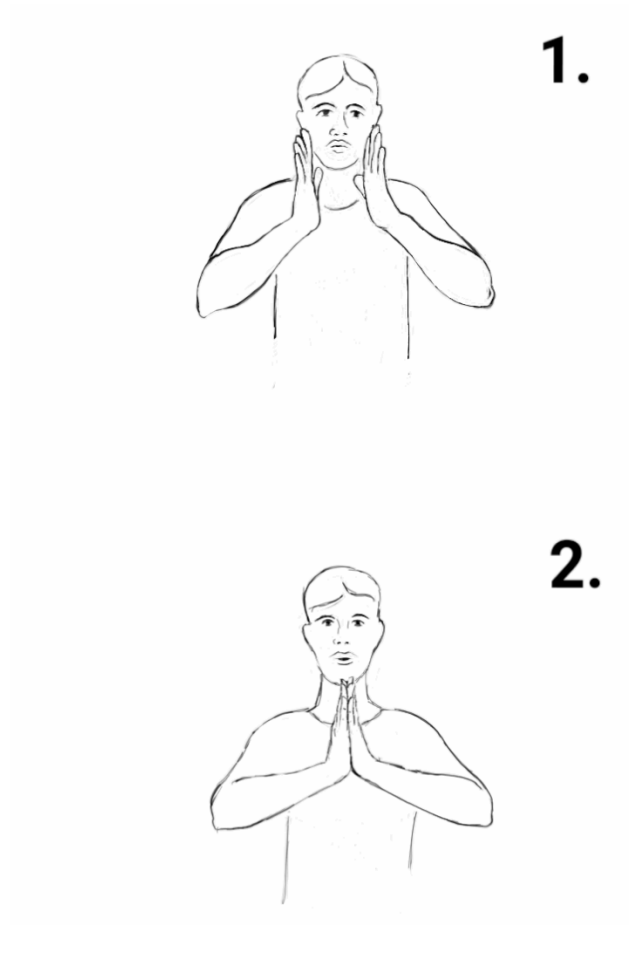


Рисунок 12. Звук [ʼIb]

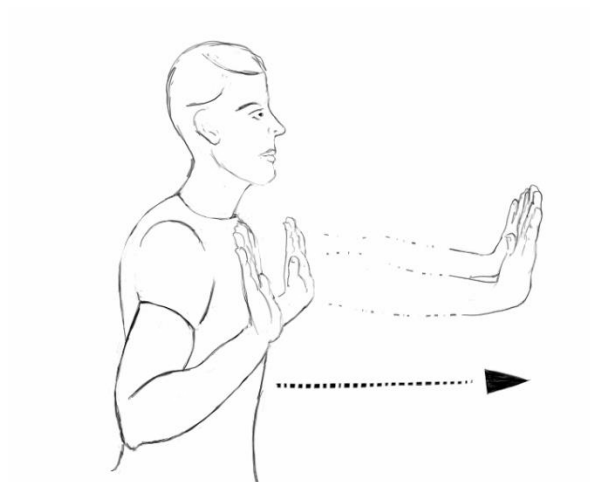


Рисунок 13. Звук [ʼIf]

## Приложение № 5

### Упражнения с движением

*В положении «стоя»*

1. Исходное положение — ноги слегка расставлены, руки свободно висят вдоль тела. На вдохе небольшой наклон вперед, руки на бедрах, голова приподнята (смотреть вперед), спина прямая. На фиксированном выдохе с мысленным счетом до 10, 15, 20 постепенно принимается исходное положение, мышцы расслабляются. Пауза отдыха. Повторить 4—6 раз, чередуя мысленный счет со счетом вслух.
2. Исходное положение — как в упражнении 1. На вдохе руки в стороны, спина прямая, легкий наклон. На выдохе постепенно принять исходное положение. Выдох фиксированный при мысленном счете и счете вслух до 12, 15, 18. Повторить упражнение 4—6 раз.
3. Исходное положение — как в упражнении 1. На вдохе руки вверх, спина прямая, легкий наклон вперед. На выдохе постепенно принять исходное положение. Выдох фиксированный при мысленном счете и счете вслух до 12, 15, 18. Повторить упражнение 4—6 раз. Приняв позу отдыха (сидя или стоя), расслабить мышцы шеи, плеч, рук.
4. Исходное положение — как в упражнении 1. На вдохе руки заложить за голову, спина прямая, легкий наклон вперед. На выдохе руки через стороны опустить. Выдох фиксированный при мысленном счете и счете вслух до 12, 15, 18. Повторить упражнение 4—6 раз. Затем принять позу отдыха.
5. Исходное положение — как в упражнении 1. На вдохе наклон туловища вперед до горизонтального положения; руки развести в стороны до предела так, чтобы ощущалось сближение лопаток; спина прямая. На фиксированном выдохе при мысленном счете и счете вслух выпрямиться. Счет по мере увеличивается с 12 до 20. Повторить 4—6 раз.



6. Руки на бедрах, пятки вместе, носки врозь. Вдохнуть носом, а на фиксированном выдохе медленно приседать, не разъединяя пяток и мысленно считая до десяти. При подъеме глубокий вдох носом. Повторить 4—6 раз, затем поза отдыха.
7. Ноги вместе, руки поднять вверх, сплести пальцы. На вдохе вывернуть руки ладонями вверх, встать на носки, подтянуться. Выдох фиксированный с мысленным счетом до 12, 15, 18 и т. д. Руки на выдохе опускаются медленно через стороны. Повторить 4—6 раз, затем принять позу отдыха.
8. Ноги слегка расставлены, руки свободно висят вдоль тела. На вдохе присесть, вытянув руки вперед. На выдохе медленно подняться, опуская руки и фиксируя внимание на струйке воздуха, выходящего через сжатые губы. Мысленный счет до 12, 15, 18 и т. д. Опустив руки, на паузе отдыха проверить свободу мышц. Повторить 4—6 раз. Затем принять позу отдыха.
9. Упражнение, схожее с предыдущим, только при приседании (вдох) руки поднимаются вверх; при выпрямлении (выдох) руки медленно опускаются через стороны с мысленным счетом и счетом вслух.
10. Упражнение, схожее с предыдущим, только при приседании (вдох) руки закладываются за голову, а при выпрямлении (выдох) руки опускаются медленным движением через стороны. Фиксированный выдох на мысленном счете и счет вслух до 12, 15, 18 и т. д. Повторить 4—6 раз.
11. Исходное положение — ноги вместе, руки свободно висят вдоль тела. На вдохе поднять руки вверх, ладонями внутрь, правую ногу оставить назад на носок; при повторении отставить левую ногу. Выдох фиксированный при мысленном счете до 15, 20 и т. д. Руки опускаются медленно, ладонями вверх.
12. Ходьба. Ноги вместе, руки свободно висят вдоль тела. На вдохе поднять согнутую в колене ногу. На выдохе идти на месте в заданном ритме. Выдох фиксированный с мысленным счетом и счетом вслух до 12, 15, 18 и т. д.

13. Бег на месте. На вдохе поднять согнутую в колене ногу. На выдохе бег в заданном ритме. Выдох фиксированный с мысленным счетом и счетом вслух до 20, 25, 30 и т. д.

*В положении «сидя»*

1. Исходное положение — сидя на стуле; ноги слегка расставлены, спина прямая, руки свободно лежат на коленях. При вдохе ноги сильнее упираются в пол, как бы для того, чтобы встать; затем слегка приподняться, не отрываясь от стула. Выдох фиксированный с мысленным счетом до 10, постепенно по мере выдоха принимается исходное положение, мышцы расслабляются — пауза отдыха. Повторить упражнение 4—6 раз.

2. Исходное положение то же. При вдохе положить руки на бедра, ноги поставить на носки. Выдох фиксированный с мысленным счетом до 10, ноги постепенно опускаются на всю ступню, руки мягко ложатся на колени. Пауза отдыха. Повторить упражнение 4—6 раз.

3. Исходное положение — ноги вместе, руки держатся за стул. На вдохе приподнять колени. На фиксированном выдохе с мысленным счетом опустить ноги на пол (на счет 1, 2, 3), а затем продолжить счет вслух до 12, проверяя свободу мышц плечевого пояса.

4. Исходное положение — как в упражнении 1. На вдохе положить руки на бедра, ноги поставить на носки, сделать легкий наклон вперед, спина прямая. На выдохе принять исходное положение. Выдох фиксированный с мысленным счетом.

5. Исходное положение — руки свободно висят вдоль тела, ноги вместе. На вдохе отвести назад согнутые в локтях руки. На фиксированном выдохе с мысленным счетом до 12 мягко положить руки на колени. Пауза — отдых. Повторить упражнение 4—6 раз.

6. Прямые ноги вытянуты вперед. На вдохе заложить руки за голову, локти широко развести в стороны. На фиксированном выдохе с мысленным счетом до 12 медленным движением наклонить туловище вперед и вытянуть

руки, достать пальцами носки ног. Расслабить мышцы, вернуться в исходное положение. Пауза — отдых. Повторить упражнение 4—6 раз.

*В положении «лежа»*

1. Исходное положение — лежа на спине; руки лежат вдоль тела. На вдохе легким, быстрым движением поднять прямые руки вверх за голову. Выдох фиксированный с мысленным счетом до 10, 12, 15 и т. д. Руки медленным плавным движением опускаются до исходного положения.
2. Исходное положение то же. На вдохе слегка прогнуть спину, не отрывая таз и плечи от пола. На выдохе вернуться в исходное положение, фиксируя внимание на струйке воздуха через губы и мысленно считая до 10; затем расслабить мышцы шеи, плеч, рук, ног и, подхватив дыхание носом, протянуть вслух сочетание **ГМММ — ГМММ — ГННН — ГННН**.
3. На вдохе согнуть руки, опираясь на локти и ступни ног; прогнуть спину, оторвав таз от пола. На выдохе медленно вернуться в исходное положение, считая до 10, затем расслабить мышцы и, подхватив дыхание носом, протянуть вслух сочетание **ГММ — ГНН — ЗММ — ЗНН**.
4. На вдохе руки положить под голову. На выдохе медленным скользящим движением сгибать и распрямлять попеременно то одну, то другую ногу. Выдох фиксированный с мысленным счетом до 10, 12 и т. д.
5. Исходное положение — как в предыдущих упражнениях. Вдохнуть носом. На выдохе медленным плавным движением поднять ноги под прямым углом вверх, а затем, согнув их в коленях, прижать к животу. Во время движения фиксированный выдох со счетом до 10, 12, 15. Как только окончился заданный выдох, вдохнуть. Во время вдоха быстрым, но плавным движением поднять ноги вверх и опустить их в исходное положение, расслабить мышцы.
6. Исходное положение — лежа на животе; руки, согнутые в локтях, прижаты к грудной клетке. На вдохе, не отрывая локтей, прогнуться в пояснице и откинуть голову назад. На выдохе медленно, с мысленным счетом

до 5, вернуться в исходное положение и положить голову набок; мышцы расслабить; на оставшемся дыхании протянуть вслух сочетание **ГММ — ЗММ**.

7. Сплести руки за спиной. На вдохе прогнуться в пояснице. На выдохе с мысленным счетом до 3—5 положить голову набок, освободить руки, расслабить мышцы и на оставшемся дыхании протянуть вслух сочетание согласных **Б, Д, Г, Ж, С, М, Н**.

8. Исходное положение — лежа на животе, руки вытянуты за головой, ноги вместе. На вдохе руки приподнять, голову слегка откинуть назад, спину прогнуть, ноги приподнять. На выдохе руки свободно положить около головы; мышцы шеи, рук, плеч, ног, поясницы расслабить; протянуть вслух сочетания, указанные в предыдущем упражнении.

## Приложение № 6

### Комплекс упражнений с простым движением

В адаптированном тренинге мы будем широко использовать предлагаемые в основном тексте диссертации арабские слогосочетания в комплексе упражнений с простыми движениями, поскольку в этих слогосочетаниях мы обращали особое внимание на отбор звуков по месту и способу артикуляции. Затем, на следующем этапе, перейдем к использованию словосочетаний и предложений (поговорки или стихотворные строки) в комплексе упражнений со сложными движениями. Перейдя к этому этапу упражнений, мы будем тренировать речевое произношение в трех регистрах (низком, среднем, высоком), в то время как в первичном комплексе упражнений с простыми движениями звучание постоянно протекает на среднем тоне.

#### 1. «Расслабление по позвонкам»<sup>145</sup>

Сидя на стуле, наклонив корпус вперед и взявшись руками за щиколотки, шея свободная, голова опущена, сначала выдох без звука, затем короткий выдох со звуком **а**, а также может быть короткий выдох через почти сомкнутые губы, произнося **'ffff**, а позже звукосочетания с этим звуком;

#### 2. «Пережат тела»<sup>146</sup>

Стоя, наклонив корпус вперед на 45 градусов, правая нога впереди — немного согнутая, а левая на полшага сзади — прямая, тяжесть тела на правой ноге. Необходимо следить за тем, чтобы шея была свободной и на одной прямой с корпусом, руки висят и плечи расслаблены. Поднеся ладонь ко рту, делая теплый выдох, затем произнося **wi, wə, wa, wo, wu**.

Далее тяжесть тела переносится на левую ногу, немного согнуть ее, правая при этом выпрямляется, плечи расслаблены и шея свободна. Ладонь перед ртом, выдыхаем сначала теплый выдох, а затем произносим **ji, jə, ja, jo, ju**.

<sup>145</sup> Камышникова В. П. Звучание в движении // Искусство сценической речи. М., 2007. С. 191.

<sup>146</sup> Там же

3. То же, стоя и обходя вокруг стула, медленным шагом, произнося слоговую цепочку **shī zhī — shī zhī — shā zhā — sha zha — shū zhū — shu zhu**. Необходимо следить за тем, чтобы вся цепочка произносилась на одном выдохе, который распределяется по всему движению так, чтобы окончание выдоха совпало с моментом усаживания на стул.

4. То же, в процессе хождения между стульями, касаясь ладонями с партнерами, повторяя слоговую цепочку **shī zhī — shī zhī — shā zhā — sha zha — shū zhū — shu zhu** и возвращаясь к своему стулу, пока не закончилось дыхание. Упражнение выполняется по одному.

5. «Поднырнуть под рукой»<sup>147</sup>

Выполняется парами. Один стоит лицом к зрителям, поднимая руку вперед параллельно полу. Второй сбоку от партнера лицом к нему, одна нога выдвинута вперед; со вдохом согнув ноги, выдыхает, подныривает под рукой партнера, смотрит вперед, вытянув шею, и выныривает обратно, стопы остаются на месте. Упражнение можно развивать: на выдохе поднырнуть и сделать шаг вперед, в обратную сторону присесть и, сделав вдох, вернуться на прежнее место с выдохом. Когда упражнение освоено, можно выдох заменить звуками **М** и **О**, затем можно произносить на выдохе отдельные слова.

6. «Змея»

Цель упражнения — удерживать свободу выдыхаемой струи при небольшом напряжении тела, а также раскрытие глотки, тренируя произнесение арабского заднеязычного согласного звука **Q** (ق).

Сидим на стульях. Представьте, что кисть вашей руки — это голова змеи, рука — ее тело. Но вы не змея, вы только смотрите на нее и хотите избежать встречи с ней, поэтому ваше тело должно уклоняться от движения вашей руки. А «змея-рука» ищет жертву и среди сидящих впереди, и сзади, и по бокам. Исходное положение кисти — пальцы соединены между собой. Откройте широко рот вместе со звуком **QA** (قا) — вдох, кисть руки откроется, как пасть змеи. Рука поднята —

<sup>147</sup> Камышникова В. П. Звучание в движении. С. 192—193.

змея застыла в стойке. Но вот она выбрала жертву. **SI ZI** — распределите звукосочетание на весь выдох, подражая змее. Тот, в кого направлено звучащее «жало» змеи, тут же реагирует своим **QA** (вдох) и затем выдохом **SA ZA** и т. д.<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> Камышникова В. П. Звучание в движении. С. 193.

## Приложение № 7

### Комплекс упражнений со сложными движениями

1. Положение стоя прямо, корпус медленно наклоняется, начиная с подбородка, позвонок за позвонком, достигая положения «копчик вершина тела», руки и шея расслаблены. Во время движения произносится первая строка стихотворения.
2. Продолжая предыдущее движение, становимся на четвереньки. При этом произносится вторая строка стихотворения.
3. Продолжая движение, делаем движение назад, за копчиком, чтобы сесть на пятки, руки вдоль бедер, голова на полу. При этом произносится третья строка стихотворения.
4. Находясь в описанном в упражнении 3 положении, качаем головой из стороны в сторону, катая лбом по полу. При этом произносится следующая строка стихотворения.
5. Постепенно за копчиком укладываемся на правый бок, а из него медленно приходим в положение лежа на спине, колени притянуты к груди (поза эмбриона). При этом произносится следующая строка стихотворения.
6. Сохраняя положение, как в упражнении 5, перекатываемся из стороны в сторону, руки обнимают колени. При этом произносится следующая строка стихотворения.
7. Сохраняя положение, как в упражнении 5, отпускаем колени, а ногами выполняем упражнение «велосипед». При этом произносится следующая строка стихотворения.
8. Медленно перекатываемся на левый бок набок, голова прижата к груди, а шея при этом расслаблена, снова обнять колени. При этом произносится следующая строка стихотворения.
9. Отпустив колени, медленно ставим их на пол и садимся на пятки, руки расслаблены. При этом произносится следующая строка стихотворения.



10. Переносим бедра влево так, чтобы согнутые ноги оказались справа, продолжая движение, стараемся положить корпус на грудь, повернув голову в противоположную от ног сторону, руки расслаблены вдоль туловища. При этом произносится следующая строка стихотворения.

11. Поднимаем корпус и собираем ноги так, чтобы сесть на пятки. При этом произносится следующая строка стихотворения.

12. Делаем те же движения, что в упражнении 9, но в противоположную сторону. При этом произносится следующая строка стихотворения.

13. Поднимаем корпус, становимся на четвереньки, при этом опираемся на предплечья, руки согнуты в локтях, голова опущена вниз и находится между руками. При этом произносится следующая строка стихотворения.

14. Находясь в положении, как в упражнении 13, поднимаем правую ногу и совершаем ею вращения. При этом произносится следующая строка стихотворения.

15. Делаем то же самое другой ногой. При этом произносится следующая строка стихотворения.

16. Из положения, как в упражнении 13, садимся на пятки и постепенно медленно, позвонок за позвонком поднимаемся, голова приходит последней. При этом произносится следующая строка стихотворения.

Выполняя это упражнение, необходимо помнить, что текст произносится в трех разных регистрах: низком, среднем и высоком. Регистр меняется с каждым движением. Текст произносится нараспев.

## Приложение № 8

### «Резонирующие мячи»

«Резонаторные возможности голоса делают его более звучным, полетным, тембрально окрашенным, выносливым»<sup>149</sup>.

Следующее упражнение проводилось педагогом В. П. Камышниковой на практических занятиях по сценической речи в мастерской О. Е. Меньшикова, на которых присутствовала и автор настоящей диссертации (мяч в данном упражнении).

1. Студенты распределяются по парам. Один из партнеров ложится на пол на спину, второй подкладывает ему под затылок мяч. Чувствуя мяч затылком, лежащий на спине студент мысленно направляет звук на эту точку. После этого партнер медленно вытаскивает мяч из-под затылка, а лежащий на спине студент, сохраняя ощущение мяча, издает звук **ММММ...**, стараясь направлять его в ту точку, где был мяч.
2. Так же, кладем мяч под правую лопатку, считаем до 7, мысленно направляем звук туда. После этого вытаскиваем мяч и издаем звук, стараясь направлять его в точку, где был мяч.
3. Так же, кладем мяч под левую лопатку, считаем до 7 и вынимаем, после этого издаем звук, стараясь направлять его в точку, где был мяч.
4. Так же, кладем два мяча под обе лопатки, считаем до 7 и вынимаем, после этого издаем звук, стараясь направлять его в точки, где был мяч.
5. Так же, кладем мяч между лопатками, расслабляем тело и мысленно направляем звук туда, где находится мяч. Затем убираем мяч и издаем звук, направляя его в ту же точку.
6. Так же, кладем мячи в точки края ребер, мысленно направляем звук в эти точки. Затем убираем мячи и издаем звук, направляя его в те же точки, где были мячи.

---

<sup>149</sup> Камышникова В. П. Резонирующее пространство. С. 161.

7. Так же, кладем два мяча под поясницу справа и слева, издаем звуки **эм-эм-эм** так, чтобы чувствовались мышечные толчки в мячах. Вынимаем мячи, издаем звук **аааа**, слегка поднимая и опуская нижнюю часть туловища, чтобы была вибрация.
8. Так же, партнер вкладывает мячи в ладони лежащего, который издает звук **аааа**, стараясь направить его в мячи.
9. Так же, партнер кладет мячи под колени лежащего, который издает звук **аааа**, стараясь направить его в мячи, чувствуя резонанс в коленях.
10. Так же, партнер кладет мяч на солнечное сплетение и несильно толкает мяч, чтобы мышцы чувствовали этот толчок, лежащий издает звук **ааааа**.
11. Так же, партнер кладет один мяч под позвоночник внизу спины, лежащий издает звук **мммм**.
12. Лежащий переворачивается на живот, партнер делает массаж спины по лопатками лежащего мячами, лежащий издает звук **аааа**.
13. Партнер кладет два мяча под лопатки лежащего и делает несколько несильных толчков, лежащий издает звук **аааа**.
14. Партнер кладет мяч между лопатками лежащего и делает несколько несильных толчков, лежащий издает звук **мммм**.
15. Партнер кладет мячи под поясницу с двух сторон, делает несколько несильных толчков, лежащий издает звук **аааа**.
16. Студент садится на колени, касаясь лбом пола, руки назад параллельно туловищу. Партнер кладет один мяч в район седьмого позвонка, а второй на позвоночник внизу спины. Лежащий издает звук **аааа**, стараясь отправлять звук к мячам.
17. Партнер постепенно двигает мячом по позвоночнику лежащего снизу вверх, лежащий постепенно встает вместе с движением мяча, издавая звук **мммм**.
18. Студент стоит, партнер массирует его спину мячами, студент издает звук **аааа**.

19. Студент стоит, партнер кладет один мяч в центр грудной клетки, а второй между лопатками. Студент издает звук **аааа**, стараясь направлять звук в мячи.

20. Студент держит один мяч в опущенной руке, а второй на голове придерживается партнером, студент издает звук **мммм**, стараясь направлять звук в мячи.

21. Один мяч находится под стопой студента, а второй на голове придерживается партнером, студент издает звук **мммм**, стараясь направлять звук в мячи.

## Приложение № 9

### «Звучащие руки»<sup>150</sup>

Упражнение «Звучащие руки» описано В. П. Камышниковой в статье «Резонирующее пространство» и используется педагогами кафедры сценической речи ГИТИСа в различных вариациях.

В этом упражнении мы используем гласные звуки на разговорном арабском языке в следующих цепочках:

- [wi], [wə], [wa], [wo], [wu]
- [ji], [jə], [ja], [jo], [ju]

Сначала, делая жест для каждого гласного звука, подносим руки ближе к рту и звучим так, чтобы вибрации звука чувствовалась между ладонями. Только убедившись, что небольшой промежуток между руками наполнен звуком, удлиняем жест, направляя им звучание в более широкое пространство.

[wi], [ji] — пальцы собранных вместе рук образуют овал, соответствующий артикуляции [и]. По мере звучания руки расходятся в горизонтальном направлении.

[wə], [jə] — кисти рук, напоминая поднос, параллельны полу ладонями вверх и запястьем в сторону рта, находятся возле подбородка. Ощувив звук на ладонях, руки расходятся в стороны, сохраняя исходное положение ладоней.

[wa], [ja] — ладони сложены друг с другом одна на другую и поднесены к рту запястьями, по мере звучания и ощущения звука в ладонях, раскрываем руки, одна идет вверх, другая вниз; по мере ощущения вибрации в ладонях, растягиваем руки вперед, направляя звук.

[wo], [jo] — ладони округлены поднесены к губам. Ощущая вибрацию между ладонями, растягиваем руки по диагонали — в стороны и вперед.

---

<sup>150</sup> Камышникова В. П. Резонирующее. С. 172.

[wu], [ju] — ладони вытянуты параллельно друг другу, ребро ладони направлено в пол, запястьями ближе ко рту. Ощущая звук между ладонями, растягиваем руки вперед.

Звучание распространяется с движением ладоней в пространстве, так как жесты направляют и распределяют звук.

### *Вариации*

В этом упражнении можно тренировать усиление и ослабление звука. Когда ладони находятся ближе ко рту, звук тихий, и при вытягивании рук в пространство звук постепенно усиливается в соответствии с движением рук.

Когда звук уже освоен и чувствуется резонанс в пространстве, можно переходить к тренировке диапазона голоса:

- средний регистр, руки на уровне груди;
- низкий регистр, руки на уровне бедер.
- высокий регистр, руки на уровне головы.

## Приложение № 10

### Упражнение «гекзаметр»<sup>151</sup>

Гекзаметр, или гексаметр (от греч. Hexametros) — это древнейшая форма стиха в античной европейской поэзии, шестистопный дактилический метр с постоянной цезурой, которая разделяет стихи на полустишия<sup>152</sup>.

В данной работе будем описывать основные принципы этого упражнения и предлагать тренировочный материал из арабского стихотворения для применения в сирийской методике.

Для тренировки возьмем фрагмент текста из «Одиссеи». Каждая строчка разделяется на шесть долей, в каждой доле есть ударение, где гласный произносится с удлинением.

Встала из мрАка младАя с перстАми пурпУрными Эос;  
 ЛОже покИнул тогда и возлЮбленный сЫн ОдисЕев:  
 ПлАтье надЕв, изощрЕнный свой мЕч на плечО он навЕсил,  
 ПОсле, подОшвы красИвые к свЕтлым ногАм привязАвши,  
 ВЫшел из спАльни, лицОм лучезАрному богу подОбный.  
 ЗвонкоголОсых глашАтаев цАрских созвАв, повелЕл он  
 КлИкнуть им клич, чтоб на плОщадь собрАть густовлАсых ахЕян.

Текст произносится речевым и напевным способом с добором дыхания на первом этапе в конце каждой строки и постепенным распределением дыхания на две, три, четыре строки.

1. Упражнение на развитие звуковыстного диапазона голоса
  - Текст произносится речевым способом, начиная с нижнего регистра, повышая ступени диапазона по строчкам, с добором дыхания в конце каждой

<sup>151</sup> Сценическая речь: учебник / под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой / 7-е изд. М.: ГИТИС, 2014. С. 476.

<sup>152</sup> Словарь русского языка: в 4 т. / 3-е изд. / под ред. М. С. Шелелева. М., 1988. С. 304.

строки. Повторяется то же самое, начиная с высокого регистра и понижая ступени диапазона по строкам.

- Текст произносится нараспев. Повышение и понижение строчек нараспев следует по полутонам.
- То же, чередование строчки напевной со строчкой речевой и наоборот. Сначала произносится строка нараспев, следующая строка — речевым способом, придерживаясь высоты напевной строки. Каждая напевная строчка должна звучать выше предыдущей на полтона. То же самое повторяется, начиная с речевой строки.
- Переход с распева на речь и наоборот в середине строки.
- Повышение и понижение голоса по словам. Такое же упражнение, как предыдущие, но изменение тона происходит при произнесении каждого слова, а не каждой строки.

«Эти упражнения способствуют дальнейшему развитию гибкости и плавности звучания, расширению диапазона голоса на речевом и напевном приемах, выравниванию переходов из регистра в регистр по всему диапазону»<sup>153</sup>.

## 2. Упражнения на использование различных темпов

В этих упражнениях, как и в предыдущих, текст произносится распевным и речевым способом. Упражнения тренируют верное направление звука в резонаторы и закрепление длинного выдоха, точной артикуляции и внятной дикции при ускорении произношения текста. Упражнения применяются в комплексе с предыдущими упражнениями на диапазон голоса, то есть темп произношения текста ускоряется или замедляется одновременно с повышением и понижением голоса. В этом упражнении можно использовать много вариантов. Например:

- чередование медленных и быстрых строчек речевым способом при одновременном повышении и понижении голоса по строкам;
- чередование медленных и быстрых строчек напевным способом при одновременном повышении или понижении голоса по строкам;

---

<sup>153</sup> Сценическая речь. С. 477.



- чередование двух медленных речевых строк с двумя быстрыми напевными, и наоборот;
- ускоренное повышение и понижение по словам речевым или напевным способом.

### 3. Упражнения на развитие силы звука

Цель этих упражнений — соединение силы звучания с ощущением свободы и укрепление объемности голоса. При выполнении этих упражнений требуется умение очень точно распределять дыхание.

- «Эхо» — речевой способ и нараспев.

Произносим строчку речевым способом громко на высоком и удобном регистре, чувствуя полетность звука. Затем повторяем ту же строчку на том же регистре, имитируя отзвук (эхо). Произношение строчек идет по речевым ступенькам.

То же упражнение повторяется с произнесением строчек нараспев.

- Постепенное усиление голоса с одновременным повышением или понижением по строчкам речевым способом или нараспев.
- Постепенное усиление/ослабление голоса в пределах одной строчки.
- Одновременное изменение высоты звука по словам.

Для применения этого упражнения в сирийской методике нам необходимо найти эквивалентный подход для произношения текста нараспев, так как в арабском языке не все слова имеют гласный звук, который можно удлинить: например короткие гласные звуки нельзя удлинить, потому что это разрушает мелодичность самого арабского языка.

Как отмечалось раньше, орфоэпические нормы арабского литературного языка сохранились в науке таджвида (рецитация Корана), так как значение самого слова «таджвид» — «делать что-либо хорошо», а термин «таджвид», по определению средневекового филолога Ибн ал-Джазри, «это значит читать так, чтобы правильно звучали слова, и не иметь недостатков в произношении, то есть

достигать высочайшей степени правильности и красоты»<sup>154</sup>. В арабской терминологии используются и другие термины, обозначающие понятие «чтение», или «рецитация», Корана, например «тартиль», который значит рецитация с распевом, «некто упорядочил свою речь, когда одна часть следовала за другой размеренно, осмысленно, без спешки»<sup>155</sup>.

В связи с этим, обращаясь к традиции, мы предложим опираться на правила рецитации Корана в науке таджвида с целью применения их в упражнении «гекзаметр» для произношения тренировочных текстов, выбранных из арабской поэзии, например стихотворение «Звук свиста бюльбюля».

---

<sup>154</sup> Аганина Г. Р. Лингвистические основы орфоэпии чтения Корана // Сборник пособий по исламоведению и корановедению. М., 2012. С. 87.

<sup>155</sup> Там же. С. 86.

## Приложение № 11

### Упражнение «Канал»

Стоя ноги на ширине плеч, колени слегка согнуты. Направляем вес в стопы, чувствуя крепкую связь с полом. Ощущаем длину нашего позвоночника, свободную шею. Голова легкая и ощущается как будто не связана с нашим телом. Руки опущены вниз и как будто тоже находятся отдельно от тела, ощущаем их вес, направленный в пол. Почувствовав легкость и «полетность» тела и крепкий контакт с полом, расслабляем нижнюю челюсть, направляя ее к груди. Верхняя челюсть и затылок направляются назад к спине вместе с головой. Представим, будто движение головы управляется мягким небом изнутри, то есть голова откидывается на спину между плечами, плечи расслаблены, а прямая спина держит голову. Мягкое небо поднято, «внутренний рот» открыт, при этом образуется воображаемый внутренний широкий канал, который растягивается в глубину вдоль нашей спины до копчика. Из этой самой глубокой точки выходит горячий выдох со звуком **hhhhhhh**... Направляем наш горячий выдох вверх, чтобы он достиг потолка и прогрел его. Почувствовав теплоту в воображаемом канале внутри, мы начинаем издавать слоги **ha ha ha**, немного растягивая гласный и отправляя звук в ту же точку на потолке. Затем удлинняем звук **haaaaaa**, сохраняя ощущение теплоты и глубины источника звука. (По собственному ощущению автора диссертации, в этом упражнении чувствуется, как будто тело не участвует в образовании звука, а сам звук ощущается в пространстве перед ртом, как большой шар, при этом образуется сильная вибрация в губах, тело теплое, а руки легкие, как будто их нет.)

Следующим этапом к звуку в воображении добавляется цвет (по выбору педагога — на начальном этапе, или студента — в дальнейшем), и задача студента — «закрасить» этим цветом потолок в том месте, куда мы отправляем звук. Наполнив потолок цветом, мы потихоньку опускаем голову, чтобы она образовала одну линию со спиной, ощущение «внутреннего канала» и открытого «внутреннего

рта» при этом сохраняется. Продолжаем направлять звук, наполненный цветом, в партнера, окрашивая его.

Развивая это упражнение, И. А. Автушенко использует несколько вариаций, нацеленных на развитие эмоционального слуха, насыщение звука видением, укрепление звуковосприятия партнерами, а также подход к овладению текстом.

### *Вариации*

- После того, как студенты освоили базовое упражнение и смогли наполнить звук цветом, включается взаимодействие с партнером. Один студент рисует на стене, находящейся возле него, воображаемую картину, в которой доминирует одна определенная окраска, например желто-оранжевый осенний лес, голубое море в летний день, черная безлунная ночь и т. д. Остальные студенты вслушиваются внимательно в звучание коллеги и стараются отгадать через его звук, какую картину он нафантазировал. Практика показывает, что, если звучащий студент сосредоточен и включен в упражнение и действительно видит, что он рисует, ему удается передать свои видения партнерам, и практически большинство остальных участников упражнения могут отгадать краску и атмосферу нафантазированной их коллегой картины.

- Усложняя задание для наибольшего взаимодействия с партнером, педагог просит одного из студентов начать звучать, фантазируя картину, в то время как другие участники упражнения внимательно слушают, и кто-то из них, кто чувствует себя готовым вмешаться в процессе рисования, начинает звучать, продолжая картину своего коллеги и добавляя к ней новые детали, но не разрушая общую атмосферу, созданную первым студентом. В создании картины, предложенной первым студентом, могут участвовать все студенты, занятые в упражнении. В большинстве случаев, когда студенты хорошо вслушиваются друг в друга и вовлечены в процесс рождения «картины», получается общее гармоничное звучание с единой атмосферой.

- Как мы ранее упоминали, следующий этап этого упражнения может использоваться как подход к освоению авторского текста, который

напоминает о методе овладения авторским текстом английского педагога по сценической речи и режиссера Королевской шекспировской компании Сисели Берри.

Педагог просит каждого студента выбрать фрагмент текста (стихотворение, монолог и пр.) из материала, над которым работает студент на занятиях по сценической речи или мастерству актера. Сначала студент выполняет все вышеуказанные этапы упражнения, начиная с горячего выдоха, направленного с целью разогреть потолок, затем — звучание с определенной краской, предлагаемая краска должна рождаться из атмосферы выбранного текста. Далее студент звуком начинает рисовать на стене возле себя картину, которую выбранный текст рождает в воображении студента. Студент, рисуя эту картину, старается тщательно и подробно пополнять ее разными деталями. Как только он убеждается, что воображаемая картина стала полной и ясной, он произносит свой выбранный текст так, чтобы он передал в произносимом тексте всю представленную им картину.

## Приложение № 12

### Стихотворение из дамасского фольклора

أشعار شعبية من البيئة الشامية  
من كتاب منير كيال " دمشق الشام ذاكرة الزمان "

يا أسمر السمر ياما عيروني فيك  
أنت الورد عالسجر وأنا الندى بسئيك  
وأنت الأمر بالسما وأنا النجوم بحويك  
وأنت حشيشة الألب , وأنا ما بفرط فيك

يا أسمر السمر يا مالي ورسمالي  
يا حب هيل انطحن... غيرك ما يحلالي  
سوسحتني بغرامك إرحم بأحالي  
لو تطلع الروح , ما بيغلى عليك غالي

يا أسمر السمر يللي بوسنك تبيري  
يا ريئك عسل نأط على صدري  
و إن أدر الله والحكام لا تدري  
لاحفر وغمي و اعمل بيتكم قبيري

عيونك السود خلتنني أنا غني  
على شفتيك عأيي , سبوا عرء الحيا مني  
بكون نايم بأحلى النوم متهني  
يجي خيالك على بالي و الله جننني

عيونك السود خلتنني أنا طيعك  
و إن إلت "قلّت" المي لاشرب من مداميعك  
إن بعتنني بالمال, بالرح ما بيعك

الناس مو كلها سوا .. انظر أصابعك

يا أسمر السمر لا ترد على مين ما كان  
خبّي عن البيض عيونك يا ناعس الأجفان  
لون السمار على ألبى يا أحلى الألوان  
تباهى بسمارك ولا تسمع لمين ما كان

يا أبيض البيض يلبالك تشوف حالك  
تغاوي ببياضك ولا على بالك  
عادييت كل البشر بالكون كرمالك  
والسمر طؤوا أهر لمن يخطر خيالك

يا محسن البيض إذا خطرنا عالمكشوف  
بيخلوا الشب يللي إلو نظر يشوف  
والبيض سكرر مكرر بالحريير ملفوف  
بيخلوا القلب بهواهم دايم الدوم ملهوف

يا أبيض البيض يا وائف عالطاعة  
إرحم فؤادي ما عاد لي عالصبر طاعة  
إلك بكل خد من ورد الشام بائة  
حرّص عليهن عيون السمر سرّائة

لو كنت معايا يا زين بالنظر تننع  
لحطك بعيني بدال الكحل بالمدمع  
لحا أول كلام افتهم واسمع  
الألب إن واحد افتكّر واقنع

عين المحب من عين العزول تبان  
والحب أترّ معايا من الزغر للآن

بحب الأبيض لأن الورد بخدوده  
وبحب الأسمر لأنه ناعس الأجفان

حلاوة اللفظ أحلى من شحادة الكف  
ووش البشوش بيسوى من الجواهر ألف  
خود الأصيل ولو كان بالعبا ملتف  
لا تاخذ الندل , ولو كان عنده من الجواهر ألف

تعا تفرج يا سلام شوف أحوالك بالتمام  
شوف قدامك عجائب شوف قدامك غرايب  
يا حبيبي لو بتشوف شوف احوالك عالمكشوف  
الدنيا صندوق فرجة لا تغرك فيها البهجة  
من يوم ما خلقت عوجا لا تبكي عليها وتنوح  
يا حفيظ و يا أمين من غدرات الزمان  
الفلاح شلح التبان وعاف السكة والقدان  
راح تعين عند فلان مغرور بحب الألقاب  
مو حاسب للعزل حساب كان سلطان صار بواب  
يا حفيظ و يا أمين من غدرات الزمان