

ТРАДИЦИИ, ПРОБЛЕМЫ, НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ АРАБСКОГО ТЕАТРА (XIX В.)

Самир Гома

Багдадские купцы еще в средние века сложили поговорку: “Кто отправляется в путешествие во имя знаний, тому Аллах облегчит дорогу в рай”. Во второй половине века осуществление любого путешествия стало не только проще, но и необходимее — количество “знаний” (вернее, информации), лежащих за пределами собственной страны, все возрастало. Теперь уже не одни любознательные купцы или бесстрашные первооткрыватели пересекали границы арабского мира. Ехали “во имя знаний”. И не последнее место в этих странствиях заняли деятели арабской культуры и театра.

Театральное искусство входит в орбиту постоянных культурных интересов. Явления драматургии, сценической практики приобретают все больший размах, все более широкое распространение. А основным полем деятельности — мы увидим это дальше на конкретных примерах — станет та страна, тот город, то место, где именно в данный момент можно было беспрепятственно работать и добиваться успеха.

Такой страной и таким местом стал в 70 — 80-е годы Египет. Пройдет время, и английские колонизаторы, почувствовавшие себя здесь безраздельными и единственными хозяевами, начнут искусственно задерживать в стране рост национальной культуры, даже жестоким деспотическим режимом султана Абдул Хамида II эмиграция сирийцев и ливанцев в Египет, эту наиболее автономную часть империи, принимает особенно массовый характер. Сочетание египетских национальных традиций и политического своеобразия страны с культурным вкладом сирийцев, их ориентацией и тематикой открывало более широкие возможности и перспективы для арабских деятелей. Неизбежными, впрочем, стали столкновения, противоречия двух школ, двух мировоззрений, двух стилистик. Египетские деятели культуры, уже вдоволь натерпевшиеся от насильственной европеизации, восприняли идеи арабского Возрождения острее и вместе с тем, возможно, ограниченнее.

В движении “Ан-Нахды” египетские деятели культуры восприняли именно первую часть — Возрождение арабского наследия. Сирийцы же присоединяли к этому и ориентацию на запад, “арабское западничество”. Через многие произведения египетских авторов тех лет прошел образ молодого человека, отрицающего арабское в быту и культуре, и повсюду он заслуживал презрения и порицания. Чаще всего этого молодого человека делали выходцем из Сирии.

Стилистика двух школ — сирийской и египетской — столкнулась и в драматургии, развивавшейся в арабском мире в борьбе староклассического литературного языка и живого разговорного.

В применении к драматургии решение этой проблемы было особенно важно и особенно трудно.

Если принципом просветительского движения было сохранение литературы на классическом араб-

ском языке, то в это время в области драматургии уже начинались поиски обновления языка разговорной речи. Не случайно драматургия начала развиваться почти одновременно с журналистикой. Видимо не случайно также именно журналисты стали первыми арабскими драматургами. И тому и другому жанру был необходим живой язык для общения с читателем, слушателем, для быстрого восприятия и понимания. Здесь нельзя было ожидать помощи от ученых комментаторов, способных толковать и растолковывать старые мудреные книжные слова, вышедшие из употребления. Весь словарный запас этих двух жанров должен быть хорошо всем знаком и общеупотребителен. В театре к тому же он должен быть еще и хорошо воспринимаем на слух, а всякие лексические изыски, фразеологическая витиеватость этому явно бы мешали.

Зрители Нильской долины, сирийских плато или магрибинского побережья, имеющие различные разговорные языки, должны были одинаково хорошо воспринимать звучащее со сцены слово. Лучшие представители арабской культуры, и среди них люди занимавшиеся драматургией, Салим аль-Бустани, Адиб Исхак, Фарах Антун, — отстаивали в языке ясность и его практическую доступность, а то, что раньше составляло гордость арабских поэтов, — витиеватость и “красоты стиля” — признавали бессмысленным и беспомощным украшательством. Вместе с тем необходимо было соблюдать и чувство стиля. Нельзя было истинную поэзию драматургии (а драматическое произведение — всегда своеобразная поэзия!) низводить до степени бытовой речи, настолько местнодиалектальной, что она становилась непонятной зрителям других районов. Поэтому иногда один и тот же драматург, в зависимости от поставленной цели, пишет то на литературном языке (философскую драму, историческую пьесу из современной жизни). Из-за всех этих сложностей доходчивость и разговорность сценического языка с самого начала стала главной проблемой арабской драматургии. А сама драматургия отныне вливается в общий поток арабской литературы как полноценный художественный жанр, как действенное оружие в просветительской борьбе.

Дж. Ландау в 1958 году составил список из 610 оригинальных пьес, известных арабскому читателю и зрителю (заметьте, что фиксация письменных драматических текстов была в то время скорее исключением, чем правилом, а отчет производится с 1848 года). По другим сведениям, число пьес с 1848 по 1956 год на арабском языке превышает 850; к ним еще присоединяется 270 адаптированных переводов.

Арабская драматургия даже в момент своего возникновения не замкнулась в узколитературные рамки, как классическая поэзия, а практически включилась в живую связь арабских стран с их общенациональными проблемами, культурными диспутами, социальной те-

матикой. И сами драматурги сразу же обрели ту беспоконную, полную невзгод судьбу, что и журналисты. Так же как и журналисты, они устремились в проблематику своего времени, вмешиваясь в тяготы жизни своих народов, зло клеймя религиозные предрассудки и жестокость правителей. И очень часто, так же как и журналисты, пожинали недовольство властей предрержащих.

Следуя за традицией, созданной Маруном ан-Наккашем, арабские драматурги, особенно на первых порах, часто совмещали в себе почти все театральные профессии — они были и организаторами театрального дела, и постановщиками, и исполнителями. Поэтому на примере их личных судеб и творчества можно проследить общие судьбы становления театра в арабском мире, основные направления и стадии его развития.

В то время, как власти Египта предлагали зрителям французские комедии и итальянские оперы, страна уже находилась накануне основания собственного национального профессионального театра. «Египетским Мольером» прозвали современники его создателя — драматурга, режиссера и актера Якуба Саннуа (1839-1912). А сам Саннуа избрал себе псевдоним — Абу Наззара, то есть «наблюдающий в позорную трубу». И то и другое он оправдал всей своей жизнью, всем своим творчеством. Как и Мольер, он был одним из первых истинных комедиографов своего народа и умел видеть жизнь во всех ее проявлениях.

В 1870 году Саннуа открывает первый в Египте профессиональный драматический театр, действующий на арабском языке. Правда, вначале, для того, чтобы добиться положения, театр обслуживает главным образом придворную знать и имеет в своем репертуаре лишь переделки французских авторов. Да и сам Саннуа пишет пьесы на итальянском языке, три из них были поставлены даже в Генуя. Но после того следует еще 32 пьесы (среди них есть и пьесы для кукольного театра на арабском языке). И не на классическом, рассчитанном на высокообразованную публику, а на простом разговорном, близком и понятном всем слоям населения.

Влияние народных зрелишных традиций сказывалось в творчестве Саннуа на многом: он сам нередко выполнял в спектаклях функцию рассказчиков из народа — старинных египетских «аль-хаккавати», актеры включали зрителей в действие, спрашивали у них совета или помощи, в пьесе вводились такие популярные персонажи теневого театра, как сваха или лживый магрибинец, широко использовались элементы клоунады и фарса. Огромным нововведением стало то, что в труппе театра появляются девушки, которых Саннуа сам обучает грамоте. Многие спектакли насыщаются музыкой и пением, приближаются к жанру оперетты.

Тексты пьес в то время, как правило, не сохранялись. Поэтому из всего богатейшего драматического наследия Саннуа обнаружено всего 13 пьес — «Родина и свобода», «Жена отца», «Путешественник и погонщик мулов», «Абу Рида и Кааб аль-Хейр», «Модная девушка», «Дружба», «Александрийская принцесса» и др.

В театр устремляется беднота. В спектаклях Саннуа начинает звучать тема гражданственности, протест против угнетения, социального неравенства, политическая сатира. Театр Саннуа активно включается в патриотическое движение народа против деспотизма хедивской власти. Именно в это время халиф Исмаил, еще недавно окрестивший Саннуа «египетским Мольером», начинает трагедию драматурга. В качестве одной из

причин, объясняющих преследования Саннуа официальными властями, выдвигалось презрительное отношение европейского зрителя к его спектаклям, как к пошлым и вульгарным. А то, что наивность и подлинная народность их были по-настоящему близки местному населению и завоевали у него популярность и уважение, нарочито замалчивалось. Как бы в ответ на все обвинения и упреки Саннуа ставит свою пьесу «Египетский Мольер и его злоключения». Пьеса написана рифмованной прозой и рассказывает о жизни актеров — почти автобиографически, хотя в самом замысле нельзя не усмотреть влияния «Версальского экспромта» Мольера. Она оказалась последней. Просуществовав всего два года, театр был закрыт по личному распоряжению халифа.

Маннуа не сдавался. В 1877 году он создает газету под названием «Абу Наззара», где наряду с едкими публицистическими статьями печатает короткие острые пьесы.

Через четыре месяца на пятнадцатом номере газеты закрыли, а Саннуа был выслан из страны.

Он поселился в Париже и с 1878 года продолжил здесь издание газеты под тем же названием. Газета приобрела популярность во всех странах Ближнего Востока и Северной Африки. Правда, ее название, слишком хорошо знакомое правящим классам Египта, служило причиной того, что ввоз ее в Египет был запрещен. Тогда пошли на хитрость, название стали изменять, но содержание и политическую целеустремленность оставляли прежними. Это продолжалось до 1910 года. В 1912 году Саннуа умер в Париже, так и не увидев больше Родины.

Творчество Мольера оказалось близко и другому театральному деятелю Египта — Мухаммеду Осаману Галлялю (1829-1898). Его отец, турок по национальности, чиновник по профессии, дал сыну прекрасное образование. После начальной школы Галляль в Училище иностранных языков изучал классическую арабскую филологию, французский и английский языки, французскую литературу, географию, медицину, другие науки. Затем поступил в бюро переводчиков и перевел на арабский язык басни Лафонтена, роман Бернардена де Сен-Пьера «Поль и Виргиния» под названием «Кабуль и Варджанна» (1868) и пять комедий Мольера (1870). В его переводе, а точнее — в оригинальной обработке, они были изданы в Каире в 1890 году. Это был «Тартюф» (арабское название «Шейх Матлюф»), «Ученые женщины», «Школа мужей» и «Школа жен». В 1897 году к ним присоединилась переделка «Докучных». Все пьесы были не только переведены на разговорный арабский язык, но и в значительной степени «египтизированы».

Действие «Тартюфа» перенесено в Египет 40-60х годов. Персонажи стали мусульманами и приобрели египетские имена: госпожа Пенель превратилась в ситт (госпожа) Умм ан-Нил, Эльмира — в ситт Анису, Дорина — в рабыню Бихане. Полицейский, появляющийся в финале, именовался в Абу аль-Аль, и о нем говорилось, что родом он из Масары (южнее Каира), а раньше служил сборщиком податей в местечке Турре. Сам Тартюф выступал в облике мусульманского шейха Матлюфа, исповедующего исламские заветы, цитирующего Коран и почитающего помимо Аллаха местную святую Нефису. К хедивскому режиму Галляль относился снисходительно, приписывая все неблагополучие строя и быта ханжеству, оставшемуся в наследство от

уничтоженных мамлюков. Поэтому ханжа и святоша неминуемо должен был потерпеть крах перед лицом халифского суда. Интересы истинно благочестивых поданных халифа охраняются, и пьеса заканчивалась молитвой всех персонажей: "Аллах да продлит жизнь халифа вовеки!" Возможно, что это было лишь повторением традиций Мольера, нередко завершающего свои острые сатирические комедии искусственным восхвалением существующего строя.

В пьесу был введен разговорный диалект — это показалось настолько необычайным, что ее долго никто не решался поставить, и первый спектакль "Шейха Матлюфа" состоялся только в 1912 году. Такое отношение к сценическому языку и непонимание его законов вызвало как бы ответную реакцию Галляля, и в своей следующей пьесе, переделке "Ученых женщин", он обыграл модный в то время лингвистический спор — об узаконивании в литературе простонародного, разговорного языка. Вместо французских жеманниц Мадлон и Като, помешавшихся на претенциозном притворстве, в пьесе Галляля действовали типичные египтянки — мать и дочь, презирующие разговорную речь и мечтающие о возрождении классического арабского языка и поэзии. Изъяняются они при помощи высокопарных касяд, звучащих пародией на устаревший, мертвый язык прошлого. Слуг и рабынь взбалмошные хозяйки заставляют разговаривать столь же выспренно. А так как кухарке осваивать все эти старинные премудрости и соблюдать основы классической грамматики не удается, ее изгоняют, и весь быт в доме рушится. Муж чувствует себя неуютно в семье, где на него не только не обращают внимания, но даже и не кормят, и вполне нормальным языком излагает те качества, посредством которых женщина способна пленить арабского мужчину — бедрами, талией и пр., а вовсе не своей научной компетенцией. Современная публика не без удовольствия узнавала в комедийных событиях и репликах спектакля знакомые ситуации и нравы, хорошо понимала все намеки и живо откликнулась на его полемическую заостренность.

Имя Галляля вошло в историю как имя одного из основоположников египетской комедии нравов.

Продолжались в египетской драматургии и традиции исторических жанров, но совсем иначе, чем у сирийских и ливанских авторов. Один из ярых сторонников мусульманского реформизма, Абдаллах Надим (1845-1896), написал две исторические пьесы — "Отечество" и "Арабы". Но не интерес к национальной истории волновал его — пьесы проникнуты прежде всего ненавистью ко всему европейскому, отрицанием всех заимствований с Запада. В событиях прошлого он искал лишь пример для противопоставления двух, как ему казалось, совершенно чуждых друг другу и несовместимых миров.

Примерно те же задачи преследовал в своей исторической драме "Завоевание Андалусии" (1893) и Мустафа Камиль (1884-1908), будущий основатель Национальной партии, прозванный "трибуном Египта", фигура очень популярная у передовой египетской интеллигенции. Издаваемая им газета "Аль-Лива" ("Знамя") содействовала росту египетской национальной культуры, обличению колонизаторов, развитию патриотических освободительных идей. И это также очень показательно при сравнении сирийской и египетской театральных школ. Египетские авторы шли от идеологической направленности, от литературы. Сирийские эмигранты привезли в Египет прежде всего сценическую практику.

Одними из первых в Египет приехали сирийские журналисты и драматурги Адиб Исхак, Салим ан-Наккаш, а также актер Юсеф аль-Хайят. Вместе с группой сирийских актеров-любителей они создали в Александрии маленькую труппу, плодотворно проработавшую два года — 1876-1877.

"Адиб" по-арабски означает "писатель", "литератор", "просвещенный человек". Это имя часто дают в Сирии. Но современники утверждали, что по-настоящему Исхака зовут "Диб", 0151 это на диалекте означает "Волк". Из-за суеверия слабых детей на Востоке нередко называли "страшными" именами, дабы отпугнуть от ребенка смерть. Адиб Исхак (1856-1885) получил образование в иезуитском колледже Бейрута. Работать начал на почте, где его отец был чиновником, но уже в 1874 году перешел сотрудничать в бейрутскую газету "Аттакаддум" ("Движение вперед"). Напечатал там несколько статей, повесть. Там же встретился и подружился в Салимом ан-Наккашем. Вместе потянулись к театру и занялись драматургией. В основном это были переделки французских авторов: "Андромаха" и "Федра" (по Расину), "Гораций" (по Корнелию), "Зенобия" (по Обиньяку) и др. Следуя примеру прославленного дяди Салима, они обратились к Мольеру и снова одержали победу, создав на его основе почти оригинальные произведения. В 1875 году в Бейруте они поставили свою "Андромаху" и сборы от спектаклей пожертвовали на содержание бейрутских сирот.

В Александрии сирийским эмигрантам было очень трудно выдержать конкуренцию иностранных трупп. Копировать их драму и актерскую игру они не стали, и первые спектакли провалились. К тому же возникли и неожиданные препятствия: важнейший компонент арабского спектакля — музыка в Египте была основана на совсем иных жанровых законах. Потребовалось около трех месяцев для того, чтобы изучить их и овладеть ими.

Юсеф аль-Хайят на первых порах встретил благосклонность халифа. Будучи способным и разносторонним актером, аль-Хайят сам играл женские роли. В 1878 году он пишет свою первую пьесу — "Сотворение добра". С этого момента и по 1895 год спектакли труппы аль-хайята периодически появляются то в Александрии, то в Каире. В ее репертуаре — произведения аль-Хайята, пьеса Маруна ан-Наккаша "Беспечный Абу-аль-Хасан, или Харун ар-Рашид", адаптация трагедий Расина. Для привлечения широкого зрителя после представления серьезной пьесы обычно разыгрывался небольшой юмористический эпизод — в стиле прежних комических фарсов, рассчитанных на привычные вкусы и привычное восприятие.

В декабре 1881 года он выступает в Каире с постановкой "Беспечного Абу-аль-Хасана". И затем пропадает до декабря 1884 года. С этого момента и до 1890 года он с новой труппой, состоящей из сирийских и египетских актеров, выступает то в Каире, то в провинции. К тому времени в Египте насчитывалось уже немало театральных трупп. Некоторые из них, например, труппы Ахмеда Абу Халиля аль-Каббани, Искандера Фараха, Салама Хигази или Сулеймана аль-Кардахи, составили важные страницы истории арабского театра, положили начало его ведущим художественным и стилевым направлениям. Не выдержав конкуренции, Юсеф аль-Хайят присоединяется к своим недавним друзьям и соратникам Салиму ан-Наккашу и Адибу Исхаку и отныне посвящает свою жизнь издательской деятельности.

Талантливого актера Ахмеда Абу Халиля аль-Каббани считают основателем музыкального театра Сирии, создателем музыкального театра драмы, в которой литературный текст — диалог составил единое целое с музыкой, танцами, пением. причем порою основной акцент переносился на вокальные партии.

Ахмед Абу Халиль аль-Каббани (1833-1903) родился в турецкой семье в городе Конье. Детство он провел в Дамаске, где воспитывался сначала в доме у шейха, затем в школе при мечети. Трудовую жизнь начал со скромной должности весовщика (аль-Каббани и означает "весовщик"). Музыкальная одаренность юноши обратила на себя внимание, и вот среди его покровителей и друзей появляется шейх Ахмед Акил аль-Халеби, руководитель музыкальной школы в Халебе, имя которого было хорошо известно в музыкальных кругах Дамаска.

Следующий этап биографии аль-Каббани — он во главе театральной труппы и ставит свои пьесы со своей музыкой. И хотя современники ищут в его произведениях влияния западно-европейской оперы, аль-Каббани не занимается ни заимствованием, ни даже адаптацией. У европейских гастролеров он, действительно, научился многому, но это больше касалось организации театрального дела, системы распределения ролей, искусства грима и оформительской техники. Его музыкальные драмы, воспевающие человека, его доброту, мужество, жизнелюбие, были глубоко национальны и по содержанию, и по проблематике, и по структуре.

На какой-то период судьба аль-Каббани скрещивается с судьбой другого известного сирийского деятеля — Искандера Фараха. О сирийском периоде жизни Искандера Фараха сохранилось весьма мало сведений. Известно, что он окончил иезуитскую школу в Дамаске, затем служил таможенным чиновником, увлекался театром. Официальное положение в театральном мире Фарах занимает после того, как к власти приходит известный турецкий государственный деятель Мидхат-паша (1822-1884), лидер движения за конституцию. В 1877 году он поручает Фараху организовать в Сирии национальный театр, но на западный образец. Он даже разрешил Фараху присутствовать в таможене всего лишь один час в день, с тем, чтобы остальное время тот мог посвящать театру. К организации труппы Фарах привлекает аль-Каббани. Мидхат-паша дарит новой труппе 20 тысяч курушей на покупку костюмов.

Задание паши выполнено — театр создан национальными силами, на премьере идет "Аида", но не опера Верди, а ее либретто, в свое время приспособленное для постановки в драматическом театре на арабском языке Салимом ан-Накнашем. Успех постановки, увы, оказался и последним.

Следующий спектакль "Беспечный Абу-ль-Хасан, или Харун ар-Рашид" (по завоевавшей достаточную известность пьесе Маруна ан-Наккаша) — встретил бурный протест реакционного настроения шейхов: духовный глава мусульман Харун ар-Рашид не мог, по их мнению, появиться на сценических подмостках. Об этом "бесовском зрелище" и "разврате" было доложено в Стамбул — и спектакль был запрещен. Положение аль-Каббани, а вместе с ним и Искандера Фараха в Дамаске становится невыносимым, они по совету друзей (один из них — известный египетский певец Абд аль-Хамули) в 1884 году покидают Дамаск, где аль-Каббани проработал 19 лет, и переселяются в Египет.

В течение первых двух лет в Египте они вместе с

Фарахом продолжают вести театр, причем весьма удачно дополняя друг друга: в то время, как Фарах основное внимание уделяет драматическому мастерству актера, аль-Каббани занимается с труппой музыкой и пением. Когда же в 1886 году Фарах вместе с частью актеров покидает труппу, аль-Каббани с успехом дает спектакли в Каире и Александрии. Особенно известны его спектакли в александрийском кафе странным для берегов Нила названием "Голубой Дунай" ("Ад-Дануб аль-азрак").

Сам аль-Каббани не обладал сильным голосом, но его мастерство музыканта и композитора было столь известно, что впоследствии к нему не раз присылали на выучку актеров-певцов. В 1897 году аль-Каббани было построено специальное здание, но редкие удачи в жизни этого актера не раз сменялись катастрофическим — здание сгорело еще до того, как он успел организовать в нем национальный театр. Незадолго до смерти аль-Каббани возвращается в Дамаск, где получает пенсию из государственной казны. От своих творческих принципов он не отступил до конца жизни, навсегда оставшись в памяти потомков создателем национального арабского музыкального театра. В наши дни имя аль-Каббани присвоено ведущему театру Сирии. Современный сирийский драматург Саадала Уаннус посвящает судьбе знаменитого актера пьесе "Вечер с Абу Халилем аль-Каббани".

Ну, а как же сложилась жизнь бывшего соратника Искандера Фараха? Отец одной из актрис его труппы, богатый торговец жемчугом, построил для Фараха театральное здание, заключив с ним контракт, по которому получал значительную часть доходов от спектаклей. Именно это событие и послужило в свое время причиной отдаления Фараха от аль-Каббани.

Начав регулярную деятельность в 1891 году и будучи хорошо принят публикой, театр Искандера Фараха выдержал испытание временем просуществовав 18 лет. Вскоре среди актеров его труппы появились такие выдающиеся театральные деятели, как певец Салам Хигази и драматург Наджиб аль-Хаддад. Наконец наступил момент, когда Фарах рискнул даже освободиться от докучливого пайщика — торговца жемчугом и аннулировал контракт. Более того, после длительных поездок с труппой по стране, он в 1899 году на месте старого здания строит новое, оборудованное более совершенной техникой сцены.

Репертуар театра был велик, разнообразен и поэтому чрезвычайно неравноценен по своим художественным качествам. Переделки произведений классической драматургии (Шекспир, Корнель, Мольер) сменялись современной французской мелодрамой, серьезные оригинальные пьесы — дешевой буффонадой. По мнению иных исследователей, число обработанных и написанных Фарахом пьес достигает поистине космической цифры — 700. Но, может быть, по закону больших цифр, Фараху удалось в результате произвести своеобразную реформу театра — подчинить его основную деятельность только серьезным задачам драматического искусства. И ставить спектакли без пения и порою без музыки. Пресса встретила подобное начинание с восторженным одобрением, публика же отнеслась к этому новшеству весьма прохладно — отсутствие пения нарушало привычную традицию. Среди актеров происходит раскол. Сторонник музыкальной драмы певец Салам Хигази в 1905 году покидает труппу и основывает собственный театр.

Это нанесло удар театру Фараха, от которого он

так и не оправился. В 1906 году умирает одна из ведущих актрис труппы — Мари Суффан, в 1908 году — брат Фараха, возглавлявший дирекцию театра. Фарах приглашает новых актеров, ставит новые пьесы — среди них даже такие необычные для того времени, как инсценировка романа Жюль Верна “Вокруг света в 80 дней”. Но назревавшей катастрофы уже ничто не могло остановить. Серьезные художественные цели остались позади. Фарах стал смотреть на театральное искусство как на предприятие чисто коммерческое, торговое. Театральное здание, некогда составлявшее славу и гордость Фараха, сдается напрокат другим труппам, а позднее пользуется привилегией демонстрации кинофильмов.

Но даже столь бесславный конец не преуменьшил значения деятельности Искандера Фараха для арабского театра. Она послужила поднятию уровня вкуса в театральном искусстве Египта, изменила отношение к репертуару, придав ему серьезность и художественную значительность, помогла становлению современной драматургии (для театра Фараха писали и Наджиб аль-Хаддад, и Фарах Антуан, и Халиль Мутран), подняла на следующую ступень профессионализма актерское мастерство. И даже будущий его конкурент и противник Салам Хигази период своего становления как актера пережил в труппе Искандера Фараха.

Салам Хигази родился в Александрии (1852-1917) в очень бедной семье моряка. С детства отличался тем, что умел прекрасно читать наизусть Коран; для этого его часто приглашали в мечети и в частные дома. Обладая приятным голосом и увлекаясь народными песнями. Обрел небольшой оркестр арабских инструментов — “тахт”, выступал с собственной программой и приобрел популярность. Создал свой, новый стиль пения, отбросив традиционные припевы (“аляль”). Поэты начали писать тексты на его мелодии.

В 1905 году Хигази основывает в Каире собственный театр, просуществовавший до 1914 года. Традиции музыкального театра в нем были и продолжены, и обновлены. И не только музыкального. Хигази получает для своей труппы здание оперного театра на площади Эзбекия, носившего имя по своему плану и называет “Арабским”, приобретает костюмы и декорации — явление для того времени исключительное, вводит впервые в практику сезонность, которая заключается в том, что каждый спектакль играется не один, два, три раза, а сорок вечеров подряд. В связи с этим и труппа у него создавалась более или менее постоянная, включавшая актеров разнообразного стиля.

Открыл Хигази свой “Арабский театр” “Гамлет” Шекспира, сыграв сам заглавную роль. Не рассчитал, что его зритель связывает только с пением, и спектакль провалился. С того момента, Хигази не мыслит зрелища без пения. Будь то оригинальные пьесы, как “Зенобия” и “Салах ад-Дин”, или переделки, европейские или арабские, классические или современные, — основное место в них занимают песни. Даже в трагедии (например, в “Ромео и Джульетта”) он вводит арии. Когда же количество музыки в спектакле кажется ему недостаточным, он заполняет своим пением антракты. Восхищенные современники, давшие ему прозвище “Восточного Карузо”, писали о нем: “Если бы он сочинял музыку для ада, там слышались бы крики чертей, если бы он сочинял музыку для любви, то в ней ощущался бы любовный аромат, а если бы он писал религиозную музыку, то в ней чувствовались бы священные мощь и трепет”.

Одним из первых в Машрике и Магрибе Хигази

ввел систему зарубежных гастролей. Спектакли его были хорошо известны в Ливане, Сирии и Тунисе. В 1909 году, во время поездки в Сирию, его разбил паралич. Ему было очень трудно со стороны наблюдать за деятельностью труппы, особенно когда она терпела неудачи и лишения, трудно было принимать от актеров помощь, зная, что им самим едва удастся спасти театр от финансового краха, но еще труднее было не петь. И Хигази, несмотря на болезнь, снова выходит на подмостки и отдает театру остаток своей жизни.

После смерти Хигази история арабской культуры не мыслится без его имени. Его музыка, его песни звучат до сих пор, ученики продолжили его традиции.

С этого момента в арабском театре существуют, то споря друг с другом, то сливаясь воедино, два художественных направления: одно, воспитанное Фарахом, придерживается классического репертуара, решает большие сценические задачи, но имеет пока меньше успеха; другое, основанное аль-Каббани и продолженное Хигази, основывается на национальной музыке, песнях, танцах, пользуется неизменной любовью зрителей.