

1981 30/38  
5-90

**ЗНАНИЕ**

НОВОЕ  
В ЖИЗНИ,  
НАУКЕ,  
ТЕХНИКЕ

СЕРИЯ  
ИСКУССТВО

Л.М. Будяк

**КИНЕМАТОГРАФ  
РАЗВИВАЮЩИХСЯ  
СТРАН**

5'81



НОВОЕ  
В ЖИЗНИ,  
НАУКЕ,  
ТЕХНИКЕ

Л. М. Будяк

Серия  
«Искусство»  
№ 5, 1981 г.

КИНЕМАТОГРАФ  
РАЗВИВАЮЩИХСЯ  
СТРАН

Издается  
ежемесячно  
с 1967 г.

Издательство  
Знание  
Москва  
1981

БУДЯК Людмила Михайловна, кандидат филологических наук, автор книг «Н. И. Новиков в Москве и Подмосковье», «Историко-биографический фильм», статей по литературе и искусству в научных сборниках, журналах и газетах. В настоящее время занимается проблемами кинематографа стран Азии, Африки и Латинской Америки.

**Будяк Л. М.**

**Б90 Кинематограф развивающихся стран.— М.: Знание, 1981.— 56 с.— (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»; № 5).**

15 коп.

В брошюре рассказывается о становлении кинематографа развивающихся стран, его современных тенденциях, о связи киноискусства с общественно-политическими процессами, происходящими в различных регионах, о трудной борьбе, которую ведут прогрессивные художники Азии, Африки и Латинской Америки против империалистической экспансии, о борьбе за справедливость и гуманизм.

Рассчитана на лекторов, пропагандистов, слушателей народных университетов и всех тех, кто интересуется искусством

**80106 4910020000**

**ББК 85.53(3)**

**778**

## Введение

Среди неизведанных материков современного киноискусства одним из самых больших, самых сложных и самых малодоступных остается кинематограф развивающихся стран. Правда, в последнее время благодаря международным кинофестивалям в Москве и Ташкенте, с одной стороны, и газетно-журнальной критике — с другой, мы получили общее представление о некоторых характерных явлениях в этих кинематографиях, о творчестве наиболее крупных мастеров. Но все это только подступы к осмыслению такого яркого и значительного феномена, как киноискусство развивающихся стран. Наверное, пройдет еще немало времени, пока мы сможем дать всесторонний научный анализ тем сложным, противоречивым и неожиданным явлениям, которые вот уже три десятилетия происходят в кино Азии, Африки и Латинской Америки.

Сегодня на политической карте мира более 90 развивающихся стран<sup>1</sup>, разнообразных по своим природно-демографическим условиям, общественному строю, социально-экономической структуре, историческому прошлому, культурным традициям и т. д. Большинство из них как самостоятельные государства возникли уже после второй мировой войны, когда заметно углубился общий кризис капитализма, появилось мировое содружество социалистиче-

ских стран и в результате национально-освободительных революций усилился распад колониальной системы.

Особое место в развивающемся мире занимают страны Латин-американского континента, многие из которых завоевали свою независимость еще в первой четверти XIX века. Но подобно другим развивающимся государствам, они до сих пор значительно отстают от ведущих капиталистических держав по многим социально-экономическим и технико-экономическим показателям и остаются в зависимом от империализма положении. Даже самые развитые из них едва достигают уровня среднеразвитого капитализма.

Характер и направление борьбы с экономической отсталостью, ставшей одной из первоочередных задач молодых государств на современном этапе, во многом зависит от избранного ими пути политического развития: социалистической ориентации или укрепления капиталистических отношений. Надо подчеркнуть при этом, что страны социалистической ориентации — передовой отряд современного национально-освободительного движения — становятся все более влиятельной силой общественного развития. Социализм объявлен сегодня официальной государственной доктриной во многих странах арабского мира, азиатского материка, в ряде государств Тропической Африки и Латинской Америки. По пути социализма идут Вьетнам, Лаос, Кампучия, Куба и др. Провели ряд крупных социальных преобразований, создающих предпосылки для перехода в перспективе к строительству социализма, Ангола,

<sup>1</sup> Всего в мире немногим более 160 стран.

Афганистан, Эфиопия и т. д.

Правда, некоторые из развивающихся стран, добившиеся национальной независимости сравнительно недавно, хотя и провозгласили свой статус, фактически находятся еще в стадии становления, когда возможны всякие социально-политические перемены. Тем более что империалисты, заинтересованные в сверхприбылях от гонки вооружений и серьезно обеспокоенные укреплением позиций социализма на мировой арене, делают ставку на раскол мира и срыв процесса разрядки.

Но несмотря на эти попытки империализма повернуть вспять неумолимый ход истории, несмотря на многочисленные трудности, действительно возникающие на путях строительства новой жизни, позитивные процессы в Азии, Африке и Латинской Америке набирают силу, хотя не везде одинаково: «Страны эти очень разные, — говорилось об освободившихся государствах на XXVI съезде КПСС.— Одни из них после освобождения пошли по революционно-демократическому пути. В других утвердились капиталистические отношения. Некоторые из них проводят подлинно независимую политику, другие идут сегодня в фарватере политики империализма. Словом, картина довольно пестрая».

Социально-политическим разнообразием освободившихся стран объясняется и необычайная пестрота его кинематографической карты. Ведь кинематографический процесс — это результат сложнейшего взаимодействия коллективного сознания, эстетического опыта и условий бытия того или иного общества.

В Африке, например, соседствуют более чем пятидесятилетняя кинематография Египта (первый художественный фильм национального производства был показан в Каире 5 мая 1926 года), киноискусство Алжира и Сенегала с их двадцатилетней историей и делающее только свои первые шаги кино Гамбии и Танзании. В Азии рядом со старыми кинематографиями Индии и Турции — молодое по всем параметрам кино Афганистана. Аналогичная картина и в Латинской Америке, где с Аргентиной, Мексикой и Бразилией, с их развитым киноискусством соседствует Панама и Коста-Рика, где еще практически нет национального кинопроизводства.

Национальные кинематографии в большинстве развивающихся стран стали возникать только после освобождения. В ряде государств поэтому создаются пока лишь документальные ленты и то, естественно, с помощью зарубежных специалистов. Большую помощь в строительстве кинематографа в Анголе, Эфиопии, Мозамбике и других странах, отвергнувших капиталистический путь развития, оказывают социалистические страны и прежде всего Советский Союз.

Очень разнообразна и картина, рисующая объем кинопроизводства в развивающемся мире. 720 лент, побив все свои прежние рекорды, выпустила Индия в 1979 году. В среднем 300 художественных фильмов в год производит сейчас Турция. В Латинской Америке самая развитая киноиндустрия в Мексике: примерно 50 фильмов национального производства ежегодно. В то же время Сенегал, Алжир, Венесуэла выпускают не более 10 лент в

год. Но если мы обратимся при этом к опыту таких развитых капиталистических стран, как Швеция, Бельгия, Австрия, которые производят за тот же период 10—20 фильмов, то поймем, что для киноискусства молодых, еще не окрепших в экономическом отношении стран это не так уж мало.

Противоречивость социально-экономических структур этих стран, неравномерность кинематографического развития значительно усложняет исследование тех процессов, которые происходят сегодня в кино Азии, Африки и Латинской Америки. При анализе их необходимо учитывать такие факторы, как возраст кинематографии и ее художественно-исторический опыт, а также ту сложную социокультурную ситуацию, в которой развивается кинематограф Азии, Африки и Латинской Америки: гигантскую долю фильмов, находящихся в прокате, там составляют американские и западноевропейские ленты реакционной ориентации. Роль же кино в этих странах по сравнению с литературой и другими видами искусства очень велика. При неграмотности значительной доли населения, при полном отсутствии или слабости телевизионного вещания кинематограф является здесь пока что самым доступным, распространенным, популярным, а потому и самым действенным видом искусства.

В этой брошюре речь пойдет главным образом о прогрессивном реалистическом социальном кинематографе Азии, Африки и Латинской Америки, противостоящем коммерческим поделкам развлекательного бизнеса, деформирующим сознание масс и отвлекающим народ от серьезных жизненных проблем.

Не имея возможности в пределах небольшого объема брошюры охватить все кинематографии развивающихся стран и осветить все важнейшие особенности киноискусства Азии, Африки и Латинской Америки, остановимся только на тех из них, которые наиболее ярко отражают основные тенденции развития прогрессивного кино трех континентов и определяют его место в мировом кинематографическом процессе.

## На революционной волне

Прогрессивный кинематограф на азиатском, африканском и Латиноамериканском континентах возник на волне революционной, антиколониальной и антиимпериалистической борьбы 40—60-х годов. На путь независимого политического развития встали тогда многие народы Юго-Восточной Азии, арабского мира, Черной Африки, Латинской Америки. Этот революционный подъем, захвативший страны и континенты, дал значительный импульс развитию культуры, в том числе и кинематографа.

В огне национально-освободительной борьбы в рядах повстанцев, боровшихся против французских колонизаторов, возникло молодое алжирское кино.

С подъемом общественной активности, охватившим индийский народ после освобождения от британского владычества, было связано рождение реалистического фильма в Индии. Хотя строгая цензура тех лет и чинила всяческие препятствия картинам, касавшимся классовой борьбы, поднимавшим серьезные проблемы народной жизни, она так и не смогла

сломить порыв киноискусства к правде.

Культурная политика Насера в 50—60-х годах стимулировала становление реалистического египетского кино тех лет. С коренными социально-политическими изменениями, происходившими на Африканском континенте в бурные 60-е годы, когда большинство его стран добилось национальной независимости, было связано появление первых собственных фильмов в Черной Африке.

Рост освободительной, антиимпериалистической борьбы на Латиноамериканском континенте, демократические преобразования, проведенные в ряде стран, победа Кубинской революции — вот важнейшие факторы, способствовавшие в 60-х годах становлению прогрессивного кино в Латинской Америке.

Возникший на революционной волне прогрессивный кинематограф Азии, Африки и Латинской Америки с первых шагов был связан с движением против иностранного владычества, за свободу и независимость своих стран. Две яркие документальные антиколониальные по своей проблематике ленты «Моногамбе» и «Оружие для Банту» сняла в свое время Сара Мальдадор из Анголы. О сопротивлении африканцев французским колонизаторам рассказал в фильме «Эмитаи» известный сенегальский писатель и режиссер Сембен Усман. Освободительной борьбе в ЮАР посвятил свою картину «Черный флаг на юге континента» малиец Джибрил Куйят. Об угнетении коренного населения Латинской Америки поведал в фильме «Революция» талантливый боливийский режиссер Хорхе Санхинес.

Но, пожалуй, наиболее яркое отражение тема освободительной борьбы нашла в творчестве алжирских режиссеров. Может быть, это произошло потому, что Алжир вел одну из самых затяжных и самых тяжелых национально-освободительных войн: семь с половиной лет, свыше одного миллиона погибших и два миллиона заключенных в концлагеря.

## Хроника огненных лет

Первые алжирские фильмы, положившие начало национальному кино<sup>1</sup>, были созданы в период освободительного движения. Известный французский режиссер Рене Вотье, перешедший на сторону Фронта национального освобождения, обучил группу алжирских повстанцев операторскому искусству и помог подготовить материал для четырех небольших передач о партизанском движении в Алжире. Эти хроникальные ленты стали первыми свидетельствами очевидцев о народной борьбе, о сопротивлении угнетателям, о твердой решимости алжирцев добиться свободы и независимости своей родины. Ценность этих документальных кадров не только в том, что они запечатлели на пленке какие-то важные события и значительные явления, создали достоверные портреты партизан, рассказали миру правду о битве за Алжир, но и в том, что они

---

<sup>1</sup> Во времена французского владычества национального кинопроизводства в Алжире не было, хотя с 1911 по 1962 год, когда была признана независимость страны, на алжирской земле снято более 80 художественных фильмов.

сами стали оружием этой борьбы, пропагандировали и популяризировали задачи, стоявшие тогда перед народом, поддерживали в нем героический дух.

Надо подчеркнуть, что прогрессивное кино во многих развивающихся странах начиналось именно с хроникально-документальных лент. «Это естественно и закономерно,— говорил на одном из ташкентских кинофестивалей кинорежиссер Патрисио Гусман, представлявший Патриотические силы Чили.— Там, где происходит революционный процесс, где осуществляется деколонизация, где усиливается классовая борьба, а противоречия внутри общества обостряются, именно там особое развитие получает документальное кино. Необходимо снимать то, что происходит,— подчеркивал латиноамериканский режиссер,— необходимо делать хронику, создавать летопись текущих событий, фиксировать факты и свидетельства народной борьбы».

Именно так поступали первые алжирские документалисты, среди которых надо особо выделить активных участников сопротивления Шандерли и Лахдар Хамина, создавших в партизанском подполье такие ленты, как «Голос народа», «Ружья свободы» и «Ясмина», выразившие дух нации в переломный момент истории. Лучший из фильмов тех лет «Ясмина», органически соединивший документ с игровыми кадрами, показывает трагическую историю алжирских беженцев, которые, спасаясь от бесчинств колониальных войск, пытаются найти прибежище в соседнем Тунисе. Этот фильм стал для своего времени этапным произведением, перекинув мостик от документаль-

ного экрана к художественным лентам антиколониальной тематики: «Ночь боится солнца» Мустафы Бадье, «Дорога» Слима Риада, «Закат мучителей» Ахмеда Рашеди, «Ветер с Ореса», «Хасан Терро» и «Хроника огненных лет» Мохамеда Лахдар Хамина.

После 1962 года правительство Алжира провело целый ряд мероприятий, способствовавших развитию своего собственного кинематографа. Прежде всего были подчинены контролю муниципалитетов все кинотеатры, и таким образом в какой-то мере был закрыт один из каналов проникновения на алжирский экран западных коммерческих фильмов. Потом было национализировано кинопроизводство и создана Алжирская синематика — центр по координации всей кинематографической деятельности в стране, а в 1969 году национализирован и прокат.

Благодаря этим мероприятиям государство за короткий срок смогло наладить собственное кинопроизводство, причем такого технического и художественного уровня, что алжирские картины в скором времени стали получать призы на крупнейших международных фестивалях: в Москве, Ташкенте, Лейпциге, Венеции, Канне. Ведущей же темой в киноискусстве, по-прежнему, оставалась национально-освободительная борьба.

Одним из самых удачных фильмов этого направления, несомненно, является картина Слима Риада «Дорога», впервые показанная у нас на Ташкентском кинофестивале 1968 года. Поставленная в жанре документального репортажа, эта лента рассказывает о положении алжирцев, заключенных в



один из французских концлагерей, где, несмотря на жестокие издевательства и постоянные угрозы, они продолжают бороться и в конце концов вынуждают французское правительство отступить. Основная мысль автора заключается в том, что нельзя сломить волю людей, борющихся за свободу, если даже этому, как было в Алжире, предшествовало 132 года рабства. Хорошо организованное сопротивление непобедимо.

Стремясь избежать схематизма, режиссер показывает, что и среди алжирцев не все были патриотами: один из них доносит хозяевам, что заключенные роют подкоп, чтобы убежать из лагеря. В то же время среди французов, убеждает нас автор, встречалось немало честных людей, которые не просто сочувствовали алжирцам, а пытались оказать им практическую помощь в борьбе.

Хотя картина и построена как воспоминание одного из героев, в ней все-таки не акцентируется внимание на отдельных персонажах, а создается общий портрет борцов за свободу. Тем самым авторы фильма подчеркивают, что алжирская революция была массовым, всенародным движением. Народ — вот единственный и главный герой этого фильма.

В ряду алжирских режиссеров, продемонстрировавших верность освободительной проблематике, особое место занимает Мохамед Лахдар Хамин. Он не только заложил основы алжирской кинопублицистики своими документальными лентами времен национально-освободительного движения, но и явился автором первого художественного фильма Алжира «Ветер с Ореса», показанного на

IV Московском международном кинофестивале.

«Ветер с Ореса» — это трагическая история женщины, которая находит своего сына в концлагере. Каждый день она подолгу стоит у колючей проволоки с электрическим током, наблюдая за работой сына и радуясь, что он жив. Но однажды мать не находит его на прежнем месте. Страшная догадка осеняет ее, но женщина продолжает надеяться на чудо. Она снова и снова появляется у концлагеря, пока не убеждается, наконец, что все это бессмысленно. И вот ночью, обезумев от горя, потеряв всякий интерес к жизни, героиня бросается на колючую проволоку, зовя сына, которого уже нет в живых.

В этом фильме, поражающем своей почти документальной достоверностью (кстати, в основу картины лег действительный случай, который произошел в семье режиссера), судьба отдельного человека соотнесена с судьбой всего народа, историей всей страны. В судьбе героини, как в капле воды, отражается трагедия народа, угнетенного империализмом и униженного рабством, но не желающего мириться с таким своим положением.

Еще более отчетливо эта связь личности с общим развитием национальной истории и национального самосознания просматривается в другом фильме Лахдар Хамин «Хроника огненных лет», посвященном двадцатилетию алжирской революции. Заметим сразу, что лента эта получила противоречивые отзывы. На Каннском фестивале 1975 года ей достался главный приз — Золотая пальмовая ветвь, но в самом Алжире и других арабских странах некото-

рые деятели кино отнеслись к картине довольно сдержанно, упрекая автора «в приверженности к голливудским эффектам и к индийской мелодраме одновременно».

Хотя некоторая доля правды в этих претензиях есть, это никак не может, на наш взгляд, повлиять на общую оценку «Хроники огненных лет», где на широком эпическом материале проводится мысль о том, что алжирская революция была глубоко закономерным этапом в истории народа, закономерным и неизбежным, вовлекшим в свой водоворот миллионы простых людей.

Создав яркий и достоверный образ бедного пастуха Ахмеда, показав горестную его судьбу, автор приводит нас к пониманию истоков широкого национально-освободительного движения, развернувшегося в Алжире уже после экранных событий, которые охватывают период с 1939 по 1954 год. На одном из московских фестивалей Лахдар Хамина, объясняя выбор таких хронологических рамок, говорил, что это, по его мнению, один из важнейших этапов в истории Алжира, определивших революционный взрыв 50—60-х годов.

Эти попытки выявить главные закономерности исторического развития, глубинные процессы формирования личности и народной судьбы, выразившиеся уже на первых порах становления алжирского кинематографа в его откровенной тяге к реализму и эпическим жанрам, известный польский критик Болеслав Михалек объясняет причинами социально-исторического характера: «Алжир, до недавнего времени разделенная страна с архаичной со-

циальной структурой, в ходе кровавой освободительной войны стал монолитной национальной державой. Обозначились свои собственные социально-экономические структуры, идейное своеобразие. Из тысячелетней истории культуры мы знаем, что в таких ситуациях чаще всего рождается эпическое искусство, которое одновременно является результатом и катализатором процесса рождения нации».

Тема освободительной борьбы, с которой началось алжирское кино, в последнее время уступила место другим, более актуальным для сегодняшней жизни страны темам. Но она не канула в Лету. Прошлое не исчезает бесследно, напротив, с высоты сегодняшнего дня оно видится многими другими своими гранями, которые не всегда бывает легко различить без дистанции во времени. Глубина современных познаний позволяет объективнее разобраться в самой сути исторических событий, добиться действительно широкого философского осмысления прошлого. С другой стороны, история помогает понять настоящее, обнаружить истоки тех изменений, которые происходят в обществе. Думается, что и кинематографическая хроника огненных лет еще найдет продолжение на алжирском экране. Тем более что тема освободительной борьбы в целом для киноискусства развивающихся стран столь же актуальна в наши дни, как 10—15 лет назад. Особый смысл она приобретает сегодня в связи с палестинской проблемой и ситуацией в Чили. Но об этом ниже. Сейчас же еще раз подчеркнем только тот факт, что революционные события, особенно в 60-х годах, рож-

дали и революционное искусство. Значительно поднялась тогда политическая активность демократически настроенных кинематографистов, обусловившая высокий оптимистический пафос их творчества и стремление практически участвовать в ломке старого и строительстве нового мира.

Эти веяния захватили не только молодые кинематографии, но и те, которые имели давно сложившиеся и казавшиеся незыблемыми традиции чисто развлекательного коммерческого кино.

## На путях реализма

Речь идет о двух старейших кинематографиях развивающегося мира — египетской и индийской, в которых в середине 50-х — начале 60-х годов наметилось заметное движение к реализму: пробуждение интереса к актуальным жизненным проблемам, к повседневной действительности, стремление создать на экране правдивые человеческие характеры в противовес мелодраматическим сюжетам, надуманным романтическим конфликтам с музыкой и танцами, абсолютно лишенным бытовой достоверности персонажам, безраздельно господствовавшим дотеле.

Перемены эти не были случайными, они, как мы уже отмечали, явились результатом тех социально-политических преобразований, которые начались и в Индии, и в Египте после освобождения от колониального гнета, принесшего их народам не только национальную независимость, государственную суверенитет, но и духовное возрождение.

Первый реалистический фильм

появился на индийском экране еще в середине 40-х годов. В 1946 году Ходжа Ахмад Аббас поставил картину «Дети земли», правдиво рассказавшую о жизни крестьян, их страданиях и нищете. Вслед за тем вышли «Обездоленные» Н. Гхоша, «Бродяга» Р. Капура, «Ураган» Ч. Ананда, «Два бига земли» Б. Роя, в той или иной мере отдавшие дань традиционному индийскому кино, но пытавшиеся одновременно поднять какие-то важные общественные проблемы, по возможности достоверно изобразить простых людей в их повседневном существовании, пробудить социальное сознание и общественную активность зрителей.

Правда, все эти ленты остались неизвестными за рубежом, пожалуй, за исключением нашей страны, где они вызвали самый живой интерес. На Западе продолжало существовать твердое убеждение, что в индийском кино нет ничего заслуживающего внимания, что все индийские фильмы носят развлекательный характер и не имеют ни малейшего контакта с действительностью. Поэтому не удивительно, что демонстрация картины Сатьяджита Рея «Песня дороги» на Каннском фестивале в 1956 году стала настоящей сенсацией. Фильм был отмечен жюри как «лучший гуманистический документ года» и удостоен специальной премии.

Имя тридцатичетырехлетнего Рея, профессионального художника, получившего образование в тагоровском университете в Шантиникетоне (кстати, уже после окончания экономического факультета Калькуттского университета), было тогда почти неизвестно в кинематографических кру-

гах. Но уже первый фильм выдвинул его в ряды ведущих режиссеров мира. «Песня дороги» подкупала зрителей высоким гуманистическим пафосом, достоверностью характеров и ситуаций, пронзительной лиричностью. Участников памятного Каннского фестиваля эта картина удивила еще и тем, что она была абсолютно не похожа на прежние индийские фильмы, демонстрировавшиеся иногда на Западе.

С весьма популярным одноименным романом известного бенгальского писателя Банерджи, легшим в основу картины, Рей познакомился еще в начале 40-х годов, когда получил заказ проиллюстрировать эту книгу. И вот, работая над иллюстрациями, он пришел к выводу, что в романе содержится замечательный материал для кино. В то время в свободные минуты будущий режиссер занимался тем, что писал короткие сценарии по заинтересовавшим его произведениям, надеясь, что это ему когда-нибудь пригодится. Так появился и черновой вариант сценарной разработки «Песни дороги». К съемкам же удалось приступить только в начале 50-х годов.

Время осмысления этого материала совпало со знаменательным для Рея событием. В 1949 году в Калькутту для работы над своим фильмом «Река» приехал известный французский режиссер Жан Ренуар. Ренуару потребовался гид, хорошо знающий окрестности города и бенгальские деревни. Рей предложил свои услуги. В этих совместных поездках они довольно близко познакомились. И вот однажды Рей поделился с Ренуаром своей заветной мечтой экранизировать роман Банерджи.

«Это звучит великолепно,— услышал Рей, рассказав задуманный сюжет, обрисовав ситуацию и охарактеризовав выбранный тип семьи,— делайте фильм, я думаю, получится прекрасная картина».

«Песня дороги», к съемкам которой вскоре приступил Рей, создавалась очень долго: постоянные финансовые трудности казались непреодолимыми. Работа была закончена только тогда, когда премьер-министр Западной Бенгалии Б. К. Рай дал распоряжение на выдачу субсидии для завершения картины. Правда, завершённую ленту правительство штата не спешило выпускать на экраны. Уже готовый фильм пролежал на полке целых три месяца. Да и успех пришел к автору не в один день. Только начиная с третьей недели кинозалы стали заполняться. Вскоре правительство окупило свои затраты, а прокатчики, раньше весьма недоверчиво относившиеся к затее Рея, смогли убедиться, что не только традиционные развлекательные ленты с песнями и танцами привлекают массовую аудиторию — высокое искусство, даже если оно повествует о самом будничном, оказывается, тоже может найти путь к зрительским сердцам.

«Песня дороги» дала новое дыхание реалистическому направлению в индийском кино. Следует при этом подчеркнуть, что по своим художественным принципам этот фильм явно тяготел к неореализму, хотя к середине 60-х годов, когда прогрессивный кинематограф трех континентов начал набирать силу, итальянский

неореализм<sup>1</sup>, как известно, уже пережил пору своего расцвета. Но для многих молодых режиссеров развивающихся стран, еще искавших свой путь в искусстве и только что получивших возможность познакомиться с лучшими неореалистическими лентами, творчество Росселини, Дзаваттини, Де Сики, Де Сантиса стало настоящим откровением. Представителям бывших колоний, наконец-то почувствовавшим себя равноправными гражданами мира, были понятны и близки проповедуемые прогрессивными итальянскими художниками идеи гуманизма, социальной справедливости, братства простых людей и естественных человеческих чувств. То, к чему они шли интуитивно, то, что мерещилось им в зыбких и неясных очертаниях, оказалось уже реализованным, при этом с большим художественным мастерством.

С шедеврами итальянского неореализма Сатьяджит Рей познакомился только в 1950 году, когда он на шесть месяцев приехал работать в Англию в дирекцию Калькуттского рекламного агентства.

Особенно потрясло Сатьяджита Рея первое знакомство с «Похитителями велосипедов» Де Сики.

---

<sup>1</sup> Итальянский неореализм возник после второй мировой войны на волне антифашистской борьбы и демократического движения и был проникнут стремлением к социальной справедливости, демократизмом и гуманностью, протестом против жестокого буржуазного общества. Крупнейшие представители итальянского неореализма — Де Сантис, Л. Висконти, К. Лидзани, М. Антониони, Ч. Дзаваттини, Р. Росселини и другие. Наибольший подъем неореализма относится к концу 40-х — началу 50-х годов.

«Мое возбуждение было вызвано еще и тем,— вспоминает Рей,— что в это время уже была идея о постановке фильма «Патер Панчали» («Песня дороги».— Л. Б.), но я не был уверен, можно ли работать над фильмом с актерским ансамблем, полностью состоящим из любителей». Кроме того, посмотрев «Похитителей велосипедов», Рей получил «доказательство, что можно снимать на натуре, используя различное освещение».

Как и в итальянских неореалистических лентах, в «Песне дороги» зритель оказывается вовлеченным в поток повседневной действительности с ее ритмом, настроением, точными бытовыми реалиями и одновременно почти вселенским масштабом. Герои картины — обычные трудовые люди — изображены Реем с глубоким сочувствием и симпатией. Несколько замедленный темп повествования создает особый драматизм, выкристаллизовывающийся из потока повседневного бытия. Он рождается не в остром столкновении характеров, а из глубин социальных и человеческих отношений.

Жизненную силу своих героев режиссер видит в единении с природой, неотъемлемой частью которой они себя ощущают. Вот медленно бредет, позванивая колокольчиком, деревенский торговец, за ним бегут двое ребятшек в сопровождении собаки — и все это отражается в пруду, подчеркивая гармоничность и цельность мира. В другом эпизоде маленькие герои картины, брат и сестра Опу и Дурга, сначала появляются на экране крупно, замороженные зрелищем проходящего поезда, а в следующем кад-

ре медленно уходят от камеры и как бы растворяются в дымке, сливаясь с окружающей их природой. «Лишь сочетая понятия космического и микроскопического,— подчеркивает Рей,— можно создать истинное произведение искусства, в котором отдельные детали, обрастая новыми, соединяются до создания целостной концепции обобщенной формы, и на ее фоне каждый штрих в свою очередь приобретает всю свою емкость и многогранность».

С неореалистическими фильмами «Песню дороги» сближают не только острый социальный акцент, интерес к «вселенной простых людей», поэтизация природы, хроникальная манера повествования, отказ от театральной условности и искусственности во имя жизненной достоверности и убедительности (натурные съемки, использование непрофессиональных актеров, отсутствие грима и т. д.), но и общегуманистический пафос фильма без попытки дать конкретное объяснение экранным событиям: «Да, я не даю ответов,— полемически заявляет Рей.— Я хочу, чтобы зрители дали себе отчет в том, что такие проблемы существуют. Больше я ничего не могу сделать».

Не удивительно, что подобная позиция Рея вызвала решительный отпор у группы молодых режиссеров, выступивших во второй половине 60-х годов с программой «нового индийского кино». Молодые кинематографисты оказались более радикальными в своих взглядах, хотя в их рядах объединились люди самых различных творческих позиций и политических убеждений: от тех, кто пытался интегрировать «серьезное» кино с развлекательным кинемато-

графом, до тех, кого проблема «зрительского фильма» вообще не интересовала, а волновала лишь возможность самовыражения. Наиболее последовательными и целеустремленными среди них оказались Мринал Сен, Шьям Бенегал, Басу Чаттарджи, Басу Бхаттачария, Тапан Сингх, Мисор Сатхью, Ритвик Гатак.

Имя Мринала Сена хорошо известно в нашей стране. Он участвовал во многих московских и ташкентских фестивалях и фактически получил международное признание именно благодаря успеху у советских зрителей. В кинематографе Сен появился почти случайно. Изучая физику в колледже, он заинтересовался звукозаписью, и, чтобы глубже разобраться в ее проблемах, пришел на студию. Потом начал читать книги о кино. Сам Мринал Сен прежде всего отмечает труды Эйзенштейна и Пудовкина: «С этого,— говорит режиссер,— начался мой интерес к кино, в особенности к молодому, социалистическому».

Уже в одном из своих первых фильмов, поставленном в 1968 году, где с сатирической беспощадностью развенчивается чиновник-взяточник, Мринал Сен выразил свое творческое кредо: «Быть просто реалистическим в наши дни недостаточно. Задача в том, чтобы указывать направление, а это означает, что, как только вы приступаете к анализу действительности, нужно развивать в себе строгую приверженность определенным взглядам. А это уже требует ориентации, политической и социальной». Наиболее полно эта программа была реализована им в фильме «Собеседование», демонстрировавшемся на наших экранах в начале 70-х годов.

«Собеседование» снято в течение одного месяца и рассказывает об одном дне скромного типографского служащего, у которого неожиданно появляется шанс получить более интересную и значительно выше оплачиваемую должность в солидной английской фирме в Калькутте. Но для этого Ранджит — так зовут героя фильма — должен пройти собеседование. Что касается существа дела, он не волнуется: Ранджит образован и достаточно уверен в себе. Сложность в другом: герой оказывается без европейского костюма: свой отдан в химчистку, а химчистка закрыта из-за забастовки, пиджак отца слишком старомоден, а добытый с большим трудом костюм друга случайно забыт в автобусе. В конце концов Ранджит вынужден идти на собеседование в национальной бенгальской одежде, что приводит в гнев его респектабельных экзаменаторов и лишает героя желанного повышения.

Но этот остросюжетный фильм, где на месте одного устраненного препятствия тут же появляется новое, не только о том, как трудно молодому человеку найти хорошую работу. «Мне хотелось взглянуть на вещи глубже,— говорит режиссер.— Я хотел поведать о тех унижениях, которые терпел народ, о необходимости коллективного сопротивления». Поставленный в строго реалистической манере, этот фильм в значительной мере уже связан с новыми веяниями в кино.

В «Собеседовании» открыто заявлена политическая программа режиссера. Рассказывая о злоключениях Ранджита, автор пытается, как он признается сам, высказать «некую универсальную идею», которая заключается в том, что

«угнетенные народы всего мира должны объединиться и выступить против растлевающего душу угнетения». Чтобы воплотить и выразить эту идею в структуре фильма, автор вводит в картину «сцену с манекеном». После неудачного собеседования расстроенный, разочарованный, подавленный герой неожиданно видит в витрине магазина прекрасный манекен, облаченный в первоклассный европейский костюм. И вдруг, вглядываясь в каменно-самодвольное выражение его лица, он сознает элементарную истину: чтобы получить работу, нужен не только подходящий для этого случая костюм, нужна соответствующая психология равнодушного, безразличного, безропотного манекена. «Они хозяева. У них право выбирать. Мои знания, опыт им не нужны»,— с горечью констатирует герой, глядя прямо в глаза зрителю. И схватив булыжник, он с размаху бросает его в витрину. С кличем «Революция!» Ранджит крушит ненавистный манекен — символ бездушного несправедливого мира, и его призыв подхватывает толпа демонстрантов.

Демонстранты не раз появляются в «Собеседовании». Сюжетное повествование то и дело перебивается документальными кадрами, рассказывающими об уличных демонстрациях и столкновениях с полицией, лозунгами, плакатами и даже прямым диалогом героя со зрителем. Вначале, правда, создается впечатление, что это только исторический фон, на котором разыгрывается личная драма человека. Но потом все более ощущается, что кадры эти тесно связаны с идейным замыслом фильма: они должны помочь

простым людям определить их путь в революцию и указать методы борьбы.

Так ведет режиссер свое политическое собеседование со зрителем, стремясь с помощью кинематографа приобщить его к активной политической жизни и активным действиям. В отличие от Рея он верит, что с помощью камеры можно преобразовать мир.

Что касается египетского кино, то до сих пор идет спор, откуда начинать отсчет прогрессивного кинематографа Египта: от «Воли» Кемалю Селима — первого реалистического фильма земли пирамид (1939 год) или от картины Салаха Абу Сейфа «Твой день придет!», поставленной в 1951 году в рамках неореалистического искусства. Но так или иначе, факт остается фактом: египетский кинематограф одним из первых в арабском мире стал утверждать реалистические тенденции. Это звучит почти парадоксально, ибо кино Египта воспринимается чуть ли не как антитеза реализму. Там и в самом деле, как и в индийском кино, преобладают сентиментальные сюжеты, мелодраматические и тривиально-комические истории, далекие от жизни и реальных проблем. Кстати говоря, киновед из ГДР Эрика Рихтер объясняет господство мелодраматических фильмов в Египте особенностями арабской национальной культуры тем, что они затрагивают общечеловеческие проблемы — любовь, грехопадение, бедность, месть и спекулируют на ожиданиях публики: фабула их строится таким образом, чтобы возбудить у зрителей сильные эмоции. И вот в рамках этого кинематографа возникает направление, которое пытается соотнести искусство с

жизнью и сделать кино орудием борьбы за переустройство мира. Возникает, разумеется, не случайно, а в контексте общих тенденций социального и культурного развития страны, о чем уже говорилось выше.

Наиболее четко эти тенденции отразились, на наш взгляд, в творчестве Юсефа Шахина, чей фильм «Борьба в долине» шел на наших экранах, а картина «Земля» с успехом демонстрировалась на Московском международном кинофестивале в 1969 году.

Юсеф Шахин, начавший свой путь в киноискусстве в 1950 году, первым открыл египетскому зрителю феллаха (крестьянина), показал его тяжелую жизнь, надежды и чаяния. Уже в одной из своих ранних работ «Борьба в долине» (1954 год) он воплотил эту тему с большим художественным мастерством и жизненной убедительностью.

Действие фильма происходит в дореволюционном Египте, но те проблемы, которые обнаруживает автор, исследуя исторический материал, сохраняют свою актуальность и для того периода, когда создавался этот своего рода кинодокумент: крупные землевладельцы фактически продолжали господствовать в деревне и после падения монархии. История, рассказанная с экрана, предельно проста и столь же достоверна. Крестьяне во главе с молодым агрономом, сыном феллаха, добиваются хорошего урожая тростника. За этот тростник скупщик собирается дать им более высокую цену, чем та, которую он хочет заплатить за менее ценный тростник паши. Но не таков паша, он не привык терпеть убытки из-за «каких-то» крестьян. Вместе со



своим племянником он безжалостно уничтожает урожай феллахов.

Хотя классовая борьба в этом фильме показана достаточно остро и правдиво, в конце картины режиссер все-таки оказывается под влиянием расхожих коммерческих штампов и заканчивает свое произведение традиционным хеппи-эндом: умирая, паша дает согласие на брак своей дочери с агрономом. Но даже такой надуманный финал, проникнутый наивной верой художника в гармонию классов и классовый мир, не может снизить общественную значимость этой ленты.

В конце 60-х годов Шахин ставит еще один фильм, посвященный социальным проблемам египетской деревни, фильм, можно сказать, программный для всей реалистической школы. Отметим прежде всего, что эта лента сделана под сильным влиянием советского кино и, в частности, «Земли» Александра Довженко, что, собственно, не отрицает и сам автор, подчеркивающий эту связь даже самим названием фильма.

Снова, как и в «Борьбе в долине», перед нами египетская деревня 30-х годов. Но на этот раз события развиваются таким образом, что позволяют выявить сложные социальные взаимоотношения уже между жителями деревни.

Из постановления правительства крестьяне узнают, что предполагается сократить сроки полива. Практически это означает, что при традиционной строгой очередности те крестьяне, которые поливали свои поля последними, вообще могут оказаться без воды. Вначале все жители деревни объединяются и посылают петицию правительству. В монолитном своем единст-

ве они выступают против администрации, пытаясь общими усилиями отстоять свои права. Но их прошение, как и следовало ожидать, остается без ответа, и тогда в их среде начинается довольно четкое разделение позиций. Трое недавних друзей — учитель, купец и крестьянин, — все участники революции 1919 года, что, собственно, и сблизило их в свое время, оказываются в разных лагерях. Главный герой фильма крестьянин Мохамед Абу Сувейлим, оставшийся верным своим принципам, становится жертвой полицейского произвола, купец отступает сразу же, почувствовав опасность. Учитель тоже покидает деревню, но уже тогда, когда видит, что сопротивление не дает результатов. Даже реакция простых крестьян на сложившуюся обстановку оказывается не адекватной. Каждый из них пытается немедленно подвести воду на свое поле, а если ему мешают, пускает в ход кулаки. В маленькой деревне, жившей моральными принципами, освященными традицией начинается бешеная конкурентная борьба в духе капитализма. Правда, заканчивается она совершенно неожиданно: спасением буйволицы, объединившим крестьян в естественном чувстве солидарности. Оно сохраняется у них и тогда, когда их насильно сгоняют с исконных земель, чтобы в угоду паше проложить по крестьянским наделам дорогу в соседний город.

Фильм стремится довести до сознания крестьян их собственные возможности, призывает народ взять дело в свои руки и самому осуществлять те прогрессивные реформы, которых они ждут от правительства. Таков актуальный социальный смысл этой картины,

ставшей одним из самых знаменательных явлений в египетском кино конца 60-х годов, когда реалистическая волна стала в нем уже заметно иссякать.

Говоря о поисках реалистического кино Египта в рассматриваемый нами период, необходимо сказать и еще об одном его ярком представителе — Тауфике Салехе, тем более что его творчество свидетельствует о многообразии самих этих исканий.

Тауфик Салех получил образование во Франции и его ориентированность «на Париж» постоянно чувствуется особенно в стилистике фильмов. Он решительно отрицает свою связь с неореализмом и старается не отступать в своих произведениях от принципов французской «новой волны», под влиянием которой сформировался как художник. Свою важнейшую цель Салех видит в дискуссии со зрителем по актуальным проблемам современной жизни. «Не стиль главное в фильме,— говорит он,— искусство надо на некоторое время забыть. Давайте прямо, а в случае необходимости и в черно-белых тонах, скажем о том, что волнует наших зрителей».

Тауфика Салеха интересуют многие важные проблемы египетской действительности. В «Господине Болти» — это тема распада старого патриархального уклада, в «Восставших» — практические проблемы революции. Режиссер часто прерывает действие своих фильмов дискуссиями о методах классовой и национально-освободительной борьбы, рассуждает об общих задачах революции и пр. и пр.

Не имевшие коммерческого успеха фильмы Салеха тем не менее были важны для развития

прогрессивного кино Египта: они расширяли его горизонты и обостряли политическое звучание.

С начала 70-х годов реалистическое кино в Египте оказалось в трудной ситуации, хотя ряд прогрессивных режиссеров этой страны продолжает стоять на своих позициях. На VI Ташкентском международном кинофестивале демонстрировался новый фильм Юсефа Шахина «Александрия, почему?», в строго реалистической манере рассказавший о Египте времен второй мировой войны. Среди молодых представителей египетского кино, продолжающих развивать реалистические традиции кинематографа 50—60-х годов, можно назвать Шади Абдельсалама, чей фильм «Мумия», повествующий о культурном самосознании народа, с успехом прошел по экранам мира; Саида Иссиса, дающего в своих картинах социально-критический анализ современной египетской действительности; Мохамеда Гхади с его острым интересом к моральным проблемам.

Но не они, к сожалению, определяют главное направление современного египетского кино. Даже шумный успех за рубежом не обеспечивает этим режиссерам поддержки и помощи. Вот уже более десяти лет такой самобытный и одаренный художник, как Шади Абдельсалам, не может найти денег для постановки своего следующего фильма. Реалистическое кино явно не выдерживает конкуренции с массовой национальной продукцией, рассчитанной на самые невзыскательные вкусы, а также с потоком развлекательных фильмов, хлынувших в последнее время на египетский экран с Запада.

## Проблемы Черной Африки

Известный французский ученый Жорж Садуль писал в 1961 году: «Представьте себе, что за 65 лет существования кинематографа не было снято ни одной подлинно африканской картины. Я имею в виду картину, написанную, поставленную, смонтированную, озвученную африканцами, картину, где говорили бы, разумеется, на одном из африканских языков». Но уже через четыре года он должен был признать, что африканское кино сделало свои первые шаги, и может статься, что «в последнюю треть XX века к нам придут из Африки глубоко национальные, талантливые произведения».

Этот прогноз Жоржа Садуля начал сбываться значительно раньше. На африканском кинонебосклоне появилась звезда первой величины — сенегальский режиссер Сембен Усман. Сын рыбака из маленькой деревушки на юге Сенегала, он, подобно нашему Максиму Горькому, проходил свои «университеты» не в привилегированных колледжах и беспечных студенческих аудиториях — был каменщиком, механиком, солдатом, грузчиком в марсельском порту. Там от рабочих и докеров обучился французскому языку, стал активно участвовать в профсоюзном движении, много читал, занимался самообразованием и даже начал писать. Хотя в первых повестях Сембена Усмана «Черный докер» и «О Родина, прекрасный мой народ» еще не чувствовалось уверенного почерка опытного мастера, несомненная одаренность молодого африканца произвела впечатление на издателей, и его книги уже в 1957 году увидели свет.

В 1960 году Сембен Усман вернулся в Сенегал с твердым намерением продолжить литературную деятельность и с новой мечтой заняться киноискусством: «Меня тянуло в кино,— объяснял он,— потому что я считал, что для стран третьего мира, и особенно для Африки, кино является самым доступным видом искусства, помогающим восприятию проблем, которые встают перед африканскими народами на пути коренных преобразований жизни». Сембен обратился в несколько стран с просьбой предоставить ему стипендию. Первой откликнулась Москва. Не долго думая, неутомимый сенегальский мечтатель собрал свои немудреные пожитки, сел в самолет и отправился в далекую страну. Сембена Усмана не пугали ни расстояния, ни русские морозы, ни языковой барьер, настолько сильным и непреодолимым было желание учиться.

Вот так очутился Сембен Усман в Москве на киностудии им. М. Горького, где начал стажироваться под руководством старейшего советского режиссера Марка Донского, кстати говоря, вместе с Сарой Мальдодор, которая вскоре после этого сняла несколько прекрасных документальных фильмов о борьбе африканских народов за свою независимость. Что дала Сембену Усману в творческом плане студия, лучше всего говорил он сам в интервью кубинскому журналу «Сине кубано»: «Я обучался искусству делать фильмы в Москве у Марка Донского. С ним в течение года я работал на студии Горького. Когда я посмотрел все фильмы, которые Марк Донской поставил по произведениям Горького, мне стало ясно, что если я решил изучать кино,

то мне надлежит это делать у Донского».

Через два года после возвращения в Сенегал режиссер поставил свою первую короткометражку «Человек с тележкой» («Бором Саррет»), в которой отразились и гражданская позиция художника, и его творческое кредо. Жизнь народа, судьбы простых людей — вот тот жизненный материал, который, начиная с «Человека с тележкой», становится объектом его постоянного профессионального внимания. История народной жизни рисуется художником с большим сочувствием и человеческой теплотой, определяющими гуманистический пафос всего того, что им создано за 20 лет творческой деятельности. При этом в отличие от некоторых своих коллег режиссер счастливо избежал увлечения формальными изысками и новомодными кинематографическими приемами. Как художник он последовательный сторонник реализма, и в этом, думается, определенную роль сыграло близкое знакомство с советским кино в московский год его жизни.

«Человек с тележкой» — это история бедного дакарского извозчика, который по капризу богатого клиента вынужден ехать в правительственный район, закрытый для подобного транспорта, и расплачивается за это коляской и лошадью, ибо у него нет денег, чтобы заплатить штраф. Обескураженный таким поворотом дела, герой возвращается домой к жене, которая, все поняв с первого взгляда, отдает ему ребенка, а сама со словами: «Сегодня вечером мы будем есть» — отправляется на панель.

Драматически насыщенный, достоверный, эмоционально убе-

дительный фильм, по мнению некоторых критиков, напоминает неореалистические ленты Де Сики и Дзаваттини. В этом произведении нашла отражение реальная африканская действительность с ее резким классовым расслоением, нищетой и бесправием народа, покорностью простых людей перед лицом сложных жизненных обстоятельств.

О существенных переменах в психологии освободившихся народов Сембен Усман рассказал уже в следующем своем фильме «Чернокожая из...», поставленном в 1966 году и получившем тогда несколько наград: премию Жана Виго во Франции, премию лучшего полнометражного фильма на Всеафриканском фестивале искусства в Дакаре, премию Карфагенского фестиваля.

Сюжет фильма, который, кстати, демонстрировался на наших экранах, незамысловат. Одна французская чета, имеющая троих детей, на «рынке служанок» в Дакаре нанимает няню на летний период. Семья живет во Франции в курортном местечке Антибы, что на Лазурном Берегу. Правда, детей вначале нет дома, и нанятую в Сенегале молодую негритянку ловкая хозяйка быстро превращает в горничную, прачку и кухарку одновременно, вероятно, сэкономив на этом немало денег. Но Диана, которую прекрасно играет сенегальская актриса Тереза Мбиссин Диоп, не хочет мириться с таким положением. Вначале она возмущается про себя: «Кухня, ванна, спальня, гостиная — только поспевай убирать. Я ехала не для этого во Францию. Все двери закрыты. Мадам кричит. Взяли прислуживать за детьми, а заставляют делать все подряд».

Такие внутренние монологи героиня фильма произносит не раз. Когда один из критиков после выхода картины сказал Сембену Усману, почему бы монологи служанки не заменить диалогами, которые, может быть, дали бы возможность избежать слегка цветистых объяснений самой Дианы, режиссер ответил: «Чернокожая из... — не интеллектуалка. Она неграмотная. Она мало говорит с окружающими, потому что ограничена антипатичным и тесным миром. Защищаясь, она уходит в себя. И переживая свое горе наедине с самой собой, она более усугубляет свое положение». В конце концов это накопившееся внутри возмущение прорывается наружу, героиня начинает протестовать как может, снимает посреди комнаты туфли, когда хозяйка делает ей замечание, что в такой обуви неудобно работать, не встает, чтобы приготовить завтрак, не отзывается на просьбу хозяйского сына поиграть с ним, забирает подаренную господам маску и потом, не имея более душевных сил продолжать такую жизнь, кончает самоубийством, перерезав себе бритвой горло в ванне своих хозяев.

Что же все-таки приводит героиню к такому трагическому финалу? Ведь она так радовалась, когда нашла работу. Бросила возлюбленного только затем, чтобы отправиться во Францию. Была в полном восторге от своего первого знакомства с Антибами. (Надо сказать, что все эти кадры вначале снимались в цвете, а потом уж из-за отсутствия цветной пленки появились в черно-белом варианте. В цвете они должны были подчеркнуть необыкновенный душевный подъем героини, ее веру в

будущее.) Но реальность разочаровала Диану (с этого момента фильм, и в самом деле, снимался как черно-белый). Ее хозяйка, милая и воспитанная на вид женщина, которая в Дакаре обращалась со своей служанкой вполне пристойно, оказалась сварливой и жестокой госпожой, видевшей в Диане только кухарку и прачку, а не человека, имеющего чувство собственного достоинства, свои интересы, свои мечты и надежды. Смерть Дианы озадачила хозяев. И не случайно они никак не могут понять, чем же недовольна «осчастливленная» ими Диана, разве что только она больна или просто не может акклиматизироваться. Никаких других причин они увидеть не в состоянии. Тем самым режиссер подчеркивает, насколько еще сильна в определенных французских кругах эта «колонизальная психология».

Есть в фильме такой знаменательный эпизод. Хозяева Дианы решают устроить прием для своих друзей, собираясь угостить их не только экзотическим блюдом из риса, но и своей не менее экзотической прислугой. С плотоядной улыбкой следит один из гостей за грациозной Дианой, а потом не выдерживает и со словами: «Ни разу в жизни не целовал негритянку» — пытается обнять девушку. Диана не скрывает своего отвращения, а ее французские хозяева расценивают это по-своему: «С тех пор, как чернокожие получили независимость, они потеряли свою непосредственность».

А дело совсем в другом: с тех пор, как африканцы добились своей независимости, они почувствовали себя равноправными людьми, в них проснулось дремавшее веками чувство собственного

достоинства. Так образовались своего рода «ножницы» между психологией бывших хозяев и их недавних рабов: оказалось, что почувствовать себя человеком человеку гораздо легче, чем увидеть Человека в том, кого ты никогда прежде таковым не считал.

В фильме есть одна очень интересная деталь — маска, которая время от времени появляется на экране и приобретает роль символа. Сначала маской играет маленький мальчик. Заметив интерес своих хозяев к подобного рода предметам, Диана покупает маску и дарит ее «мадам». Маска быстро обретает свое место в доме хозяйки и висит на стене до тех пор, пока между ней и служанкой не возникает конфликта. Не зная, как выразить свой протест против унижений, которые ей приходится испытывать от хозяев, Диана решает отобрать подарок. Появляется кадр, в котором служанка и «мадам» пытаются вырвать друг у друга маску. Единоборство их заканчивается победой африканки: маска надежно запрятана в чемодан, а после гибели девушки возвращается ее прежнему хозяину — маленькому мальчику из Дакара. Когда маска дарится «мадам» — это своеобразная попытка Дианы как представительницы африканского народа установить с француженкой теплые человеческие отношения, это символ дружбы. Потом, отнятая у хозяев, маска символизирует связь героини с родиной, своим народом, его прошлым. И наконец, в последних кадрах, когда мальчик вместе с соседями преследует хозяина, который привез в Дакар вещи Дианы, маска — это уже оружие, которое должно помочь африканским народам отстоять свое чело-

веческое достоинство, освободиться от духовного рабства.

«Чернокожая из...» — фильм о проблемах неокOLONиализма в Африке и о новых формах рабства африканцев в Европе. Эта тема вслед за Сембе́ном Усманом привлечет к себе внимание многих режиссеров черного континента. Некоторым из них, как мы увидим ниже, удастся раскрыть ее с еще большей глубиной и политической остротой, но роль первооткрывателя останется все-таки за сенегальским художником, сумевшим уловить одну из самых «боле́вых» проблем освободившихся народов в момент, когда она только выкристаллизовывалась из общего круга вопросов, возникших перед молодыми государствами после обретения ими политической независимости.

Другой круг актуальных проблем рассмотрен Сембе́ном Усманом в фильме «Денежный перевод» (1968 год). Эта картина, как и «Чернокожая из...», снята по одноименному рассказу самого Сембена Усмана и получила на Венецианском фестивале 1968 года специальный приз. Примечательно, что «Денежный перевод» был первым фильмом, снятым на основном сенегальском языке уолоф (одновременно он был озвучен по-французски и по-английски). Режиссер считал, что обращение к языку уолоф поможет ему более глубоко и достоверно представить на экране события и психологию героев, а вместе с тем проложит путь к зрительским сердцам. Ведь далеко не все сенегальцы владеют французским, не говоря уже об английском, а родной язык, естественно, знает каждый.

Все это говорит о том, что

фильм этот создавался не в расчете на фестивальные призы и мировое признание, а с ориентацией на своего национального зрителя, которого, по твердому убеждению Сембена Усмана (он не раз писал и говорил об этом), надо просвещать и воспитывать.

По мнению режиссера, враг молодых африканских государств не только неокOLONиализм, но и собственная буржуазия, возникшая после освобождения, захватившая многие государственные и правительственные посты и довольно часто выступающая в альянсе со своими западными покровителями. «В «Мандате» (так называется фильм в оригинале.— Л. Б.) я разоблачаю в брехтовской манере диктатуру буржуазии»,— говорит Сембен Усман, объясняя замысел своей ленты.

Ибрагим Диенго, герой «Денежного перевода»,— типичный дакарец. Вот уже четыре года, как он безработный. И вот ему приходит перевод на 25 тысяч франков, который приводит его в полное замешательство — таких денег он еще никогда не держал в руках. Правда, из письма, которое он получает вместе с извещением о денежном переводе, выясняется, что 20 тысяч из них надо вернуть племяннику, который служит дворником во Франции (эти деньги он прислал на сохранение), 3 тысячи надо отдать матери племянника и только 2 тысячи Диенго может взять себе. Не очень задумываясь над этой арифметикой, еще не получив заветных денег, этот уже немолодой и, казалось бы, умудренный жизнью человек начинает, как дитя, их разбазаривать. А потом неожиданно выясняется, что получить эти деньги не так-то про-

сто. Оказывается, у Ибрагима нет удостоверения личности.

И тут начинается главное: режиссер показывает нам коррупцию, взяточничество, обман, классовое расслоение, безудержную демагогию, стойкий бюрократизм, с которыми сталкивается его герой. Возникают десятки всяких препятствий на пути к заветной бумажке с фотографией и печатью, удостоверяющей личность Ибрагима Диенго: то выясняется, что он не знает года своего рождения, то нет денег, чтобы добраться до полиции, то у него воруют ожерелье жены, то нагло одурачивают фотографы-авантюристы, а напоследок еще и избивают его. Кульминационным в этой цепочке безвыходных обстоятельств становится драматический случай, когда героя обворовывает собственный племянник — молодой ловкий буржуа новой формации, главный объект критики в этом фильме.

Но режиссер не оправдывает и своего неудачливого героя. Ибрагим с самого начала показан не очень симпатичным: деспот в семье, хотя и побаивается своей молодой жены, не очень приветлив с соседями, льстив и подбострастен с «сильными мира сего». Правда, постепенно мы начинаем проникаться сочувствием к этому несчастному человеку и если и не испытываем особых симпатий, то многое начинаем понимать в его психологии и поведении. Однако сам автор, показывая сенегальца, который, «как многие, остается пассивным перед обстоятельствами, которые он считает фатальными», несомненно, осуждает своего героя. Режиссер считает, что против такого положения вещей надо бороться. Эти его мыс-

ли выражает в фильме почтальон, который говорит Ибрагиму, что есть только два пути: или добиваться каких-либо изменений, или смириться и продолжать жить в обществе, пропитанном коррупцией (вспомним аналогичную декларацию в «Собеседовании»). Как поступит Ибрагим, трудно сказать. Сам же режиссер говорит, что он заранее знал, что, посмотрев «Денежный перевод», люди, конечно, не отправятся делать революцию, но ему было очень важно уже и то, что после просмотра картины они стали заявлять в полицию о тех, кто хотел их обмануть, а некоторые даже говорили о своей готовности бороться за правду, отказываясь от диенговской формулы, что в наше время честность не нужна, и присоединяясь к позиции почтальона, уверенно и открыто заявляющего в фильме: «Мы все изменим к лучшему».

Таким образом, уже первые произведения Сембена Усмана отразили самые животрепещущие проблемы черного континента. В своих фильмах режиссер активно выступил против неокOLONиализма, религиозных предрассудков, бесправия женщины, частнособственнической психологии.

В этом анализе важнейших проблем социально-политической и духовной жизни африканских народов он не был одинок. Почти одновременно с Сембеном Усманом в кинематограф пришло еще несколько талантливых режиссеров Тропической Африки: сенегальцы Мохам Джонсон Траоре, Момар Тиам, Абабакар Самба, нигериец Умару Ганда, гвинеец Мохамед Акен и другие. В их фильмах «Молодая девушка», «Карим», «Коду», «Многоженец Вазузу», «Сержант Бакари Вулен»

и других, исследуется социальное и экономическое положение женщины, показаны конфликты, возникающие в результате столкновения кастовых предрассудков, старой морали и современных представлений.

Тема борьбы с религиозными предрассудками, отчетливо прозвучавшая в фильме Сембена Усмана «Денежный перевод», нашла свое дальнейшее развитие в картинах сенегальца Тидиана Ава «Для тех, кто знает», малийского режиссера Сулеймана Сиссе «Пять дней одной жизни», в «Шайтане» Умары Ганды и других.

Итак, можно констатировать, что прогрессивное африканское киноискусство, с самого начала зародившееся как социально ориентированное и приверженное принципам реализма, и в дальнейшем продолжает отстаивать эти позиции.

## Бразильское «синема ново»

Представление о прогрессивном кинематографе развивающихся стран 60-х годов не будет полным, если мы не остановимся еще на одном интереснейшем явлении — бразильском «синема ново» («новое кино»). «Синема ново» возникло после 1961 года, когда пост президента в Бразилии занял Ж. Гуларт. При Гуларте был проведен ряд демократических реформ, новый президент был инициатором национализации некоторых предприятий, принадлежавших североамериканским монополиям, восстановил дипломатические отношения с Советским Союзом, провел ряд демократических преобразований, подав, таким образом, надежду на национальное возрождение и незави-



симость от американского капитала. Этот курс вдохновил прогрессивных кинематографистов Бразилии, попытавшихся, в свою очередь, связать искусство с реальной социально-политической борьбой. Вот тогда-то и появилось «синема ново».

Его создатели были в ту пору очень молоды, полны сил и желания работать, хотя почти никто из них не знал, как обращаться с кинокамерой. «Зато мы точно знали, какое кино хотим делать,— вспоминал впоследствии один из основателей «синема ново» и главный его теоретик Глаубер Роша.— Всю нашу программу можно было сформулировать в двух пунктах. Во-первых, повернуть объективы к реальным социальным, политическим и психологическим процессам. Иными словами, рассматривать эти проблемы с марксистской точки зрения. Во-вторых, создавать фильмы собственными силами, отказаться от системы «звезд», от индустриальных методов в искусстве».

Таким образом с первых шагов основатели «синема ново» декларировали социальную детерминированность своего творчества, политическую направленность искусства, его антибуржуазный, антиколониальный, а в области эстетики кино антиголливудский характер.

Потом в программе «синема ново» выявились и другие принципиальные установки: связь с предшествующим революционным киноискусством, в частности, с советским кино немого периода, с прогрессивными кинематографическими традициями, в том числе с неореалистическими и Брехтовскими, поиски киноязыка, понятного и близкого простым людям.

Особое место в творчестве и теоретической программе молодых бразильских режиссеров заняла тогда так называемая «эстетика голода»: «Голод латиноамериканца,— объяснял Роша,— это не только тревожный симптом нищеты общества; в нем заложено отсутствие единства между нами. Нашу культуру можно определить, как культуру голода. На этом зиждется трагическая оригинальность «нового кино» в его сравнении с мировым кинематографом...» Если же выразить эту мысль несколько проще, то можно сказать, что, по убеждению представителей «синема ново», главным героем в кино Латинской Америки должен стать «голодный», то есть угнетенный, униженный, обездоленный, притесняемый обществом человек. В Европе вместо «эстетики голода» в применении к «синема ново» стали говорить об «эстетике насилия», и в этом была своя логика: нормальная реакция голодного человека — насилие, а насилие — это уже борьба.

Бразильские кинематографисты не ограничились теоретическими декларациями: в 60-х годах было создано немало работ, в которых их эстетика и политические взгляды нашли практическое воплощение. «Духовный» отец «нового кино» Перейра дос Сантос выступил с фильмом «Засуха», где вывел героев, для которых голод — жестокая повседневность. Сам Глаубер Роша в 1963 году поставил картину «Черный бог и белокурый дьявол», восторженно встреченную режиссером Луисом Бунюэлем: «Фильм Роши — самый замечательный из виденных мною за последние десять лет. Он полон кровавой поэзии...

Он наделен поразительной силой».

Действие фильма происходит на северо-востоке Бразилии примерно в 40-х годах. Герои — крестьяне и пастухи, ведущие непрекращающуюся борьбу за свое существование. Изображая психологию этих вечно голодных людей, их культуру, автор показывает, что недостаточное их духовное развитие приводит иногда к таким странным формам бунта, как мистика и жертвоприношения. Один из героев картины пастух Мануэль только в конце фильма начинает понимать, что его мистическая форма протеста не имеет перспективы. Кстати говоря, метафорическая линия фильма черных богов и белокурых дьяволов, не очень понятная европейскому зрителю, оказалась доступной простым бразильским крестьянам, потому что в основе истории, рассказанной автором, лежала одна из известных народных легенд.

Другой фильм «Земля в транс» (1966 год) Роша посвятил современному положению Латинской Америки, политической и экономической борьбе народа за свои права. В этой картине мы не увидим торжества революционных идей, скорее напротив: полное крушение иллюзий, разрушение традиционных ценностей, которые нечем еще заменить. Главный герой картины, пытавшийся найти какое-то компромиссное решение, в конце концов оказывается просто игрушкой в руках тех сил, которыми, как ему представлялось, он управлял. Отсутствие четкой программы в его политических убеждениях, недостаточная решительность в действиях приводят героя, по-своему честного и мужественного, к моральному краху и физической гибели. Свою глав-

ную задачу в этом фильме режиссер видит не в том, чтобы показать торжество революционных взглядов, а в том, чтобы выявить причины, которые привели революцию к поражению.

Та же «эстетика голода» стала движущей силой и в картине Руй Герры «Ружья», где показано, как рождается бунт голодных людей, насилием отвечающих на насилие.

Во всех этих фильмах уже обозначались некоторые характерные приметы стилистики «нового кино». «Мы хотели, и я в особенности,— говорит Глаубер Роша,— развивать так называемый дидактический эпический кинематограф, являющийся формой отказа от психологизма и морализма». И дальше: «Если используются структуры и средства американского кинематографа, строго вычисленные сюжеты, психологические драмы, примелькавшиеся актеры, эффектный монтаж, то фильм звучит фальшиво, даже если все эти средства направлены на углубление левых идей. И в такой форме любая левая идея становится реакционной».

Решительно отказываясь от «голливудской» эстетики, Роша и его единомышленники начали настойчиво искать новые средства кинематографического выражения. В фильмах этого периода стали активно использоваться документализм, плакатность, прямое обращение к зрителю с экрана, коллаж, аудиовизуальные контрапункты и пр. Сразу же подчеркнем, что отказ от традиционных форм, хотя, несомненно, и содействовал определенному обновлению выразительных средств киноязыка, не произвел революции в кинематографе. Трудности, воз-

формой — перонизм, а также некоторые идеи Мао.

И тем не менее большинству художников развивающихся стран удалось избежать разрушающего действия леворадикалистской идеологии с ее метаниями, крайностями, нигилизмом, хотя некоторые из них, разочаровавшись в декларациях «новых левых», навсегда расстались с революционным кинематографом. Это произошло, к примеру, с основоположниками «нового аргентинского кино», в частности с Торре Нильсоном и Фернандо Бирри: один из них стал снимать коммерческие фильмы, другой вообще отстранился от кинематографической деятельности.

Сегодня влияние леворадикальных взглядов в кинематографе развивающихся стран и, пожалуй, во всем мировом кино ощущается не столь остро. Но рецидивы этого явления еще возможны, и прогрессивным силам в странах Азии, Африки и Латинской Америки придется приложить немало усилий, чтобы направить революционную энергию масс не на абстрактное бунтарство, а на решение конкретных социально-политических задач. Что же касается бразильского «синема ново», то оно, несомненно, сыграло важную роль в политизации киноискусства развивающихся стран в 60-х годах, в превращении его в оружие классовой борьбы.

Завершая разговор о первом периоде становления и развития

---

дах. Удовлетворил некоторые требования национальной буржуазии в области внешней политики, торговли, сделал ряд уступок народным массам, в частности, повысил зарплату некоторым категориям рабочих.

прогрессивного киноискусства в освободившихся странах Азии, Африки и Латинской Америки, хотелось бы подчеркнуть, что при определенных внутренних противоречиях, естественных и закономерных в таких случаях, в целом этот этап поражает удивительным единодушием в политических устремлениях, социальных поисках и художественных воззрениях передовых кинематографистов всех трех континентов. Гуманистический пафос их творчества, верность принципам реализма, их исторический оптимизм, думается, во многом предопределили сегодняшний день киноискусства развивающихся стран, его поступательное движение в осложнившихся социально-политических условиях.

## Современные поиски

70-е годы ознаменовались новыми явлениями в политической, социальной и экономической жизни народов освободившихся стран. К началу десятилетия и в Азии, и в Африке, и в Латинской Америке в основном уже была ликвидирована старая колониальная система. На африканском континенте на месте владений шести колониальных империй появилось 49 независимых государств. Антиколониальная борьба, активизировавшаяся в 40—60-х годах общественную жизнь угнетенных народов, на первом своем этапе близится к завершению. На повестке дня процесс «второго освобождения» — достижения экономической самостоятельности и социального прогресса, судя по опыту минувшего десятилетия, не менее трудный и сложный.

На первом этапе национально-

освободительного движения перед угнетенными народами Азии, Африки и Латинской Америки стояли одинаковые цели и прежде всего — ликвидация колониального господства. Теперь же на смену национальному единству, характерному для периода борьбы за независимость, пришла классовая разобщенность. Национальная буржуазия, еще недавно выступавшая вместе со всем народом, в новых условиях чаще всего оказывается с ним в политической конфронтации. Революционное движение она считает законченным, а проблемы экономической независимости стремится разрешить лишь на рельсах реформистского развития, в той или иной мере сотрудничая с мировым капитализмом. Что же касается рабочего класса, то, хотя он еще и довольно слаб в развивающемся мире, его роль в борьбе за социальное освобождение постоянно возрастает. Крестьяне, являющиеся самой большой общественной прослойкой в странах Востока и Латинской Америки, в политическом отношении, как и всегда, занимают неустойчивое промежуточное положение.

Активный процесс размежевания классовых сил, начавшийся в развивающемся мире в последнее десятилетие, привел к более четкому выявлению статуса отдельных государств. Сейчас все три континента выглядят очень контрастно, а отношения между различными странами из-за идейных разногласий становятся все более острыми. Положение усугубляется еще и тем, что надежды, которые возлагались на экономику развивающихся стран в 60-х годах, к началу 80-х годов себя не оправдали. Так, вместо

ожидавшегося прироста совокупного национального дохода на душу населения в 3,5 процента в год он достиг только 1,2 процента. «Доля этих стран в мировой торговле, — пишет член-корреспондент АН СССР Г. Ким, — сократилась с 30 в середине 60-х годов до 15 процентов в настоящее время, а их доля в экспорте промышленных товаров составляет всего 2 процента».

Конечно, основная причина этого положения коренится в политике, проводимой по отношению к развивающимся странам капиталистическим Западом, создавшим такую систему международных экономических отношений, которая работает сейчас только в пользу развитых капиталистических держав и в ущерб молодым независимым государствам на Азиатском, Африканском и Латиноамериканском континентах. Но есть и целый ряд внутренних причин, препятствующих динамичному развитию национальной экономики и серьезно осложняющих социальные процессы.

Более сложной, противоречивой и многослойной в связи с этим стала картина художественной жизни освободившихся народов. Процесс размежевания коснулся и интеллигенции, часть которой еще продолжает выступать за коренные социально-политические преобразования, а другая открыто встает на сторону буржуазии.

Процесс социальной дифференциации, происшедший в среде интеллигенции, в свою очередь, отразился и в киноискусстве. Началось размежевание между кинематографиями стран, а также между отдельными периодами развития внутри того или иного кинематографа. Иногда сложная

социально-экономическая ситуация проявлялась в противоборстве прогрессивных и реакционных тенденций в границах одной культуры, а нередко делила на два взаимоисключающих этапа творчество одного и того же художника или даже отражалась в противоречивых мотивах в рамках одного произведения.

В то время, например, как алжирский кинематограф продолжал нести в массы идеологию, защищавшую революционные завоевания, кинематограф другой африканской страны — Нигерии, пережившей после освобождения два государственных переворота, несмотря на свои богатые культурные традиции, не дал скольконбудь значительных произведений. В современном кинематографе Чили, исключая, разумеется, кино чилийской эмиграции, совершенно четко определились реакционные тенденции.

Некоторые прогрессивные художники, еще десятилетие назад выступавшие с серьезными социальными лентами, сдали свои прежние позиции. Мы уже говорили об основоположниках «нового аргентинского кино» Торре Нильсоне и Фернандо Бирри. Поставив ряд политических фильмов в конце 50-х — начале 60-х годов, в том числе и лучший из них «Конец праздника», Торре Нильсон обратился к развлекательному кинематографу, а столкнувшись с финансовыми трудностями, стал снимать картины на средства американских компаний и потерял себя как художник. То, что он сделал по заказу своих богатых хозяев, явилось, как отмечалось в прогрессивной зарубежной печати, худшие образцы его творчества. Что касается Фернан-

до Бирри, то после фильма «Загнанные», поднимавшего актуальные проблемы современной аргентинской действительности, он вообще уехал из Латинской Америки, навсегда расставшись с кинематографом.

И все-таки, несмотря на эти сложные социально-политические условия и противоречивую культурную ситуацию 70-х годов, прогрессивное киноискусство Азии, Африки и Латинской Америки, может быть, как раз вопреки обстоятельствам, в целом не только не сдало своих главных позиций, но в какой-то мере и укрепило их, продемонстрировав тем самым жизнестойкость этих принципов.

## Сражающийся кинематограф

Одной из самых примечательных черт киноискусства 60-х годов, как мы видели, был его высокий социально-политический накал. В 70-х годах политическое кино, если под этим довольно расплывчатым термином понимать пропаганду революционных идей, острую постановку социально-политических проблем, интерес к ведущим тенденциям общественного развития, к важнейшим событиям эпохи, продолжало свои дальнейшие поиски.

Количество политических фильмов в 70-х годах не только не уменьшилось, но даже несколько возросло, особенно в документальном жанре. В доказательство можно было бы привести не десятки, а сотни названий. Об этом постоянно говорят и сами кинематографисты развивающегося мира: «Наш народ хочет видеть политические фильмы, а мы хотим и стараемся их делать», — подчеркивал на одном из ташкент-

ских кинофестивалей колумбийский режиссер Марио Митротти, автор политического памфлета «Кандидат».

В то же время в содержании и структуре политических фильмов произошли определенные перемены, связанные, кстати, с теми изменениями в общественно-политической жизни развивающихся стран, о которых говорилось выше.

Киноискусство 60-х годов, возникшее на волне революционного подъема и в атмосфере политического оптимизма, при всех своих отмеченных и не отмеченных нами бесспорных достижениях, нередко в силу тех же самых обстоятельств страдало некоторой абстрактностью и декларативностью. Молодые режиссеры, свидетели и участники невиданных исторических перемен, происходивших в развивающемся мире, показывая в своих фильмах реальную жизнь простых людей, старались объяснить массам, как надо бороться за социальную справедливость и счастливое будущее. Многие прогрессивные кинематографисты Азии, Африки и Латинской Америки, спешившие за своим бурным временем и видевшие единственную цель искусства в политическом просвещении масс и активизации революционного сознания народа, не очень задумывались над тем, что риторикой и публицистическим пафосом еще не завоеешь зрительских умов и сердец. Впрочем, о «сердцах» многие из них и вовсе не беспокоились, напротив, им хотелось бы научить зрителей думать без эмоций. Кое-кто, как мы могли убедиться, пытался даже выработать новый «революционный» язык кино, с

помощью которого можно было бы создавать произведения, способные активно участвовать в идейной борьбе и революционном преобразовании мира.

70-е годы разочаровали и «отрезвили» многих художников развивающихся стран. Они увидели, что реальная политическая жизнь выглядит несколько иначе, чем она рисовалась в революционных декларациях. Естественно, появилось желание разобраться в этом расхождении между теорией и практикой, что, с одной стороны, потребовало от кинематографистов более четкого выявления своих собственных идейных позиций, а с другой—привело к пересмотру некоторых прежних кинематографических приемов. Так киноискусство 70-х годов незаметно и в то же время закономерно перешло от описания и регистрации событий к их более глубокому анализу и осмыслению.

Одновременно многие прогрессивные режиссеры стали понимать, что для выражения революционных идей вовсе не обязательно использовать какой-то особый язык. Оказалось, что желаемого эффекта можно достичь и обычными кинематографическими средствами. В результате политическое кино 70-х годов стилистически стало снова более традиционным, хотя продолжало использовать и те новые средства кинематографического выражения, которые были найдены и широко применялись в предшествующий период.

При всем богатстве и разнообразии палитры политического кино последнего десятилетия в нем можно выделить, на наш взгляд, два весьма показательных и ярких явления, в значительной

мере выражающих общий характер сражающегося киноискусства наших дней,— это палестинское кино и кино чилийской эмиграции.

Трудно найти сегодня более острую и злободневную вот уже многие годы проблему, чем ближневосточный конфликт. Несмотря на сопротивление реакции, агрессивную политику Израиля, проимпериалистический курс Египта, палестинский народ при поддержке всего прогрессивного человечества продолжает упорную борьбу за свои законные права. Одним из действенных орудий этой борьбы является киноискусство. Оно не только фиксирует события, связанные с палестинским движением, но и осмысливает те процессы, которые происходят в связи с этим на Ближнем Востоке, а также играет важную роль в мобилизации общественного мнения в поддержку справедливой борьбы палестинского народа и его единственного законного представителя — Организации освобождения Палестины (ООП).

За последние годы кинематографистами ООП самостоятельно создано около 350 фильмов. Еще около 40 лент о борьбе палестинцев снято и поставлено деятелями кино разных стран. О том, насколько сильно волнуют эти проблемы передовых кинематографистов мира, свидетельствует и тот факт, что интерес к палестинскому движению проявляют не только документалисты, но и создатели художественных фильмов.

Одним из самых сильных и ярких произведений такого рода является «Кафр Касем» Бурхана Алавийя — палестинца, живущего в Ливане. Фильм, поставленный

в 1974 году, рассказывает о трагедии, разыгравшейся в небольшой палестинской деревушке неподалеку от Тель-Авива. События картины происходят с 23 июля, когда был национализирован Суэцкий канал, по 29 октября 1956 года, когда израильские войска зверски расстреляли безоружных палестинцев, не знавших о введении комендантского часа. «По количеству жертв (там погибло в этот день 43 человека.— Л. Б.) убийство в Кафр Касеме,— говорит режиссер фильма Бурхан Алавийя,— не выделяется среди других исторических убийств, но это дало нам возможность показать механизм действия главного врага арабского национально-освободительного движения — сионизма, государства Израиль».

Авторы картины, по их собственным словам, старались изобразить каждодневное убийство, происходящее на оккупированных палестинских землях. Из реплик израильских офицеров зритель понимает, что расправа над мирными жителями в Кафр Касеме была заранее тщательно подготовлена и имела единственную цель — запугать палестинцев.

Но в фильме анализируется не только жестокий механизм геноцида, в нем показано одновременно, как зреет в палестинском народе протест против агрессивных действий израильтян, насколько сложным и противоречивым является путь простых людей к осознанию истинного смысла происходящих событий. Фильм начинается антиколониалистской речью Насера в связи с национализацией Суэцкого канала. Потом на стенах появляются надписи, которые существовали в реальности

и свидетельствовали о сложности ситуации, сложившейся тогда на Ближнем Востоке, об эволюции политических взглядов палестинцев. Мы видим, что лозунг «Да здравствует Насер!» не всеми палестинцами воспринимался с одинаковым энтузиазмом. Этот лозунг пишут, потом стирают, потом снова пишут. «Но на фоне этого написанного, перечеркнутого и вновь написанного лозунга,— говорит режиссер,— показано действие прогрессивной речи Насера».

Создавая свой фильм, авторы стремились к предельной достоверности, старались не искажать реальных фактов, строго следовать свидетельским показаниям очевидцев. С другой стороны, пытаясь дать трезвый анализ конкретным историческим событиям и общей ситуации в арабском мире (в картине параллельно идет речь и об основных трудностях, с которыми сталкиваются арабы в Израиле,— недостаток земель, нехватка работы, проблема беженцев), авторы избегают кровавых подробностей и начинают картину прямо с кадров процесса.

Фильм завершается высокой оптимистической нотой — стихотворением палестинского поэта Махмуда Дарвиша. Причем сделано все так, чтобы зритель запомнил эти публицистические строки: в начале кадра один из актеров диктует стихотворение, затем другой его читает и поправляет других, и, наконец, во время церемонии в память жертв Кафр Касема его поют на кладбище:

Я вернулся из мертвых,  
Чтобы жить и петь,  
Дайте мне выплеснуть

Мою жгучую боль,  
Помогите мне ненавидеть  
Всей той ненавистью,  
Корни которой в моем сердце.  
Я говорю от имени всех раненых,  
Удары моих палачей  
Научили меня не замечать ран,  
Переступить через них,  
Наступить на них  
И сражаться.

Палестинская проблема, но уже в другом аспекте, рассматривается и в фильме алжирского режиссера Фарука Белуфа «Нахля», показанном на XI Международном кинофестивале в Москве.

Действие фильма происходит в Бейруте в канун известных политических августовских событий 1975 года. В центре сюжетного повествования алжирский журналист, работающий в одном межарабском журнале и влюбившийся в восходящую «звезду» ливанской эстрады Нахлю. Но эта мелодраматическая по своей сути история не имеет самодовлеющего значения в фильме и фактически является только структурным элементом картины. Благодаря герою-иностранцу, да к тому же журналисту, авторы получают возможность взглянуть на происходящие события как бы со стороны — более объективно и без лишних эмоций. Правда, реальная жизнь все чаще и чаще врывается в дом алжирского журналиста. Тревожные сообщения то и дело обрывают томный голос Нахли, звучащий теперь из динамика, словно из другого забытого уже мира. За окном раздаются выстрелы. Каждый день палестинцы собираются вместе и бурно обсуждают свои проблемы. Над уголком мира и равновесия, как говорит о Ливане одна из героинь, нависает опасность. И вот



первые ее свидетельства: спровоцированное убийство, столкновение палестинцев и мусульман, оружие, тайно доставленное в страну, и, наконец, 13 апреля 1975 года взятие фалангистами автобуса с заложниками. Так приходят на ливанскую землю война, кровь, страдания, межнациональная рознь, так снова во всей своей остроте встает палестинская проблема.

Особая, тревожная атмосфера, возникшая в стране в канун войны, передана в фильме очень достоверно и убедительно. Эта тревога исподволь подступает и к Нахле: сначала у нее происходит нервный срыв на концерте, а потом она вообще решает бежать из этого зловеще тревожного мира на Запад. Ей, нравственно искалеченной рекламой и бизнесом, нет места рядом с ее верной подругой, журналисткой Махой, вышедшей на улицы Бейрута, чтобы самой, без чужих подсказок разобраться в сути тех событий, которые происходят в стране.

В «Нахле», как и в «Кафр Касеме», очень сильна документальная основа. В сюжетную канву картины вводятся хроника, газетные сообщения, разного рода теле- и радиоинформация, огромное количество длинных и подробных диалогов на тему дня. Когда режиссера фильма Фарука Белуфа спросили, не слишком ли сильно насыщена картина пространными диалогами, затормаживающими действие, он ответил, что это, на его взгляд, оправданно: во времена социальных и политических кризисов у людей появляется насущная потребность разобраться во всем происходящем, и потому они много говорят и спорят. Как видим, традиции

политического кино 60-х годов еще живы, хотя и направлены уже в другое русло: углубленного диалектического анализа фактов истории. И есть своя внутренняя логика в том, что предметом исследования становится одна из острейших проблем нашего времени, дающая возможность рассмотреть узловые конфликты эпохи.

Чилийское кино эмиграции — еще один яркий политический и культурный феномен. Когда в сентябре 1973 года был совершен военный переворот и установлена фашистская диктатура, в Чили было сделано все, чтобы уничтожить культуру, процветавшую в период Народного единства. 30 тысяч человек было убито, 50 тысяч заключено в концлагеря, почти 100 тысяч вынуждено эмигрировать. Прямо на улицах, как во времена гитлеровского фашизма, жгли книги, старинные полотна, киноролики и магнитофонные ленты. Но уже через несколько лет стало ясно, что даже эти варварские методы не привели к желаемым результатам. Патриотический голос чилийского народа продолжал звучать, правда, уже за пределами родины. Особую активность проявили тогда кинорежиссеры Мигель Литтин, Себастьян Аларкон, Патрисио Гусман, Дуглас Хюбнер, Педро Часкель и др. Разбросанные по всему миру, они смогли сделать почти невероятное — сохранить свой национальный кинематограф, развить и укрепить его лучшие традиции: «Кино в Чили умерло — его расстрелял фашизм. Но чилийское кино живет сегодня полнокровной творческой жизнью за рубежом», — подчеркивал Генеральный секретарь Компартии

Чили Луис Корвалан. О том, что попытки хунты и стоящих за ее спиной реакционных сил уничтожить революционное чилийское кино не увенчались успехом, говорил на творческой дискуссии, состоявшейся в рамках последнего VI Ташкентского кинофестиваля, и крупнейший латиноамериканский режиссер Мигель Литтин.

Сам Литтин работает очень активно. После фильма «Земля обетованная», начатого еще при Альенде, а завершеного уже после фашистского переворота (картина рассказывает об одной крестьянской коммуне, возникшей в Чили в 1932 году) режиссер, находившийся тогда в эмиграции в Мексике, поставил картину «Записи о руднике Марусиа» (1975 год), повествующую о трагических событиях, происшедших в одном из рабочих поселков, где находят труп англичанина — администратора завода. По подозрению в убийстве власти арестовывают одного из рабочих, без суда и следствия расправляются с ним, что становится сигналом к забастовке горняков, и без того замученных жестокостью и постоянными несправедливыми действиями администрации. Вслед за этим начинается серия убийств, пыток, истязаний, угроз, которыми власти стремятся усмирить непокорных рабочих. Террор воцаряется в поселке Марусиа, террор «во имя чилийского правительства». Хотя действие фильма происходит в начале века, его символика достаточно прозрачна: картина говорит о событиях, которые произошли в Чили в 1973 году.

В одном из своих интервью Мигель Литтин подчеркивал, что все

разглагольствования хунты Пиночета о защите национальных интересов — это ложь, ибо уже в начале века, как это показано в фильме «Записи о руднике Марусиа», в Чили господствовали иностранцы, а чилийская буржуазия уже тогда была придатком карательного аппарата империализма. Причем это явление, по словам Литтина, типично для всего Латиноамериканского континента, которому для того, чтобы не на словах, а на деле отстаивать свою национальную независимость, остается одно — объединить свои усилия.

Последние работы Мигеля Литтина «Да здравствует президент!» (по Алехо Карпентьеру) и «Вдова Монтьель» (по Габриэлю Гарсиа Маркесу), показанная на VI Международном кинофестивале в Ташкенте, свидетельствуют о верности режиссера избранному пути. Так, в последней своей картине, кстати говоря, поставленной совместно с мастерами кино Мексики, Кубы, Венесуэлы и Колумбии, Литтин создает жуткий по своей фашистской психологии образ Хосе Монтьеля, виновного в гибели многих людей, в том числе и своей собственной жены.

Из других крупных произведений, созданных чилийскими кинематографистами за рубежом, можно назвать «Ночь над Чили» и «Санта-Эсперанса», поставленные Себастьяном Аларконом на «Мосфильме», кинотрилогию «Битва за Чили» Патрисио Гусмана, законченную на Кубе, и созданные там же «Исчезнувшие заключенные» Серхио Кастильи и «Глаза, как у папы» Педро Часкеля, «Чужие» Клаудио Сапиани, работавшего над этой лентой в Швеции, «Над Сантьяго дождь» Эльвио

Сото, постановка которого осуществлялась в Болгарии и во Франции, и др.

Несколько десятков фильмов, созданных в последние годы чилийским кино эмиграции, говорят о том, что их авторов глубоко волнует и история родной страны, и ее сегодняшняя трагедия, и жизнь чилийцев за рубежом, и будущее Чили. Кинематографисты сохраняют живую связь, если не со своей родиной, то с континентом, и в этом не последнюю роль играют Москва и Ташкент, где режиссеры Чили — всегда желанные гости. «Этот фестиваль, — говорил о ташкентском кинофоруме Сапиани, — очень важен, а для нас, чилийцев, он имеет особое значение. Я поддерживаю целый ряд высказываний о значении этого фестиваля, но хочу добавить еще одно: мы живем в условиях ссылки, когда разбросаны по всему миру, и Ташкентский фестиваль дал нам возможность встретиться, оценить нашу деятельность и вклад, который мы сделали в дело освобождения нашего народа». Передовые кинематографисты, объединенные в организацию Патриотические силы Чили, действительно глубоко убеждены, что скоро наступит день желанного освобождения и они смогут возвратиться на родную землю.

Сражающееся кино Палестины и Чили живет и развивается в атмосфере оптимизма и твердой уверенности в правоте своего дела и в конечной победе. Это киноискусство дает тонус всему прогрессивному кинематографу Азии, Африки и Латинской Америки, постоянно сохраняя в нем высокий политический накал, злободневность, яростный антиимпериалистический пафос.

## Социальный анализ общества

Социальная тема в прогрессивном киноискусстве развивающихся стран по-прежнему занимает одно из ведущих мест. Не имея возможности охватить всю панораму социального кино, остановимся только на некоторых его характерных явлениях и преимущественно на материале двух кинематографий — индийской и алжирской, где особенности нынешнего этапа развития социального фильма выражены наиболее отчетливо.

Исследовательский, аналитический характер социального кино, как и всего прогрессивного киноискусства Азии, Африки и Латинской Америки, становится сегодня все более очевидным. Многие режиссеры развивающихся стран берут для рассмотрения наиболее значительные проблемы социального развития общества, определенные кризисные явления, причем в неожиданном для традиционного искусства ракурсе.

Так, в современном индийском кино появилась целая серия фильмов, посвященных жизни людей из сламов — этого страшного наследия колониального прошлого страны. В пригородах крупных городов разбросаны тысячи временных построек, в которых и зимой и летом живут недавние крестьяне, переселившиеся в город в поисках работы. Их мир, еще вчера совсем не знакомый экрану, сегодня становится предметом серьезного рассмотрения и анализа. Из фильмов самого последнего времени, сосредоточившихся на этой острой социальной проблеме, можно назвать «Парашурам» Мринала Сена,

«Переселение» Музафара Али, «Голод» Дюрея.

Остановимся на двух последних фильмах, тем более что их создатели не столь хорошо известны в нашей стране, как Мринал Сен, но также активно работают в области социального кинематографа. Только подчеркнем сначала, что большинство современных социальных фильмов не дают готового ответа на поставленные в них вопросы (готовые ответы были популярны десятилетие назад), а пытаются объективно проанализировать те или иные жизненные ситуации, предоставляя возможность самому зрителю осмыслить увиденное. Так, фильм «Переселение» завершается весьма характерной сценой: герой (его роль исполняет известный индийский актер Фарук Шейх), приехавший в город в поисках заработка и не нашедший здесь желанной удачи, решает вернуться в деревню, но в самый последний момент, уже на вокзале, раздумывает и остается. Авторы оставляют своего героя на перепутье. Гулам, так зовут героя, понимает, что побег из города означает для него возвращение на исходные позиции. Конечно, там, дома, прекрасная девственная природа (кстати говоря, снятая оператором с большим профессиональным мастерством и вдохновением), там беззаветно преданные ему жена и мать. Но он твердо знает и другое: лишись Гулам своих скудных городских заработков, вся семья может погибнуть от голода.

Убожество деревенского быта показано Музафаром Али с щемяще-беспоощадной достоверностью. Камера неторопливо фиксирует на экране детали обстановки, хозяйственные построй-

ки, скудную еду, убогую одежду на женщинах. В Индии дом без мужчины перестает быть домом. С отъездом Гулама в город жизнь в его семье, кажется, вообще замирает: мать и жена (ее играет «звезда» индийского кино Смиа Патиль, которая снимается только в серьезных социальных лентах и никогда не соглашается участвовать в коммерческих поделках) ходят, словно потерянные. Существование их превращается в бесконечное ожидание. Настоящее беспросветно, а будущее неизвестно и еще более страшит этой своей неизвестностью. Единственное светлое событие в скучном монотонном течении дней — редкие письма и посылки от Гулама, словно бы подтверждающие, что есть и другая, не столь беспросветная, как эта, жизнь.

Действительно, попав в шумный красочный Бомбей, герой сначала тоже верит, что счастье и ему, наконец, улыбнулось. Тем более что обстоятельства на первых порах складываются для него вполне благоприятно. Он не мается в одиночестве без работы, не коротает, как многие другие, ночи прямо на тротуаре. Гулам находит в Бомбее своего деревенского товарища, тот устраивает его мойщиком автомобилей, а потом помогает стать и таксистом, как он сам, делит с ним пусть и убогое — в сламе, но все-таки собственное жилище. Приятель уже приспособился к городской жизни, не очень вдумывается в его противоречивую суть и редко вспоминает родные места. Гуламу же не удается так легко адаптироваться. Он тоскует по жене, по дому, цепким деревенским глазом фиксирует контрасты большого

города, где богатство удивительным образом уживается с нищетой.

Бегут дни за днями, и, несмотря на многоцветье бомбейских улиц, шум, суету и красочную толпу, жизнь героя здесь так же однообразна, как и в деревне. Каждое утро Гулам спешит на работу, весь день мотается на своем автомобиле, а вечером одной и той же электричкой возвращается домой. Накапливается раздражение, неудовлетворенность расстраивает душу, и когда от рук бандитов погибает приятель Гулама, наступает кульминация: он четко осознает, что не может больше оставаться в городе. Но мы, зрители, видим и другое: в деревню он вернуться тоже не может.

Это не только трагедия героя Музафара Али, это социальная трагедия миллионов вот таких же гуламов, выброшенных из привычной патриархальной обстановки и не способных ассимилироваться в условиях современного индустриального общества.

В фильме Дюрея «Голод» показан еще один аспект той же самой проблемы. Речь идет о крушении семейных традиций в определенных социальных условиях. Правда, сам режиссер пытается возложить всю ответственность за это на главу семьи — легкомысленного велорикшу, который думает только о своих собственных удовольствиях, пьет, гуляет и не заботится о ближних: жене, разбитом параличом сыне и дочери, которую соблазняет женатый шофер. Признавая некоторую правоту автора, мы все же должны подчеркнуть, что деградация личности героя в значительной мере связана с теми социальными

условиями, в которых он живет, — с бытовой неустроенностью, разложением нравов, бездуховностью — этими верными спутниками нищеты. Как режиссер Дюрей сделал очень многое, чтобы передать атмосферу сламов, дать представление о законах, царящих в них, показать внутренний мир их обитателей. Стремясь добиться исключительной достоверности, Дюрей заставил исполнителя главной роли Дели Ганеша несколько дней ездить с рикшей, знаменитую индийскую «звезду» Шёбу он отправил в сламы изучать быт семей, подобных той, о которой хотел рассказать с экрана. Даже костюмы не шились новые, а покупались на «развалах».

О том, что социальный кинематограф старается не скользить по поверхности явлений, а вникать в глубинные процессы современной жизни, свидетельствуют и те поиски, которые ведут сегодня алжирские кинематографисты. 70-е годы ознаменовались крутым поворотом в кино Алжира: на смену «освободительным» фильмам, почти безраздельно господствовавшим в предшествующий период, пришло «синема джидит» («новое кино»). Один из основоположников этого направления Мохамед Буамари, чей фильм «Угольщик» произвел настоящую сенсацию на Карфагенском фестивале 1972 года своей необычной для алжирского кинематографа проблематикой, считает, что переменам в киноискусстве способствовали главным образом социальные преобразования, происходившие тогда в стране, и в частности, успехи аграрной реформы. Во всяком случае именно так он объясняет появление своего фильма «Угольщик»: «Это

фильм об изменениях в жизни супружеской пары из аграрного сектора на фоне нового алжирского общества,— комментирует режиссер.— Это также фильм, который обличает новую буржуазию, говорящую о прошлой борьбе за освобождение только для того, чтобы избежать разговора о настоящем». Для нас же особенно важно то, что уже в этой работе определились некоторые из тех тенденций, которые вскоре получат более полное развитие и у самого Буамари, и у его коллег.

Прежде всего это идея прогресса, социального преобразования мира, утверждения новых форм жизни. Сам Буамари более полно разовьет эту мысль уже в следующем своем фильме «Наследие». Идея прогрессивного преобразования жизни утверждается и в фильме другого алжирского режиссера Сиды Али Мазифа «Черный пот», где впервые на авансцену выходит рабочий класс. Еще один важный момент заключается в том, что, начиная с «Угольщика», многие социальные проблемы современного общества будут рассматриваться через анализ тех процессов, которые происходят в первичной его ячейке— в семье. Так делает Буамари, так поступает Сид Али Мазиф в «Кочевниках» и в фильме «Лейла и другие», так строит картину «Ветер с юга» Слим Риад. Естественно также, что в большинстве этих произведений очень остро встает вопрос об эмансипации арабской женщины. Кстати сказать, проблема освобождения женщины чрезвычайно актуальна для всего кинематографа развивающихся стран, и дается она в сходных сюжетах. Для примера

можно назвать фильмы Шьяма Бенегала, в том числе его «Роль», «Кровавую свадьбу» Бен Барки, «Аль-Шерги» («Неистовое молчание») Мумена Смихи и другие.

Сегодняшний кинематограф развивающихся стран перешел от глобального и несколько абстрактного рассмотрения человека и его судьбы к анализу конкретных проблем и конкретной личности. Это, несомненно, большое достижение. В то же время проявилась и другая, довольно опасная тенденция, наметившаяся не только в кино, но и в литературе,— неверие в общественные идеалы, замкнутость в субъективном опыте. Это, вероятно, в какой-то мере связано с тем, что некоторая часть интеллигенции в Азии, Африке и Латинской Америке разочаровалась в фактических результатах социально-экономических преобразований, на которые возлагались столь большие надежды в период освобождения. Крушение надежд привело некоторых представителей интеллигенции в растерянность, вызвало у них страх и кризис сознания.

Обратимся к алжирскому фильму «Омар» Мерзака Аллуша. В картине рассказывается о жизни одного молодого парня в большом городе. День за днем проходит у него в мелких житейских заботах, в работе, которая не приносит ни радости, ни удовлетворения. Однообразная, ничем не примечательная жизнь иногда скрашивается встречами с любимой девушкой (других человеческих контактов почти нет). Скуку такого бытия, которую не может скрасить даже любовь, полную оторванность героя от общественных интересов режиссер передает с помощью длинных планов, по-

вторения схожих эпизодов, неторопливого ритма, закрытых пространств (комната, двор, тупик), особого внимания к деталям обстановки, одежды, интерьеров. Сам же Омар почти лишен индивидуальности. Этот образ в значительной мере создан методом, подсказанным устной традицией, для которой характерны образы-типы.

Кто перед нами — арабский антигерой, как это утверждают некоторые критики из развивающихся стран, или, напротив, современный герой, в характере и жизни которого преломляются какие-то важные социальные процессы? Когда связываешь этот фильм с другими алжирскими лентами последних лет, то видишь, что здесь, как и там, сделана попытка взглянуть на современную действительность без всяких иллюзий, громких лозунгов и расхожих мифов. С другой стороны, в «Омаре», как, впрочем, и в «Роли», и в «Неистовом молчании», легко прочитывается тема одинокого героя, отторгнутого обществом, отчужденного и непонятого. Это, естественно, не может не настораживать, ибо прежним героям социального кино было в высшей степени присуще чувство близости с другими людьми. Была ясна в этих фильмах и авторская позиция. Теперь же в некоторых картинах, частично и в работе Мерзака Аллуша, на первом плане «объективная реальность» без авторской оценки происходящего. И речь здесь идет не просто об открытом финале, дающем зрителю пищу для размышления, и не только о естественном для художника желании не преподносить готовых рецептов, а скорее о подмене объективного анализа

объективистским подходом к рассматриваемому материалу.

В целом же киноискусство развивающихся стран, несомненно, сделало в последние годы еще один шаг вперед по пути реализма, глубокого и всестороннего осмысления современной действительности, ее общественных и экономических проблем, духовных и нравственных поисков освободившихся народов.

## Бесправные послы

Проблема эмиграции — одна из самых острых в развивающемся мире, она волнует многих режиссеров Азии и Латинской Америки, но, пожалуй, больше всего — кинематографистов африканского континента, потому что именно арабские и африканские страны в колониальную эпоху были для Запада главными поставщиками дешевой рабочей силы и очень часто остаются таковыми и в наши дни. Конечно, с крушением старой колониальной системы и появлением неоколониализма методы эксплуатации несколько изменились, но жизнь африканцев в Европе переменилась мало. Уже в первом африканском фильме «Чернокожая из...», как мы помним, Сембен Усман предупреждал о трагической судьбе эмигранта. Потом появились другие картины, где эта проблема была поставлена с еще большей остротой и смелостью.

В основе фильма тунисского режиссера Насера аль-Ктари «Послы» лежит подлинный случай. В ноябре 1971 года шестидесятилетний алжирец Джелали Бен Али был убит выстрелом из пистолета консьержем эмигрантского гетто «Гут де ор». После семи месяцев

предварительного заключения убийца был выпущен, так как судьи пришли к заключению, что хозяин француз действовал под влиянием страха. Узнав эту историю, Насер аль-Ктари провел в этом квартале Парижа своеобразное социологическое исследование, продолжавшееся восемь месяцев подряд и закончившееся сценарием, написанным на основе анкеты, по которой производился опрос. В самой реальной истории режиссер мало что изменил: его герой молодой араб по имени Али тоже погибает от руки француза на лестничной площадке перед квартирой своей тети.

Но дело здесь не в сюжете, а в самой постановке проблемы. Аль-Ктари сделал все, чтобы развеять миф о благополучной жизни арабов во Франции. Он показал, что их жизнь не столь лучезарна и беззаботна, как это кажется издаля. Свидетелями в этом фильме выступали те, кто на собственном опыте испытал все «прелести» эмиграционного существования с безработицей, угрозами увольнения, возобновлением карточек на работу, с постоянными проявлениями расизма и нещадной эксплуатации. В «Послах» автор прямо говорит, что расизм на руку тем, кто обладает политической и финансовой властью: «Именно эти люди,— подчеркивает режиссер,— имеют выгоды от существования расизма и поддерживают его в качестве латентного общественного явления, вытаскивая на свет в кризисные моменты, создавая противоречия с целью разделить рабочий класс и отвергнуть его от истинных проблем». В этой картине показан обычный каждодневный расизм, который входит в повседневную жизнь «малень-

ких» французов. Причем расистскими настроениями, по мнению режиссера, охвачена и часть рабочего класса.

Но эмигранты в этом фильме не показаны как бессловесная масса. Они не только страдают от нищеты и несправедливости, но и борются. Они организуют демонстрации в защиту своих политических и экономических прав.

Название этой ленты символично. Уже в начале картины, когда вновь испеченным эмигрантам объясняют, как вести себя в «цивилизованном» мире — как резать хлеб, как здороваться и пр. и пр.,— их также предупреждают: «От вашего поведения зависит впечатление о стране. Достаточно, чтобы один из вас украл, чтобы всех ваших сограждан считали ворами». Таким образом, эмигранты, по мнению местных властей,— это послы без посольств, без прав, а только с одними обязанностями и ограничениями. В результате название фильма приобретает иронический смысл, а сама проблема эмиграции вырастает в проблему политическую.

Тема эмиграции стала ведущей и в творчестве одного из самых выдающихся режиссеров черного континента мавританца Мед Хондо. Сын мавританки и сенегальца, после окончания рабатской профессиональной школы, полный иллюзий, он приехал во Францию. Подобно Сембену Усману, переменял много профессий: был официантом, грузчиком, продавцом, а затем, скопив немного денег, поступил в частную драматическую школу. Это увлечение и привело его в кино. Сняв пару короткометражек, он начал постановку фильма «Солнце 0» (название антильской песни, кото-



рую исполняет центральный персонаж картины), сразу же принесшего автору мировую известность. Исключительно современным произведением в эстетическом отношении и настоящей бомбой в политическом смысле называла эту работу критика.

В «Солнце 0» Мед Хондо показывает, используя самые различные кинематографические средства — мультипликацию, карикатуру, политическую сатиру и т. д., — как буржуазный мир с его неоколониалистской стратегией раздавливает героя, не приспособленного к этим жестоким законам. «Я побелел от твоей культуры, но я остаюсь таким же чернокожим, как вначале», — говорит герой в заключительных сценах фильма, полных революционной символики.

Еще большую глубину анализа этой острой проблемы мы находим в следующем произведении мавританского режиссера «Черные козлята — ваши соседи». Здесь положение африканских эмигрантов проанализировано в связи с общими тенденциями развития африканских стран и неоколониалистской политикой бывших метрополий. Фильм этот имеет двойной адрес: он обращен к африканцам, которые должны хорошо знать, что их ждет на Западе, и к европейцам, которым следовало бы помнить, что и арабы, и чернокожие — это их соседи по планете, а не рабы. И белым, и черным необходимо объединить свои усилия в борьбе против капиталистов: «Черные, белые, желтые: цвет тут совершенно ни при чем», — говорится в прологе к фильму. — Хотел бы я, чтобы они сами сказали, почему богатые становятся все богаче,

а бедные — все беднее. Между нами говоря, я знаю, что они скажут! Мол, это естественный ход вещей. Но это неправда. Совсем неправда. И знаете почему? Потому что они боятся изменений, черт побери! Да, да, да... Богачи отлично знают, чем они рискуют и сколько добра могут потерять! Что касается нас, эксплуатируемых бедняков, то мы совсем не сознаем своей силы. Но если бы мы захотели, мы могли бы все изменить. Потому что без нас, братья мои, богачи не смогли бы разбогатеть!»

В последнем фильме Меда Хонда «Вест-Индия», показанном на VI Ташкентском кинофестивале, разоблачение неоколониалистской политики современного капиталистического мира происходит уже на уровне философского обобщения.

Три палубы корабля, на которых разворачиваются события прошлого и настоящего, символизируют расстановку классовых сил в эксплуататорском обществе, как ее понимает автор. На верхней палубе, самой удобной и комфортабельной, расположились те, кто вершит судьбами мира, на нижней — эксплуатируемый ими народ. Промежуточное положение занимают обитатели средней палубы — те, кто продает интересы народа за дешевые подачки «пассажиров» верхнего яруса и мечтает при случае перебраться выше: «Не ждите помощи от тех, кто наверху, — призывает автор. — Наши силы в нас», — говорит он от имени эксплуатируемых.

Фильм этот, как утверждал сам Мед Хондо в интервью журналу «Советский экран», в какой-то мере поставлен в ответ на пользовавшуюся шумным успехом шестна-

дцатисерийную телепостановку по роману афро-американского писателя Алекса Хейли «Корни», которую буржуазная пропаганда разрекламировала как произведение, свидетельствующее об отмирании расизма в условиях капиталистического общества. «Я же поставил перед собой совершенно противоположную задачу: показать, что колониализм породил рабство, неоколониализм его продолжает,— заявляет Мед Хондо.— США и другие капиталистические страны всегда эксплуатировали население Африки и Вест-Индии, вывозили сырье, рабочие руки, и до сих пор продолжается эта политика». Развивая эту мысль дальше, Мед Хондо говорит, что эмиграция черного населения в страны Западной Европы представляет собой модернизированное рабство, к тому же очень широко сейчас распространенное.

Чтобы как можно ярче и доходчивее рассказать о судьбе современных невольников, режиссер широко использует в «Вест-Индии», как и в других своих фильмах, не только самые различные средства кинематографического выражения, но и возможности смежных искусств — оперы, балета, музыки, поэзии, плаката. Цель, как утверждает сам Мед Хондо, одна: показать многовековую историю угнетенных черных народов и подчеркнуть, что пока человечество поделено на «чистых» и «нечистых», складывать оружие борьбы рано. И не случайно следующий свой фильм мавританский режиссер собирается посвятить народам Южной Африки, которые вот уже долгие годы ведут трудную и кровавую борьбу с империализмом, против расизма и апартеида.

## Оглядываясь в прошлое

Определенную политическую остроту в кинематографе развивающихся стран принимает сегодня осмысление национальных традиций в искусстве. В последнее время появилось немало фильмов, демонстрирующих интерес деятелей кино к традиционной культуре и истории. У того же Мринала Сена в картине «Парашурам» мы находим прямую аналогию с легендарным героем древних индийских сказаний. Неожиданный успех выпал в Индии на долю картин с мифологическим сюжетом. Условные мифологические герои являют собой примеры героизма, человечности, справедливости, высокой нравственности.

Известный бразильский режиссер Перейра дос Сантос в 1977 году поставил фильм «Лавка чудес» по одноименному роману Жоржи Амаду, посвященному народному герою Педро Арканджо Ожуба, жившему в начале нашего века. Педро Арканджо был крупным ученым и очень образованным для своего времени человеком, много сделавшим для развития национального искусства. Но одновременно он был революционером и мятежником.

Создавая образ Педро, режиссер обращается к формам негритянского народного искусства. Это помогает ему достоверно и убедительно показать народные корни своего героя, его связь с простыми людьми.

Одним из основных мотивов этого достаточно сложного по своей стилистике фильма является идея раздвоения личности современного человека, одной ногой

стоящего в сегодняшнем дне, а другой — в прошлом, и постоянно стремящегося преодолеть это состояние, чтобы достичь цельности. Сам же Перейра дос Сантос совершенно откровенно отдает приоритет культуре прошлого, в данном случае религиозной культуре масс. Она, рассуждает режиссер, объединяет народ, помогает ему преодолеть сопротивление внешних сил.

Таких лент, пытающихся осмыслить свои духовные «корни», в Латинской Америке становится все больше.

К истокам национальной культуры обращаются и кинематографисты африканского континента. Так, габонские режиссеры Филипп Мори, Пьер-Мари Донг, Симон Оже создали фильмы, повествующие с экрана о «безмятежной», «вечной» Африке, противостоящей Западу. Режиссер из Ганы Сэм Арити поставил картину «Не лейте слез об Анансе» на основе известной народной сказки, варианты которой встречаются у различных африканских племен. Сенегальский режиссер Полен Виейра экранизировал рассказ Бираго Диопа «Маленький муж», записанный в одной из версий, распространенных в устной традиции. На X Международном кинофестивале в Москве зрители познакомились и с новой работой Сембена Усмана «Седдо», также свидетельствующей об интересе этого выдающегося режиссера к африканской культуре и африканской истории.

...В одном из глубинных районов Африки обитает племя седдо. На экране мы видим тот момент в жизни маленького народа, когда его пытаются подчинить своей власти сразу двое: мулла — предста-

витель мусульманской религии и католический миссионер. Первый к началу экранных событий сумел уже войти в доверие к вождю племени. Но планы его не ограничиваются обращением в свою веру «заблудших» язычников, он хочет жениться на дочери вождя Диор и захватить власть. Но Диор неожиданно исчезает. Ее крадут. Таким способом выражает свой протест против порабощения один из воинов, надеясь, что соплеменники поймут, какая опасность им угрожает. Но поздно. Мулла захватывает власть и насильно обращает народ в мусульманство. Его люди доставляют ему и Диор, которая с помощью соплеменниц убивает злодея. Однако со смертью мุลлы, успевшего провозгласить себя имамом, освобождение не приходит, ибо, как заметил один из критиков, рабство успело пустить свои корни в душах людей.

В этом фильме Сембена Усмана много внимания уделяется традиционной культуре, ее символам, кодам и аллегориям, легко узнаваемым теми, для кого они с самого детства являются составной частью их духовной культуры. История и культурный фон потребовались режиссеру вовсе не для того, чтобы лишний раз подчеркнуть национальную самобытность своего народа. Ему важно было языком понятным и доступным простым людям выразить свое отношение к прошлому, которое в значительной мере определяет сегодняшний день африканских народов, осмыслить те исторические процессы, которые сначала привели континент к рабству, а затем породили невиданный размах национально-освободительного движения.

Следует подчеркнуть, однако, что далеко не всем режиссерам развивающихся стран, обращающимся к этим проблемам, удается продемонстрировать такой историзм мышления, какой встречаем мы у Сембена Усмана. Поиски своих «корней», связанных с ростом самосознания народов, освободившихся от колониального гнета, принимают иной раз довольно причудливые формы, то выливаясь в теорию «африканизма», утверждающую, что африканцам присуща совокупность специфических духовных и психических особенностей, выделяющая их из остального мира, то превращаясь в призыв охранять культурные традиции в первозданной чистоте, весьма популярный, например, в Индии, то в проповедь замкнутых национальных культур, то в требование рассматривать жизнь современного общества сквозь призму религиозных и этнических норм.

Такого рода теории чреватые теми же издержками, что и любые националистические построения. Они не учитывают того факта, что культура всякого общества соткана из противоречий, связанных с различными социально-политическими процессами, и ведущее положение занимает та ее часть, которая служит укреплению позиций привилегированных классов.

В борьбе с этими традиционалистскими и неотрадиционалистскими концепциями развивающимся странам может пригодиться плодотворный опыт советского кино, где, с одной стороны, бережно наследуются и развиваются культурные традиции различных наций и народностей, а с другой — происходит активный про-

цесс взаимодействия и взаимобогащения культур.

## Трудная дорога к зрителю

Новый этап в киноискусстве развивающихся стран характеризуется не только дальнейшим укреплением реалистических тенденций, расширением горизонтов политического кино, но и таким значительным фактом, как усиление зрительского интереса к серьезным социальным лентам. Прогрессивный кинематограф формирует свою собственную киноаудиторию. Так, в одном из своих интервью Мед Хондо рассказал о том, как реагировали арабы и африканцы, находившиеся на заработках во Франции, на его фильм-памфлет «Черные козлята — ваши соседи». После просмотра картины, вспоминает режиссер, они молча разошлись по домам, и он был несколько обескуражен таким поведением своих зрителей, не пожелавших поговорить с автором по окончании фильма. Но наутро, вероятно, основательно поразмыслив над фильмом, они неожиданно сами пришли к режиссеру и сказали: «Знаешь, мы посмотрели твой фильм. Вот. Он нужный». «Как нужный?» — спросил удивленный автор. «Так. Нужный, потрясающий, — объяснили они без лишних комментариев. — Ничего такого мы в кино не видели. Этот фильм должны посмотреть в Африке».

Разговор этот весьма примечателен. Он свидетельствует о прогрессивных процессах, происходящих в сознании основной зрительской массы. Дело в том, что мас-

совый зритель в большинстве развивающихся стран в колониальную эпоху воспитывался на западноевропейской, американской или восточной (преимущественно индийской и египетской) развлекательной продукции, причем далеко не лучшего качества. В итоге жители этих регионов привыкли довольствоваться, как пишет сенегальский режиссер и историк кино Полен Виейра, картинами насилия и фильмами, подобными «Тарзану». «Художественные достоинства их не были важны,— подчеркивает Виейра.— Публика следила только за развитием действия на экране».

Повернуть такого зрителя к серьезному искусству было не так-то просто: стереотипы восприятия, как известно, очень устойчивы и консервативны. И тем не менее многим прогрессивным режиссерам 60-х годов нередко удавалось добиться взаимопонимания со зрителем. Правда, это требовало определенных усилий со стороны автора и всех тех, кто так или иначе был причастен к созданию фильма, его рекламе и пропаганде.

Известно, например, что с каждым своим новым фильмом Сембен Усман ездит по стране сам, что много усилий отдает пропаганде серьезного кино Мринал Сен. По ташкентским дискуссиям мы знаем, что проблема проката реалистических фильмов глубоко волнует и марокканского кинематографиста Сухейля Бен Барка, и крупнейшего латиноамериканского художника Мигеля Литтина, и молодого режиссера из Колумбии Марио Митротти, и многих других художников, кровно заинтересованных в развитии прогрессивного киноискусства.

Однако и сегодня проблема контактов с массовой аудиторией еще довольно остра. Причин здесь много, и они очень разнообразны по своему характеру — от самых общих до тех, что связаны с творчеством отдельных режиссеров или даже особенностями какого-то конкретного фильма. Остановимся на некоторых из них, естественно, более общего плана.

Начнем с того, что ситуация в прокате за последнее десятилетие в большинстве развивающихся стран мало изменилась. По-прежнему, почти повсеместно, иногда даже в тех странах, где кинематограф национализирован, кинотеатры находятся в руках частных лиц, представляющих национальный или даже иностранный капитал. Прокатчики не заинтересованы в демонстрации реалистических лент, продвижение которых на массовый экран требует, учитывая традиционные вкусы зрителей, дополнительных усилий и расходов. С другой стороны, поддержка острых социальных картин для многих прокатчиков развивающихся стран представляется не только невыгодной, но и опасной.

И вот результат: многие прогрессивные фильмы, отмеченные высокими наградами на международных кинофестивалях, понимающие и решающие с большим художественным мастерством важнейшие проблемы современной действительности, остаются только фактами культурной жизни. «Прогрессивные колумбийские фильмы,— подчеркивал на V Международном кинофестивале в Ташкенте Марио Митротти,— получили несколько премий на международных кинофестивалях, но, к сожалению, они не были

показаны в нашей стране. Как раз о такой ситуации говорил здесь вчера (речь идет о творческой дискуссии, проводившейся в рамках фестиваля.— Л. Б.) представитель Марокко: у себя в стране они не видят африканских фильмов. И мы в Латинской Америке очень редко видим латиноамериканские фильмы революционного содержания».

На экранах большинства развивающихся стран и сегодня господствует совсем другая продукция. Эрика Рихтер в своей книге о египетском кино приводит такие данные: в период с 1952 по 1968 год, то есть подъема реалистического кинематографа, в Египте ежегодно демонстрировалось 300 зарубежных лент, из них 71,8 процента американского производства. Сегодня этот процент значительно вырос: фильмам из США практически открыта «зеленая улица». Таиланд, где ежегодно производится более 100 собственных картин, закупает около 500 зарубежных лент, преимущественно японских и американских. Мавританские кинотеатры до сих пор принадлежат французской компании «Седек». В Аргентину поступает в год от 400 до 450 иностранных фильмов при 300 аргентинских лентах.

Даже в Индии, где свои собственные фильмы успешно конкурируют с зарубежными, большинство зрителей, рассматривающих кино исключительно как средство развлечения, не видит принципиальной разницы между чужой и своей картиной, нередко сфабрикованной по испытанным западным клише только в национальной упаковке.

И вся эта лавина американских, французских, итальянских и своих

собственных развлекательных фильмов обрушивается на неискушенного зрителя Каира, Дакара, Бомбея, Монтевидео и т. д. Обрушивается на первый взгляд вполне безобидно: в форме детектива, вестерна, мюзикла, триллера, кинокомедии, мелодрамы. Но именно этим простым и надежным способом осуществляется сегодня идеологическая экспансия империализма, внедряются буржуазные взгляды и буржуазный образ жизни: «С помощью кинематографа,— говорит конголезский режиссер Себастьян Камба,— капиталистическая система пропагандирует в развивающемся мире идеи потребительского общества. Монополия проката фильмов, монополия на кинотеатры позволяет капиталистическим странам навязывать развивающимся странам свою политику и в области кинематографа».

Что касается сверхзадачи буржуазной пропаганды и буржуазной массовой культуры, то она хорошо известна: отвлечь миллионы людей во всем мире от важнейших жизненных проблем, погасить социальную активность, предупредить нежелательные политические эксцессы. А если говорить о программе в области кинематографа, навязываемой развивающимся странам Западом и в первую очередь Голливудом, то она тоже довольно ясна: всячески тормозить развитие национального кино, используя для этого хорошо отработанные рычаги экономического воздействия, и сохранить таким путем надежный канал идеологического проникновения в жизнь молодых государств.

Насколько серьезно относится Запад к этим проблемам, свиде-

тельствует хотя бы тот факт, что западноевропейскую и американскую теле- и кинопродукцию многие развивающиеся страны почти всегда получают по сниженным ценам. Создаются варианты популярных картин специально для Африки, Азии или Латинской Америки. Формируются отдельные кинопрограммы, рассчитанные на «примитивное» восприятие: по-проще содержание, поменьше текста, побольше простых эмоций и трюков. Так было в колониальную эпоху, так нередко происходит и сегодня.

Нельзя сказать, что подобная кинематографическая политика не встречает сопротивления в молодых государствах, встречает и нередко очень активное, особенно в тех из них, которые выбрали для себя путь социалистической ориентации. Об этом говорит, в частности, и проводимая ими политика в области кино, направленная на то, чтобы предотвратить тлетворное влияние буржуазной кинопродукции и сделать кинематограф надежным средством идейного и нравственного воспитания масс в духе социализма. Так, Алжир не только национализировал кинопроизводство, но и взял под свой непосредственный контроль закупку и прокат фильмов. Строгая прокатная политика введена в Эфиопии, где вообще запрещен ввоз западных лент. В Народной Демократической Республике Йемен национализированы кинотеатры и создана Генеральная организация кино, ведающая не только производством, но и закупкой картин. Серьезная реорганизация проведена в структуре ангольского телевидения и кино. В этих и других странах социалистической ориентации

широко демонстрируются произведения советских киномастеров и вообще фильмы социалистических государств. Благодаря им, подчеркивал на Ташкентском кинофестивале алжирский режиссер Сид Али Мазиф, появляется возможность поставить кино на службу народу.

Очень важно, что эта тенденция, хотя и не в такой мере, находит поддержку и у других молодых государств, экономика которых еще в значительной мере связана с капиталистической системой. Так, в Сенегале, где с 1969 по 1975 год в прокате были почти исключительно французские ленты, а в последнее время господствовал американский репертуар, принято решение о национализации кинотеатров, введении контроля над ввозом фильмов, о создании Национального общества кинематографистов, на которое возложено производство собственных картин.

В ряде стран параллельно коммерческому прокату возникает прокат некоммерческий. Десятки кинозалов клубного типа созданы в Индии. Некоммерческая система проката существует сейчас в Сирии, Бразилии и в некоторых других государствах. Она доказывает, что массовый зритель даже тогда, когда он долгие годы был лишен серьезного культурного зрелища и воспитывался на низкосортном развлекательном ширпотребе, способен, если ему помочь, воспринимать фильмы, поднимающие сложные вопросы.

Проблема переориентации массовой зрительской аудитории в молодых государствах осложнена тем, что в большинстве стран Азии, Африки и Латинской Америки все еще очень высок процент

неграмотности. В таких странах, как Марокко, Сенегал, Эфиопия, Мали, Гаити, Никарагуа и др., в среднем из 100 человек лишь 10—15 грамотных. Школу посещают только 15 процентов детей от общего числа ребят школьного возраста. Не хватает учителей, недостает учебников и школьных зданий. На последней конференции, посвященной проблемам культурного развития и культурной политики освободившихся африканских стран, проведенной в Аккре по инициативе ЮНЕСКО, подчеркивалось, что за решение такой сложной, многообразной и дорогостоящей программы в состоянии взяться сегодня лишь небольшая часть государств. Между тем абсолютно ясно, что образованный зритель способен глубже понять произведение искусства, скорее отличить истинные ценности от мнимых, более критически отнестись к своим собственным вкусам и пристрастиям.

Есть и другие трудности, мешающие продвижению социальных реалистических лент в широкую зрительскую аудиторию. Одна из них — проблема так называемого языкового барьера, одинаково важная и для кино, и для литературы, и для театра. В Камеруне, например, население которого всего около 6 миллионов человек, насчитывается около 200 различных этнических групп, почти не понимающих друг друга. Десятки диалектов у одного из основных мировых языков — арабского. При этом следует иметь в виду, что устная разговорная речь одного арабского государства существенно отличается от разговорной речи другого. «Так, — пишет египетский критик Галаля аш-Шаркави, — если мы

отъедем от Каира на запад, то в Триполи кинозрители поймут почти все в диалогах египетских фильмов; в Тунисе встретятся определенные трудности, в Алжире не будет понято очень многое. И, наоборот, марокканский фильм плохо поймут в Тунисе и совсем не поймут в Египте и Ливане».

Проблема эта существует почти повсюду: и в арабском мире, и в Черной Африке, и в Юго-Восточной Азии, и в Латинской Америке. Насколько важна и актуальна она для художников развивающихся стран, свидетельствует, в частности, тревога Сембена Усмана: «Как сделать понятной картину, — размышляет он, — которая будет смотреться людьми, говорящими более чем на ста языках, не прибегая к помощи английского, французского или итальянского».

Сейчас эта проблема решается по-разному. Пытаясь приблизить свое искусство к народу, многие режиссеры молодых государств, получившие образование на Западе, сами начинают ходить в школу, чтобы, по словам Сембена Усмана, «научиться писать и говорить на своем родном языке, чтобы иметь возможность использовать актеров, которые не говорят ни по-английски, ни по-французски, ни по-итальянски».

Иногда, чтобы сделать картину понятной для людей, говорящих на разных языках, режиссеры пытаются свести к минимуму текст и переносят основную смысловую нагрузку на изобразительный ряд. Так поступил, к примеру, Хорхе Санхинес в своей первой ленте «Революция». Чтобы избежать лингвистических трудностей и сделать ленту доступной для всех зрителей, режиссер вообще



обошелся без диалогов и ограничился музыкой и шумами.

Конечно, все это еще не решает сложных коммуникативных проблем. Поэтому некоторые прогрессивные художники Азии, Африки и Латинской Америки начинают частично пересматривать кое-какие из своих прежних программных установок, особенно в той области, которая касается зрелищной стороны фильма. Попробуем проследить суть этих перемен в связи с творческой эволюцией такого крупного художника, как Мринал Сен.

Ранние работы режиссера, такие, как «Собеседование», «Калькутта-71», «Рядовой», «Хор», при острой социальной проблематике были отмечены стремлением создать новый «революционный» язык, что, как мы уже отмечали, оказалось непривычным для зрителя, воспитанного на остросюжетных лентах с песнями и танцами, и натолкнулось на его психологическую и кинематографическую неподготовленность. Поняв это, Мринал Сен, подобно другим своим единомышленникам, попытался выразить себя в более традиционных формах.

Перемены эти, на мой взгляд, стали особенно очевидны после завершения им в 1976 году фильма «Королевская охота», в котором рассказывалось о полудиком лесном племени санталов во времена господства британских колонизаторов. В картине присутствует традиционная сюжетная линия, много диалогов, более рельефно и психологически мотивированно разработаны характеры. Если прежние работы режиссера больше апеллировали к разуму, то «Королевская охота» уже была рассчитана прежде всего на

эмоциональное восприятие.

О том, что эти поиски не были случайными, свидетельствует и следующий фильм Сена «Парашурам», получивший одну из главных наград на XI Московском международном кинофестивале. Сохраняя политическую остроту и социальную значимость проблематики, режиссер и здесь стремится найти более надежный путь к широким зрительским кругам.

Герой «Парашурама» хорошо нам знаком по прежним работам режиссера — это «маленький» обездоленный человек из сламов, отправившийся на заработки в город, но не нашедший и там ничего, кроме нищеты и бесправия.

Этот фильм Сена, подобно «Королевской охоте», имеет четко организованный сюжет: перед нами в несколько замедленном темпе, как бы передающем само однообразное существование героя, шаг за шагом раскрываются все жизненные перипетии человека, не имеющего постоянной работы и вынужденного жить случайными заработками. Более органичен здесь по сравнению с прежними лентами и поэтический строй фильма, лишенный той фрагментарности, которая была свойственна некоторым его старым картинам.

Мринал Сен, признанный мастер политического фильма, не раз говорил, что видит свою задачу в том, чтобы расшевелить зрителя, заставить его трезво и критически посмотреть на окружающий мир, научить активно бороться со злом и несправедливостью во всех формах. Конечно, не всегда это удавалось Сену в той мере, как того бы хотелось, но сегодня, судя по всему, проблема проката его фильмов приобретает для

режиссера особый смысл: «Я стремлюсь общаться,— говорит он,— как можно с более широкой аудиторией, и если какой-то фильм способен установить контакт с широкими массами, значит моя цель достигнута. В результате этого фильм имеет успех и с коммерческой точки зрения. Я хочу, чтобы мой фильм (речь идет в данном случае о «Королевской охоте». — Л. Б.) стал популярным по той простой причине, что я хочу апеллировать к широким массам».

Правда, в такой ситуации всегда есть опасность оказаться на поводу у массовой аудитории, начать подыгрывать ей, пытаюсь, как говорят социологи, оправдать своим фильмом зрительские ожидания, в то время как художнику полагается формировать их, шагая впереди. Впрочем, к Мриналу Сену это не имеет отношения: вот уже 20 лет он работает в кинематографе, храня верность социально-политической проблематике и при этом счастливо избегая излюбленных штампов индийского коммерческого кино. Поиски режиссера не в уступках традиционному развлекательному кинематографу, а в стремлении найти такую форму кинематографического выражения, которая помогла бы ему преодолеть отчуждение зрителя, воспитанного на других образцах.

Без дальнейшего расширения зрительской аудитории сегодня невозможно представить будущее прогрессивного реалистического кино трех континентов. Поэтому главная задача, наверное, состоит в том, чтобы, постепенно отвлекая массы от фальшивых художественных ценностей, приучить их к настоящему искусству. Ко-

нечно же, процесс этот болезненный, сложный и длительный, требующий активных действий и терпения. Едва ли можно требовать от аудитории, которая долгое время была лишена серьезного культурного зрелища, чтобы она немедленно перестроилась и оказалась способной воспринимать во многом непривычное для нее искусство.

В то же время опыт социалистических стран и прежде всего Советского Союза, а также некоторых молодых государств, особенно тех, которые избрали для себя социалистическую ориентацию, убедительно подтверждает, что эта проблема вполне разрешима; реалистический фильм может завоевать прочные позиции в прокате азиатских, африканских и латиноамериканских стран и стать действенным орудием в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов.

Молодое кино подобно молодым людям, чей жизненный опыт пополняется не только собственной практикой, но и выверенным годами опытом старших поколений. Кинематограф освободившихся стран находится сегодня под самыми различными влияниями: национальной культуры, массовой развлекательной продукции, прогрессивного кино Запада и, наконец, социалистического киноискусства. От того, на какое из этих направлений опирается кино освободившихся стран, зависит в конечном счете и тот путь, по которому оно пойдет в будущем.

В этом смысле более чем шестидесятилетний опыт советского кино имеет особое значение. Это много раз подчеркивали и наши зарубежные друзья, отчетливо сознающие, что чем плодотвор-

нее осваиваются кинематографиями освободившихся стран достижения многонационального советского кино, тем это опаснее для развлекательного бизнеса и полезнее для серьезного прогрессивного киноискусства.

Стремясь торпедировать широкое влияние советского кино, наши идейные противники пытаются свести это воздействие только к первому этапу его развития и новаторству в области художественной формы.

Революционный кинематограф 20-х годов и теоретические труды Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, Дзиги Вертова, действительно, и сегодня играют огромную роль в становлении прогрессивного кино Азии, Африки и Латинской Америки. Это и понятно: хотя история не повторяется, социально-политические ситуации у разных народов могут оказаться сходными: «Если вы хотите подробнее узнать об Эфиопии,— говорил на V Международном ташкентском кинофестивале Теклу Табор,— прочитайте в истории Советского Союза о положении страны в 1919 году».

В десятилетие после Октября и в самом деле были созданы произведения, подобных которым тогда еще не знал мир: «Броненосец «Потемник», «Мать», «Земля», новаторская кинодокументалистика Вертова. Экранная классика продемонстрировала революционный пафос, историзм мышления, народность, верность принципам реализма и гуманистическим идеалам, интернационализм и бережное отношение к национальным культурным традициям. Тогда же были открыты новые художественные возможности кинематографа, позволившие тео-

ретикам кино говорить о создании нового киноязыка.

Но ведь эти традиции советского кино не оборвались в последующие годы, они не только живут и развиваются, но и получают глубокое и художественно убедительное воплощение, что легко подтвердить любым количеством примеров из кинематографа 30-х годов, послевоенного времени и наших дней. И только совершенной неосведомленностью или откровенным желанием остаться неосведомленными можно объяснить то и дело появляющееся в западной печати и кинопрессе некоторых развивающихся стран абсурдное утверждение, что с экранной классикой 20-х годов якобы завершился «золотой век» советского кино и канула в Лету его способность воздействовать на мировой кинематографический процесс. «Советские фильмы,— регулярные и желанные гости на экранах Туниса,— отвечает, например, на такие выпады один из организаторов молодой тунисской кинематографии Монсеф Шарфеддин.— У нас есть целая сеть кино клубов, в которых демонстрируются ленты из СССР. В большинстве крупных городов страны периодически проводятся недели советского кино. После демонстрации обычно проходят дискуссии. Без преувеличения могу сказать, что мы учимся на лучших советских фильмах, они помогают нам строить новую жизнь».

Благотворный опыт советского кино перенимает прежде всего кинематограф тех стран, которые прочно встали на путь социалистического строительства: Монголия, Вьетнам, Куба и др., а также тех, что избрали для себя путь

некапиталистического развития: Ангола, Эфиопия, Афганистан и ряд других государств.

## Заключение

Думается, будет справедливо, если разговор о киноискусстве развивающегося мира мы закончим кинофорумом стран Азии, Африки и Латинской Америки, который каждые два года проводится в столице солнечного Узбекистана — Ташкенте. Ничуть не умаляя значение Московского международного кинофестиваля в укреплении позиций прогрессивного киноискусства, в том числе и на этих трех континентах, подчеркнем все-таки особую роль ташкентских кинофорумов. «Встречи деятелей кино в столице Советского Узбекистана, — говорилось в приветствии Л. И. Брежнева VI Ташкентскому кинофестивалю, — приобрели высокий общественный авторитет и большое значение в укреплении сотрудничества кинематографий стран Азии, Африки и Латинской Америки».

Международный кинофестиваль в Ташкенте родился совсем недавно — в 1968 году. На первых порах он был задуман как форум кинематографистов Азии и Африки, но с 1976 года, когда в нем впервые приняли участие представители Латинской Америки, стал фестивалем трех континентов.

Молодой фестиваль очень скоро приобрел огромную популярность во всем мире, особенно, конечно, у кинематографистов освободившихся стран. Причин тому было немало. Ну прежде всего сама атмосфера — исключительно дружественная, праздничная.

Кроме того, здесь можно пообщаться друг с другом, нала-

дить творческие контакты, обменяться опытом, познакомиться с последними работами своих коллег, которые, кстати говоря, кинематографисты развивающихся стран очень редко могут увидеть у себя на родине. «Меня привлекает благородный девиз Ташкентского фестиваля и принципы участия в нем. Мы едем сюда не за призами, не за лавровыми венками, а за тем, чтобы в сердечной, непринужденной обстановке показать свое искусство друг другу, поучиться, услышать и критические замечания. Ведь только друг не покривит душой...» — так говорит любимец ташкентской публики известный индийский актер и режиссер Радж Капур. Наверное, многие советские кинематографисты, побывавшие в гостях у Капура, на его студии в пригороде Бомбея, слышали на прощание: «До встречи в Ташкенте!»

Эти слова неизменно повторяют и все те, кому фестиваль открыл путь в большое искусство. А таких тоже немало. Приехав в Ташкент никому не известными режиссерами или безвестными актерами, они уезжали отсюда людьми с именами. И это не случайно, так как ташкентский форум открывает перед всеми равные возможности, независимо от того, представляешь ли ты кинематограф с давними традициями или делающий только свои первые шаги, имеешь ли солидный стаж кинематографической деятельности или только вступил на эту нелегкую и прекрасную стезю.

Но пожалуй, самая главная особенность Ташкентского кинофестиваля, как, впрочем, и Московского, в том, что он пропагандирует лишь прогрессивные фильмы, поднимающие серьезные полити-

ческие и социальные проблемы, отстаивающие принципы гуманизма, служащие самым высоким идеалам человечества и полностью отвечающие девизу кинофорума «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» Во многом благодаря этим фильмам мы не только получили представление о состоянии кинематографа в странах Азии, Африки и Латинской Америки, но и поняли, чем и как живут их народы. «Без киноискусства нет современной действительности,— говорил на одном из ташкентских кинофестивалей выдающийся советский писатель Чингиз Айтматов,— без прогрессивного кино не может развиваться революционное самосознание народа. Поэтому нам так важна судьба кинематографий Азии и Африки, борющихся за свою политическую и культурную независимость. Кино становится жизненно важным, национальным делом народов, идущих к прогрессу. Пожалуй, можно мириться с импортом обуви и одежды, но нельзя мириться с импортом буржуазного коммерческого кино. Отсутствие или слабое развитие отечественной кинематографии равносильно отсутствию собственного национального языка».

Многие острые и злободневные проблемы, волнующие кинематографистов Азии, Африки и Латинской Америки, поднимаются на традиционных дискуссиях « Кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов ». Среди многочисленных мероприятий фестиваля — ежедневных пресс-конференций, творческих встреч, манифестаций, митингов, экскурсий, зрительских конференций и просто дружеских бесед — дискуссия занимает особое место.

На дискуссиях режиссеры, писатели, критики общественные и государственные деятели ведут серьезный разговор об общественно-политических факторах, влияющих на развитие современного кинематографа Азии, Африки и Латинской Америки, рассказывают о состоянии кино в своих странах, делятся мыслями о просмотренных фильмах и общих проблемах кинематографа освободившихся стран, о задачах прогрессивного киноискусства мира, о роли Ташкентского фестиваля в укреплении реалистических тенденций в искусстве, утверждении социального содержания и гуманистических идеалов, о животворном опыте советского кино. На этих дискуссиях ощущаешь дыхание времени, пульс современной жизни, чувствуешь высокую миссию кино — самого любимого искусства миллионов: « Кино — это оружие,— говорил на последней ташкентской дискуссии Мед Хондо,— которое нужно народу, как хлеб, оружие, которое помогает миллионам людей понять, кто его друзья и кто враги, социально воспитывает массы. Мы обязаны использовать это оружие против империализма и реакции ».

Пройдет совсем немного времени, и снова оживится Ташкент. На фестивальных афишах замелькают страны, имена, названия. « Ни у кого не должно быть сомнений, товарищи,— говорилось в отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду,— КПСС и впредь будет последовательно проводить курс на развитие сотрудничества СССР с освободившимися странами, на упрочение союза мирового социализма и национально-освободительного движения ».

## СОВЕДУЕМ ПРОЧИТАТЬ:

- Б а с к а к о в В. Противоречивый экран. Москва. Искусство, 1980.
- Борющийся экран. Ташкент. Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма. 1980.
- Международный форум кинематографистов в Ташкенте. Ташкент, 1978.
- С а т ь я д ж и т Рей. Москва, Искусство, 1979.
- Актуальные проблемы киноискусства. Москва, 1977.
- С о б о л е в Ромил. Труден путь к зрелости. Искусство кино, 1980. № 5.
- Л и п к о в Александр. Ташкент-80: экран, обращенный к жизни. Искусство кино. 1980, № 10, 11.

# Содержание

Введение . . . . .	3
На революционной волне . . . . .	5
Хроника огненных лет . . . . .	6
На путях реализма . . . . .	10
Проблемы Черной Африки . . . . .	18
Бразильское «синема ново» . . . . .	23
Современные поиски . . . . .	28
Сражающийся кинематограф . . . . .	30
Социальный анализ общества . . . . .	36
Бесправные послы . . . . .	40
Оглядываясь в прошлое . . . . .	43
Трудная дорога к зрителю . . . . .	45
Заключение . . . . .	53
Советуем прочитать . . . . .	55

**Людмила Михайловна Будяк**

**КИНЕМАТОГРАФ РАЗВИВАЮЩИХСЯ  
СТРАН**

Гл. отраслевой редактор **В. Демьянов**  
Редактор **Л. Ильина**  
Мл. редактор **О. Васильева**  
Художник **Г. Камзолова**  
Худож. редактор **М. Гусева**  
Техн. редактор **Н. Лбова**  
Корректор **Н. Мелешкина**

ИБ № 4311

Сдано в набор 23.01.81. Подписано к печати 25.03.81. А04111. Формат бумаги 60X84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага для гл. печати. Гарнитура журнально-рубленая. Печать глубокая. Усл. печ. л. 3,25. Усл. кр.-отт. 3,72. Уч.-изд. л. 3,92. Тираж 88 830 экз. Заказ № 2580. Цена 15 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 817105. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.

