

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

**ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КИНЕМАТОГРАФИИ имени С.А. Герасимова**

На правах рукописи

ШАХОВ Анатолий Сергеевич

**КИНЕМАТОГРАФ АРАБСКОГО ВОСТОКА:
ПУТИ РАЗВИТИЯ И ПОИСКИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

Специальность 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства

ДИССЕРТАЦИЯ

**диссертации на соискание учёной степени
доктора искусствоведения**

**Научный консультант:
доктор искусствоведения
Звегинцева И.А.**

Москва – 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. КИНЕМАТОГРАФ ЕГИПТА	30
§ 1. КИНЕМАТОГРАФ В ХЕДИВСКОМ ЕГИПТЕ И В ПЕРИОД БРИТАНСКОГО ПРОТЕКТОРАТА (1896 – 1922)	30
а) Кинематограф в хедивском Египте	30
б) Кинематограф в период протектората	50
§ 2. КИНЕМАТОГРАФ В ПЕРИОД МОНАРХИИ (1922 – 1953)	59
а) Попытки создания национального кинематографа	59
б) Рождение национального кинематографа	73
в) Первые национальные звуковые фильмы, их резонанс и особенности производства	97
г) Киностудия «Миср» и превращение Египта в «Голливуд Арабского Востока»	113
§ 3. КИНЕМАТОГРАФ ЭПОХИ ПРЕЗИДЕНТА НАСЕРА (1953 – 1970)	162
а) Революция 1952 года и кинематограф	162
б) Государственный сектор кинематографии и его деятельность	195
§ 4. КИНЕМАТОГРАФ В ПЕРИОД ПРАВЛЕНИЯ ПРЕЗИДЕНТА САДАТА (1970 – 1981)	230
§ 5. КИНЕМАТОГРАФ В ПЕРИОД ПРАВЛЕНИЯ ПРЕЗИДЕНТА МУБАРАКА (1981 – НАЧАЛО 2000-Х)	254
ГЛАВА II. КИНЕМАТОГРАФ АРАБСКОГО МАШРИКА	288
§ 1. КИНЕМАТОГРАФ ИРАКА (1909 – 2006)	288
§ 2. КИНЕМАТОГРАФ СИРИИ (1908 – 2007)	312
ГЛАВА III. КИНЕМАТОГРАФ АРАБСКОГО МАГРИБА	342
§ 1. КИНЕМАТОГРАФ ТУНИСА (1897 – 2009)	342

§ 2. КИНЕМАТОГРАФ АЛЖИРА (1896 – 2009)	363
§ 3. КИНЕМАТОГРАФ МАРОККО (1897 – 2007)	403
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	423
БИБЛИОГРАФИЯ	427
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	439
ПРИЛОЖЕНИЕ 2	456

ВВЕДЕНИЕ

Диссертационная работа посвящена комплексному исследованию феномена кинематографа стран Ближнего Востока и Северной Африки. Занимая особое место в мировом кинопроцессе, искусство экрана этих стран, к сожалению, длительное время находилось вне зоны внимания отечественного, европейского и американского киноведения. В работе нашли отражение специфические черты общеисторических, культурных и идеологических обстоятельств, способствовавших распространению аттракциона «движущихся фотографий» в ареале Арабского Востока.

Автором выявлены ключевые историко-культурные, организационные, мировоззренческие и художественные факторы, предопределившие возникновение и развитие кинопроизводства в арабском мире.

В исследовании освещены не поднимавшихся ранее в отечественном киноведении и востоковедении проблемы определяющего влияния традиционных религиозных мусульманских установок на кинематограф этого региона, а также формирование особенно популярного в среде арабской зрительской аудитории жанра мелодрамы.

В кинематографе Арабского Востока особенное значение имеет связь со старшими по возрасту видами отечественной художественной культуры – фольклора, национальной литературы и театра.

В работе также проанализирована идейная направленность и содержание фильмов так называемого «колониального жанра»; снимавшихся кинематографистами Запада на территории арабских стран.

Проведен разбор игровых кинолент, созданных ведущими национальными кинематографистами, прошедших испытание временем и оказавших конструктивное влияние на тенденции развития киноискусства арабского мира.

Важное место уделено исследованию общественно-политической и идеологической составляющей, имевшей и имеющей огромное значение в процессах регулирования деятельности кинематографистов на Ближнем Востоке и в Северной Африке.

Поднят широкий спектр вопросов, связанных с зарождением и эволюцией материально-организационной и финансовой инфраструктуры национальных кинематографий, попытками правительственного управления системой кинопроизводства и кинопроката, подготовкой собственных кинематографических кадров.

Изучение источников на арабском и ряде европейских языков позволило наиболее полно представить картину происходящих процессов в кинематографе данного региона, что особенно важно, учитывая все возрастающее влияние стран Арабского Востока в современном мире в разных областях: в политике, экономике, культуре и т. д.

Актуальность темы научного исследования

В свете напряженных дискуссий по поводу проблем и последствий глобализации, а также возможностей и перспектив строительства многополярного мира имеет смысл обратиться к изучению малоизвестной и своеобразной динамики возникновения и поступательного развития кинематографа обширного ареала Ближнего Востока и Северной Африки. Ее содержание обуславливалось множеством специфических факторов, сопутствовавших адаптации и распространению принципиально нового вида художественно-практической деятельности, где переплетались принципы уважения и преданности национальным многовековым традициям и попытки

усвоить иностранное, временами постороннее и совершенно чуждое, причем вне зависимости от хронологических и пространственных координат. Усилия по успешному отстаиванию самостоятельности и самобытности национальной экранной культуры являлись и являются одной из самых злободневных и кардинальных задач для любой кинематографии мира. Варианты их результативного решения могут оказаться полезными и продуктивными также и за пределами арабского ареала.

Исследование проблем исторического развития и современного бытования кинематографий Арабского Востока выводит на передний план вопрос вопросов – пути поиска национальной идентичности, тех первооснов национальной религии и культуры, на фундаменте которых возможно взрастить подлинно самобытное и успешное кино. Поэтому заинтересованный разговор относительно установочных принципов ислама применительно к сфере кинематографической деятельности давно назрел, стал необходимым и чрезвычайно актуальным. Тем более что огромный авторитет заповедей мусульманского вероучения, как универсальной системы жизненных норм и принципов, способен эффективно регулировать и корректировать художественно-творческие процессы, происходящие в пределах традиционной общины верующих мусульман. Анализ заявленной проблематики имеет значение для расширенного и более глубокого понимания историко-культурных феноменов развития выразительной системы национального кинематографа как особого вида искусства – не только для государств Арабского Востока, но и мира ислама в целом.

По сравнению со странами западного ареала арабские постановочные кинофильмы в плане удовлетворения идейно-нравственных и эстетических запросов национальных аудиторий играли и играют большую роль, нежели произведения отечественной литературы и театрального искусства. Создававшиеся по ним экранизации, конечно, не передавали во всей полноте

содержание и смысл классических отечественных литературных или театральных первоисточников. Тем не менее, благодаря демократичности и доступности кинематографического зрелища становились известными самому широкому, в том числе, и неграмотному, зрителю. Следует учитывать, что в подавляющем большинстве случаев население арабских стран, в отличие от государств Запада, лишено возможности так же свободно расходовать личные средства на приобретение билетов в театр и печатные издания или вообще не умеет читать. Пытаясь соответствовать преобладающим вкусовым пристрастиям соотечественников, их представлениям о жизни и морали, национальный кинематограф, при внимательном его рассмотрении, может служить эффективным инструментом познания тенденций формирования художественной культуры в арабском регионе в целом.

Для более глубокого понимания вопросов возникновения и развития кинематографического творчества в ареале Ближнего Востока и Северной Африки не лишним представляется проследить и те деструктивные факторы, которые предопределили неравномерность и асинхронность данного процесса. В отличие от высокоразвитого в экономическом отношении Запада, его начало и темпы далеко не в последнюю очередь обуславливались различными сроками избавления от колониальной зависимости и обретения политического суверенитета, оформления самостоятельной государственности, характером и состоянием не всегда безоблачных межарабских культурно-политических и экономических связей.

Для непредвзятого осмысления кинематографических процессов в регионе Ближнего Востока и Северной Африки одновременно стоит иметь в виду противоречивый и зачастую конфликтный характер отношений арабского ареала со странами «цивилизованного Запада». Последний воспринимался не только в качестве «держателя ключей от мировой

цивилизации», но и как опасный и нежелательный источник иноземной колониальной экспансии. Это, конечно, тоже не могло не накладывать отпечаток на специфику «арабского» зрительского восприятия произведений западного кинематографа, порождавшего феномен притяжения-отталкивания и придававшего особую злободневность прояснению вопросов «своего» и «чужого» в общеарабском кинематографическом сознании.

Учитывая то, что кино – сфера не только творчества, но и промышленности и торговли, разумно, опираясь на официальные статистические показатели, опубликованные в странах Арабского Востока, проанализировать аспекты «догоняющего» формирования материально-организационной, а также финансовой и кадровой инфраструктуры кинематографий Арабского Востока. В Западной Европе и США сферы кинопроизводства, кинопроката, демонстрации фильмов, подготовки собственных профессиональных кадров кинематографистов складывались практически одновременно. За счет богатого накопленного опыта в организации и проведении массовых зрелищных представлений фундамент для ускоренного развития кинематографической отрасли им удалось построить сравнительно легко и безболезненно. Что касается арабского мира, то здесь аналогичных благоприятных возможностей не было. Поэтому на первом этапе своего существования он оказался всего-навсего рынком сбыта экранной продукции и удобной съемочной площадкой для ведущих западных кинодержав. Особенно интересным и показательным в данном отношении является пример самой старой, влиятельной, мощной и развитой в производственном отношении кинематографии Египта, сумевшего на рубеже 1920 – 1930-х годов наладить систематическое производство полнометражных постановочных кинофильмов и довольно быстро, уже после окончания Второй мировой войны, снискавшего репутацию «Голливуда Арабского Востока».

Существенным позитивным вкладом в актив российского киноведения представляется анализ значительного числа арабских игровых кинофильмов, о которых у нас в стране до настоящего времени было практически не известно. То же самое относится и к впервые вводимым в научный оборот многочисленным персоналиям кинематографистов.

Также значимость и целесообразность предпринятого исследования обуславливаются необходимостью исправить неточную и неверную информацию, довольно часто встречающуюся на страницах отечественных печатных и электронных изданий. Имеются в виду неправильные написания и искаженный перевод на русский язык оригинальных названий кинофильмов, время их производства, а главное - недопонимание идейно-художественного содержания выпускавшихся кинолент, а также искажение имен их создателей. Объяснением подобного рода недостатков является, в первую очередь, то, что авторы, затрагивавшую данную тему, в силу своих возможностей не могли опираться на арабоязычные источники и ориентировались на доступные им печатные материалы исключительно на европейских языках, не всегда достоверные и надлежащим образом проверенные.

Разноплановость подходов и позиций, осуществленная в первом в нашей стране масштабном специальном исследовании проблем развития кинематографий Арабского Востока, определяет его актуальность для повышения престижа и расширения кругозора российского киноведения, призванного спокойно и объективно изучать ключевые аспекты кинопроцессов как отечественного, так и мирового кинематографа.

Степень разработанности темы исследования

Вопросы возникновения, специфики развития и современного состояния кинематографий обширного ареала Арабского Востока с широким привлечением арабоязычных источников и литературы ни у нас в стране, ни

в Европе и Америке не рассматривались. В советский период данная проблематика затрагивалась, но крайне редко и сводилась в основном к кратким интервью с арабскими кинематографистами, участвовавшими в Московских и Ташкентских международных кинофестивалях или же рецензиям на демонстрировавшиеся в их программах кинофильмы.

Наиболее известными публикациями, связанными с отдельными, лежавшими на поверхности явлениями, посвященными кинематографу ближневосточного и североафриканского ареала, были вышедшие много лет назад работы С. М. Чертока «Фестиваль трех континентов». (Ташкент, Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1978), Л. М. Будяк «Кино стран Азии и Африки». (Москва, Издательство «Знание», 1983) и Р. П. Соболева и О. В. Тенейшвили «Кинематография развивающихся стран Азии и Африки» (Москва, Издательство «Наука», 1986). Опираясь на переведенную с европейских языков фрагментарную информацию, названные авторы сумели высказать и ряд собственных интересных оценок и наблюдений по поводу увиденных ими кинокартин арабского мира. Но при всех положительных моментах указанные работы содержали и досадные недочеты. Непрезентабельность научного аппарата и ограниченность диапазона затронутых проблем объяснялись, в первую очередь, незнанием арабского языка и недостаточным привлечением материалов страноведческого характера. Например, в книге Л. М. Будяк не в меру упрощенно и поверхностно интерпретирован знаменательный в истории египетского кинематографа фильм «Лейла» (1927, С. 83 – 84) режиссеров В. Урфи и И. Росте, выпущенный на средства коренной египтянки, актрисы и продюсера Азизы Амир. То же самое относится и к щедро проплаченной Ираком и посвященной раннему этапу распространения ислама пронизанной религиозными мотивами пропагандистской масштабной киноленте египтянина Салаха Абу Сейфа «Аль-Кадисия» (1981, С. 88). Требуют, в

частности, корректировки и вызывают недоумение не подкрепленные фактами рассуждения Р. П. Соболева и О. В. Тенейшвили о том, будто «фильмы Ливана, Сирии, Ирака и почти всех стран Магриба, за исключением разве Алжира, создаются не только для местного зрителя, но для всех арабских стран» (С. 139). Подобный посыл выглядит довольно странным и умозрительным: к 1986 г. Алжир уже являлся участником авторитетных межарабских киносмотров в Карфагене и Дамаске, с 1960-х гг. его игровые картины с большим успехом показывались на фестивальных экранах Москвы, Ташкента, Канн, Венеции, демонстрировались также в массовом советском кинопрокате.

Удручающие серьезные недоработки и изъяды содержит опубликованная в «Кино: Энциклопедическом словаре» (Москва, Издательство «Советская энциклопедия», 1986) статья В. Н. Кислова, посвященная египетской кинематографии, которая, к сожалению, на сегодняшний день активно растиражирована в сети Интернет. В ней искажены и не точно переданы названия снятых итальянцами на территории Египта кинофильмов 1917 и 1918 гг. – вместо «На краю пропасти» и «Сорванная роза» надо было «К пропасти» и «Убийственные цветы» (С. 135)). То же самое можно сказать о второй в истории египетского кино полнометражной постановочной киноленте братьев Ляма: вместо «В пустыне» – надо было «Поцелуй в пустыне» (Там же). Дебютным национальным звуковым полнометражным фильмом был «Дети знатных родителей» режиссера Мухаммеда Карима, а не «Песня сердца», (Там же). В другой статье в том же издании тот же автор почему-то посчитал «настоящим» именем киноактера Омара Шарифа «Шальхуб». Хотя в действительности оно другое – «Мишиль Димитрий Шахлуб». Кинокартина выдающегося кинорежиссера Юсефа Шахина, где дебютировал О. Шариф, загадочным образом превратилась в «Небо ада» (С. 493). Тогда как по-

арабски она звучит «Сира фи-л-вади», и с языка оригинала переводится как «Борьба в долине». Кстати, именно под таким правильным наименованием в 1955 г. она вышла на экраны советских кинотеатров.

Говоря о представителях российского киносообщества, обращавшихся к изучению экранного искусства арабского мира, со знаком «плюс» стоит отметить тоже увидевшее свет много лет назад исследование Т. С. Царапкиной «Кино Алжира» (Москва, Издательство «Искусство», 1986). В отличие от других коллег по цеху, автор провела скрупулезную работу по сбору и осмыслению относящихся к избранной проблематике русскоязычных и франкоязычных изданий и смогла объективно рассказать о поисках и доминирующих художественных пристрастиях энтузиастов зародившегося в период освободительной войны против колониализма Франции молодого алжирского кинематографа. При этом она обнаружила добротные знания национальной литературы и театрального искусства, не упустив из поля зрения взаимосвязь перипетий становления национального кино и складывавшейся в стране конкретной идеологической и общеисторической ситуации. Рассмотрев приблизительно двадцатилетний период истории кинематографической отрасли Алжира, исследовательнице удалось передать видеоизменение жанрово-тематической палитры кинолент, выпущенных в данной стране западной части арабского мира. Более того, вопреки немалым трудностям, Т. С. Царапкина смогла разыскать и посмотреть значительное число труднодоступных кинофильмов не одних только алжирских, но также тунисских и марокканских, что дало возможность приблизиться к обрисовке кинематографической картины Арабского Магриба в целом. К сожалению, данная добросовестно выполненная работа напрашивавшегося логического продолжения не получила, и потому разбор путей развития алжирской кинематографии оказался доведен всего лишь до начала 1980-х гг.

Любопытным оказалось прочтение переведенного на русский язык пятитомного объемного труда «Всеобщая история кино» француза Жоржа Садуля (Москва, Издательство Искусство, 1958 – 1982). Легкость и увлекательность изложения многочисленных событий и явлений, связанных с зарождением и первыми десятилетиями мирового кинематографа подкупает и заслуживает, конечно, безусловного одобрения. Однако, не владея должным образом проверенной информацией, автор непредумышленно завысил объем египетского кинопроизводства в период 1931 – 1945 гг. Гораздо важнее и интереснее стало знакомство с вышедшей на английском языке под его же редакцией книгой «Кино в арабских странах» (Sadul G. The Cinema in the Arab Countries. Beirut, 1966). Она вобрала в себя рассуждения творческих и административных работников арабского кинематографа, а также авторитетных исламских богословов относительно особенностей и потенциальных возможностей организации национальной практической кинодеятельности.

Стоит заметить: при обращении к услугам сайтов сети Интернет, связанных с арабским кинематографическим регионом, как на русском, так и на европейских языках, нельзя не придерживаться давнего и испытанного временем правила: «доверяй, но проверяй». В качестве иллюстрации можно привести информацию о первом реалистическом постановочном кинофильме Египта «Решимость» (Аль-Азима, 1939) режиссера Камаля Селима. Неточный перевод его оригинального названия на французский и английский языки как «Volonté», «Will» «благополучно» перекочевал из Европы в русскоязычные печатные и электронные издания, и на протяжении многих лет данная кинолента в них ошибочно фигурирует как «Воля». Между тем слово «воля» в арабском языке имеет совсем иной корень и звучит по-другому – «Аль-Ирада», «Ар-Рагба», «Аль-Машиа». Аналогичные вещи можно сказать и по поводу имен арабских кинематографистов, которые опять

же заимствовались не из арабоязычной базы данных, а исключительно европейской, в том числе – из довольно сомнительной с точки зрения фактографической достоверности «Википедии».

Что касается других изданий на русском языке, напротив оказавшихся продуктивными для раскрытия темы диссертации, то среди них надо назвать, прежде всего, Коран – священную книгу для всех последователей ислама (Коран. Перевод и комментарии И.Ю.Крачковского. 2-е изд. Москва, Наука, 1986). Первостепенный интерес вызвали содержащиеся в нем малоисследованные положения и заповеди, имеющие отношение к сфере изобразительных искусств, а также истолкованию места и роли человека в социальной и повседневной мирской жизни. Немалую пользу принесла книга М.Ф.Видясовой, В.В.Орлова «Политический ислам в Северной Африке» (Москва, Издательство Московского Университета. 2008) о современных политических процессах в Тунисе, Алжире, Марокко и Египте, рассмотренных сквозь призму проблемы политизации ислама и в контексте социальных, культурных и демографических факторов развития североафриканского региона. Одновременно стоит отметить монографию С. А. Кириллиной «Ислам в общественной жизни Египта (вторая половина XIX – начало XX в.)» (Москва, Издательство Наука, 1989), посвященную раскрытию правового статуса религиозных мусульманских институтов в социально-политическом обустройстве ключевой и влиятельной страны арабского мира.

Среди исследований российских филологов-арабистов о путях формирования национальной литературы, ее жанров, возрастания в ней индивидуально-авторского начала наибольшее внимание привлек двухтомный труд В. Н. Кирпиченко и В. В.Сафронова «История египетской литературы XIX – XX веков» (Москва, Издательская фирма «Восточная литература РАН, 2002 – 2003). Он помог основательнее и лучше понять,

каким образом осуществлялись трансформации текстов национальной литературной классики в киносценарии и последующие их переводы на съемочной площадке в другой выразительный ряд с новым, аудиовизуальным языком. Надо иметь в виду: в ареале арабского мира, в отличие от стран Запада, приобщение к достижениям отечественной литературы в основном происходит не за счет чтения книг, а благодаря их экранизациям, которые в дальнейшем в подавляющем большинстве случаев становятся кинематографической классикой и занимают свое почетное место в области национального экранного искусства.

В российской науке о кино недостаточно и довольно схематично говорилось о том, каким образом этапные события в общеисторическом развитии Ближнего Востока и Северной Африки отражались и преломлялись в зеркале национального экрана. Существенную поддержку в преодолении данного момента оказали, прежде всего, фундаментальные академические издания «История Востока. Том V» (Москва, Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2006) и «История Востока. Том VI» (Москва, Издательская фирма «Восточная литература», 2008). В них зорко прослежен временной период 1914 – 2000 гг., подробно и обстоятельно рассмотрены процессы в области политики и экономики, проанализирована эволюция общественной мысли.

Были просмотрены и изучены публикации журналов «Искусство кино» (Москва), «Вестник ВГИК» (Москва), «Советский экран» (Москва), «Киноведческие записки» (Москва), «Азия и Африка сегодня» (Москва), «Восток» (Москва), «Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение» (Москва) за период 1975–2015 гг.

Говоря о сугубо иностранных источниках информации, привлеченных для раскрытия темы предпринятого диссертационного исследования, здесь самыми главными и определяющими явились впервые вводимые в научный

оборот соответствующие арабоязычные печатные издания, вышедшие в разные годы в государствах Ближнего Востока и Северной Африки. В первую очередь, ими стали официальные сборники справочно-статистического характера – «Ас-Синима аль-мисрийя 68» (Египетское кино в 1968 г. Каир, 1969); «Ас-Синима 70» (Кино 1970 г. Каир, 1971); «Далиль ас-синима 1970» (Справочник кино. 1970 г. Каир, 1971; «Ас-Синима 1971» (Кино 1970 г. Каир, 1971); «Далиль ас-синима 1971» (Справочник кино 1971. Каир, 1972); «Далиль ас-синима 74 – 75, 76. (Справочник кино 1974 – 1975, 1976. Каир, 1977); «Ас-Синима 86» (Кино 1986 г. Каир, 1969); «Далиль ас-синима 1980» (Справочник кино 1980 г. Каир, 1981); «Аль-Интадж ас-синимайй фи-л-джазаир» (Кинопроизводство в Алжире». Алжир, 1974); «Мин камус ас-синима аль-арабийя аль-джадда» (Из словаря серьезного арабского кино, Автор-составитель Хассан Абу Гунейма. Багдад, 1976); «Хамсун амм мин ас-синима мисрийя» (50 лет египетское кино. Автор-составитель Абдель Мунейм Саад. Каир, 1977); «Далиль ас-синима аль-арабийя» (Справочник арабского кино. Автор-составитель Самир Фарид. Каир, 1978); «Ас-Синима аль-иракийя. Дирасат ва васайк (Иракское кино. Исследования и документы. Автор-составитель Ахмед Салим. Багдад, 1980); «Интадж аль-муассаса аль-амма ли-с-синима фи сурия хилал саманиа ашар амм» (Производство Генеральной организации кино в Сирии за восемнадцать лет. Дамаск, 1981); «Аль-Афлам аль-мисрийя 95» (Египетские фильмы 1995 г. Автор-составитель Камаль Рамзи. Каир, 1995); «Аль-Афлам аль-мисрийя 96» (Египетские фильмы 1996 г., автор-составитель Камаль Рамзи. Каир, 1996); «Камус ас-синимаййин аль-мисрийин. Аль-Джуз аль-ауввал» (Словарь египетских кинематографистов, Часть первая. Авторы-составители Муна аль-Бандари и Якуб Вахби. Каир, 1997); «Маусуат аль-мумассил фи-с-синима аль-мисрийя. 1927 – 1997» (Актерская энциклопедия египетского кино 1927 – 1997. Авторы-составители Махмуд Касим и Якуб Вахби. Каир, 1997);

«Маусуат аль-афлам аль-арабийя» (Энциклопедия арабских фильмов. Авторы-составители Муна аль-Бандари, Махмуд Касим, Якуб Вахби. Каир, 1994); «Вакаи ас-синима аль-мисрийя фи-л-карн аль-ишрин» (Факты египетского кино в двадцатом веке. Автор-составитель Али Абу Шади. Дамаск, 2004); двухтомник «Маусуат аль-афлам ар-ривайия фи миср ва-л-алам аль-арабий» (Энциклопедия игровых фильмов Египта и арабского мира. Автор-составитель Махмуд Касим. Каир, 2006); «Маусуат аль-мухриджин фи-л-алам аль-арабий» (Режиссерская энциклопедия арабского мира. Автор-составитель Махмуд Касим. Каир, 2010).

Весомую пользу принесло знакомство с мемуарами известных и авторитетных кинематографистов Египта – книгой сценариста и кинокритика Абдель Хамида Гуды ас-Саххара «Зикрийят ас-синимайя» (Кинематографические воспоминания. Каир, 1975) и с двухтомником «Музаккярат Мухаммед Карим» (Воспоминания Мухаммеда Карима. Каир, 1972). Первый из них в течение длительного периода времени занимал высокие посты в управленческих структурах национального кинематографа, хорошо знал и тесно сотрудничал со многими ведущими кинодеятелями, многократно выступал в качестве консультанта и редактора кинофильмов «арабского Голливуда». Его автобиографические заметки помогли составить более полное представление о специфической атмосфере и организации кинодеятельности в старейшей и самой влиятельной кинематографии арабского мира. Что касается двух книг первого профессионального кинорежиссера Египта Мухаммеда Карима, то они включили в себя редкостную информацию, связанную не только с кинематографической ситуацией на его родине на ранней стадии распространения «движущихся фотографий». Также в них содержательно воссоздана обстановка, складывавшаяся и вокруг экрана, освещены деловые и творческие отношения в среде национальных кинодеятелей в 1920 – 1960-х гг., представлены

проблемы и трудности, с которыми М. Кариму приходилось многократно сталкиваться в ходе подготовки и реализации своих добивавшихся массового зрительского успеха постановочных кинофильмов.

Чрезвычайно полезным и важным оказалось тщательно выверенное с фактографической точки зрения и изобилующие уникальным информационным материалом двухтомное исследование известного архивиста и педагога Ахмада аль-Хадари «Тарих ас-синима фи миср. Аль-Джуз аль-аввал» (История кино в Египте, Часть первая. Каир, 1989) и «Тарих ас-синима фи миср. Аль-Джуз ас-сани» (История кино в Египте, Часть вторая. Каир, 2007). Добросовестно изучив во Франции архивные хранилища Музея братьев Люмьер и Французской синематеки, собрав множество раритетных статей о кино 1896 – 1940-х гг. в газетах и журналах Египта, автор доподлинно отразил в хронологическом порядке ежегодные знаменательные явления и факты не только кинематографической, но и общественной жизни, проливающие свет на перипетии прихода на его родину аттракциона «живых фотографий», рост их популярности, зарождение и не простое дальнейшее развитие национального кинопредприятия.

Существенным подспорьем при раскрытии вопросов генезиса и структурных изменений финансово-организационной базы египетской кинематографии послужила книга Мухаммеда аль-Ашари «Иктисадийят синаат ас-синима фи миср» (Экономические показатели кинопромышленности в Египте. Каир, 1968). Уникальные данные, как правило, не обнародуемые мелкими частными кинокомпаниями, которые с конца 1920-х гг. преобладали в сфере национального кинопредпринимательства, помогли в правильной ориентации относительно коммерческих оценок области кинопроизводства и кинопроката, эволюции

социального и материального статуса наиболее именитых представителей кинематографического сообщества.

Особенности появления отечественных производственных и прокатных кинокомпаний и правительственных законодательных актов в сфере кинопредпринимательской деятельности нашли частичное отражение и в работах Эль-Хами Хасана «Тарих ас-синима аль-мисрийя» (История египетского кино Каир. 1972), Абдель Мунейм Саада «Муджаз тарих ас-синима аль-мисрийя» (Краткая история египетского кино, Каир, 1976) и Саад ад-Дин Тауфика «Киссат ас-синима фи миср» (Рассказ о египетском кино. Каир, 1969). Также заслуживает внимания в данной связи публикация известного кинокритика и общественного деятеля Самира Фарида «Ас-Синима аль-мисрийя фи нисф аль-карн» (Египетское кино за полвека, Тунис. 1974), знакомящая с несколькими поколениями заслуживших признание специалистов и рядовых зрителей интересных и видных кинорежиссеров. Помимо фильмографических сведений в ней помещены высказывания кинодеятелей о собственном творчестве, традиционно для прессы Арабского Востока рассказывается о подробностях их личной жизни, побудительных мотивах прихода в кинематографическое поле деятельности. Информативность, четкая схема монографии привлекательны, но в ней отсутствует научный аппарат, и отдельные положения, к сожалению, оказались переданы в несколько поверхностном пунктирном изложении.

В значительной степени «белые пятна» в истории «Голливуда Арабского Востока» восполнили книги Галала аш-Шаркави «Дирасат фи тарих ас-синима аль-мисрийя» (Исследования по истории египетского кино, Каир, 1974); Салаха Абу Сейфа «Ас-Синима фанн» (Кино – это искусство, Каир, 1977) и «Фанн китабат ас-синариу» (Искусство написания сценария. Каир, 1982), где присутствуют сведения о жизненном и творческом пути пионеров национального кинематографа – Азизы Амир, братьев Ляма,

Юсуфа Вахби, Мухаммеда Карима, Камалю Селима, Того Мизрахи, Ниязи Мустафы. Наряду с этим в них вошли фильмографические материалы, применительно к условиям Египта отображается специфика создания постановочных кинофильмов, оценивается просветительский и образовательно-воспитательный потенциал кинематографических произведений.

Любопытной в познавательном отношении оказалась монография Саада ад-Дин Тауфика «Фаннан аш-шааб» (Народный художник, Каир. 1968), посвященная основоположнику реалистического направления в египетском экранном искусстве Салаху Абу Сейфу. Преобладающее внимание в ней оказалось сфокусировано на реалистических игровых лентах кинорежиссера, созданных в содружестве с великим арабским писателем, лауреатом Нобелевской премии Нагибом Махфузом. Данный подход автора вполне оправдан, поскольку именно эти два выдающихся художника в начале 1950-х гг. вывели кино постмонархической молодой республики на международные экраны и оказали весомое влияние на формирования художественного сознания не одного поколения деятелей египетского киноискусства.

К разряду серьезных изысканий принадлежит книга сценариста и критика Валида Сейфа «Алам Нагиб Махфуз ас-синимай» (Кинематографический мир Нагиба Махфуза. Каир, 2001). В ней оказались подняты злободневные вопросы о том, с какой степенью адекватности кинематографистам удавалось передать дух и смысл произведений самого известного читаемого в мире арабского писателя, насколько полно фильмы соответствовали изначальным замыслам всемирно признанного мастера слова, какое мнение о незаурядном литераторе складывалось у пришедших в кинотеатры зрителей. При этом В. Сейфом не без оснований высказывается мысль о том, что в арабском обществе, в силу высокого процента

неграмотности населения, литературные сочинения Н. Махфуза и их многочисленные экранизации переплелись в единое целое – персонажи принадлежащих его перу произведений воспринимаются массовой зрительской аудиторией через экранные образы, воссозданные известными киноактерами Египта.

Важной поддержкой для уяснения целостной картины процессов в ведущей кинематографии арабского мира явились сборники статей известных кинокритиков Али Абу Шади «Хамсун фильм мин киласикийят ас-синима аль-мисрийя» (Пятьдесят фильмов из классики египетского кино. Дамаск, 2004) и Самира Фарида «Аль-Мауджа аль-джадида фи-с-синима аль-мисрийя (Новая волна в египетском кино. Дамаск, 2005). В них речь идет об успешно прошедших испытание временем классических национальных игровых кинолентах 1938 – 1991 гг., а также режиссерах, успешно заявивших о себе в период 1980 – 1990-х гг., многие из которых впоследствии сделались ведущими мастерами отечественного кино.

Главными источниками информации по кинематографии Ирака стали книги известного сирийского кинокритика и историка Жана аль-Касана «Ас-Синима фи-л-ватан аль-арабий» (Кино в арабской отчизне, Кувейт, 1982) и вышедшее в Багдаде на английском языке правительственное издание «Culture and Arts in Iraq» (Культура и искусства в Ираке. Baghdad, 1978)). Сирийский исследователь, работавший по приглашению иракской стороны в национальных архивах, подготовил содержательный очерк данной кинематографии, снабдив его немалым количеством любопытных фактов и личных наблюдений. Что касается второй книги, то в ней нашли отражение наиболее существенные события кинематографической жизни и законодательные акты высших органов исполнительной власти, связанные с путями потенциального развития и регулирования в стране сферы экранного творчества.

Для понимания особенностей формирования кино Сирии немаловажными оказались труды Жана аль-Касана «Ас-Синима ас-сурийя фи хамсин амм» (Пятьдесят лет сирийского кино.. Дамаск, 1978); Маньи Байтари «Аль-Кисса фи-с-синима ас-сурийя» (Рассказ о сирийском кино. Дамаск, 2004); Ибрахима ад-Дасуки «Иттиджахат ас-синима ас-сурийя» (Тенденции сирийского кино. Дамаск, 2005); Бишары Ибрахима «Синима аль-кита аль-хасс фи сурия» (Кино частного сектора в Сирии, Дамаск, 2006). Они предоставили возможность составить целостную картину возникновения и эволюции национального кинопроизводства, жанрово-тематического содержания кинофильмов как государственного, так и частного сектора, творческих и идейных устремлений ведущих сирийских кинематографистов.

В познании обстоятельств начального этапа становления тунисского кино наибольшую помощь оказала вышедшая на французском языке книга «Omar Khelifi. L'histoire du Cinema en Tunisie. Tunis, 1970» (Омар Хлифи. История кино в Тунисе. Тунис, 1970). В ней один из пионеров национального экранного искусства рассказал о знакомстве в его стране с изобретением братьев Люмьер в период, когда она находилась в колониальной зависимости от Франции и являлась исключительно съемочной площадкой и рынком сбыта для кинокомпаний Запада. Также автор обрисовал мероприятия правительства в области кино после провозглашения Тунисом в 1956 г. политической независимости и первых национальных игровых кинофильмах антиколониального содержания, созданных им в конце 1960-х гг.

Что касается кинематографа Марокко, находившегося, как и Тунис, до 1956 г. под иностранным владычеством – французским и испанским протекторатом, то здесь самым ценной оказалась работа кинокритика и социолога Мустафы аль-Меснауи «Абхас фи-с-синима аль-магрибийя» (Исследования марокканского кино. Рабат, 2001). В ней автор не ограничился изложением первоначального распространения аттракциона «движущихся

фотографий» и деятельности западных кинодеятелей, снимавших свои кинофильмы в регионе Дальнего Магриба. Одновременно он аргументированно проследил сопровождавшие формирование отечественного кино ключевые события и факты вплоть до конца XX в., причем выполнил это профессионально и с фактографической точки зрения достоверно.

Много важных дополняющих сведений удалось почерпнуть из периодических арабоязычных газет и журналов Египта – «Аль-Джарида ар-расмийя», «Роз аль-Юсеф», «Ас-Синима ва-н-нас» «Аль-Хилаль», «Аль-Кятиб», «Аль-Кавакиб», Сирии – «Аль-Хаят ас-синимайя», «Аль-Маарифа»; Ирака – «Афак арабийя»; Алжира – «Аш-Шашатан».

Большую пользу в первые годы изучения кинематографий Арабского Востока принесло знакомство с франко- и англоязычной периодикой – в частности, журналами «Cinéma» (Париж), «Ecran» (Париж), «Image et Son» (Париж), «Cahiers du Cinéma» (Париж), «Cineast» (Нью-Йорк), время от времени печатавших статьи, касавшиеся некоторых аспектов кинематографий Ближнего Востока и Северной Африки и рассказывавшие о показанных на экранах Запада арабских игровых кинофильмов и их создателях. Не лишним оказалось прочтение изданных во Франции и США обзорных информационных книг Ги Эннебеля «Африканские кинематографии 1972» (Hennebelle G. Les cinémas africains 1972. Paris, 1972), Ива Тораваля «Взгляды на египетское кино» (Thoraval Y. Regards sur le cinéma égyptien. 1895 – 1975. Paris, 1988) и Джекоба Ландау «Исследование арабского театра и кино» (Landau Jacob M. Studies in the Arab Theatre and Cinema. Philadelphia, 1958). Однако при всем том автор опирался, в первую очередь, на собственное мнение относительно прочитанных иностранных публикаций, а также увиденных в разные годы кинокартин арабского ареала,

не упуская, конечно, из вида отдельные оценки зарубежных киноспециалистов.

Что касается кинофильмов арабского мира, то в разные годы они демонстрировались на Московских, Ташкентских, Каирских, Дамасских, Александрийском и Луксорском международных кинофестивалях, в работе которых автор принимал участие. Помимо этого – во время проходивших в Москве Неделях алжирского, египетского, иракского, сирийского и тунисского кино и в ходе поездок в страны Ближнего Востока и Северной Африки, диссертант имел возможность посмотреть большой массив кинолент на языке оригинала. По причине богатой синонимии, полизначности слов арабского языка, отсутствия в нем прописных букв оригинальные названия фильмов в диссертации даются в скобках в русской транскрипции.

Цель и задачи диссертационного исследования

Цель исследования определяется стремлением раскрыть уникальность феномена арабского кинематографа и выявить его вклад в становление культуры Ближнего Востока и Северной Африки как эффективного фактора формирования национального самосознания данного обширного региона.

Задачи работы диктуются ее целью и формулируются следующим образом:

1. Исследовать исторические, культурные и идеологические аспекты, сопровождавшие приход кино в страны Арабского Востока.
2. Показать неравномерность и асинхронность возникновения и формирования национального кинематографа в Египте, Арабском Машрике и Арабском Магрибе.
3. Проанализировать деятельность западных кинематографистов и идейную направленность снимавшихся ими на территориях арабского мира «колониальных фильмов».

4. Выявить корректирующее и определяющее значение ислама в формировании жанрово-тематического диапазона экранного творчества.
5. Раскрыть роль деятелей национального театра и литературы в становлении и развития отечественного кинематографа.
6. Проследить отражение общественно-политических событий прошлого и настоящего в резонансных постановочных кинолентах ведущих кинематографистов.
7. Осветить аспекты контролирующей и направляющей деятельности органов правительственной цензуры.
8. Представить творческие портреты кинорежиссеров арабского мира, чьи фильмы снискали международное признание.
9. Рассмотреть мероприятия государственного руководства по реформированию системы национального кинопроизводства, кинопроката и кинопоказа.
10. Показать специфику кинорынка Арабского Востока и факторы, обусловившие доминирующее положение на нем экранной продукции Египта.
11. Проанализировать состояние кинематографа данного региона на современном этапе и постараться выявить пути и перспективы дальнейшего развития экранного искусства стран Арабского Востока.

Теоретико-методологические основы диссертационного исследования

Методологической основой данного комплексного исследования являются следующие принципиальные подходы:

системно-исторический подход, в пределах которого предмет исследования рассматривается как многоуровневая и сложная динамическая система;

культурно-исторический подход, предусматривающий учет реальных исторических фактов и эволюционных стадий кинематографического творчества как феномена национальной культуры;

религиоведческий подход, предполагающий рассмотрение установочных корректирующих заповедей ислама в сфере изобразительных искусств и их воплощения в кинематографической практике.

В силу того, что современное отечественное и зарубежное киноведение и востоковедение не располагает целостными научными трудами, посвященными кинематографу Арабского Востока, в работе применялись вышедшие на русском языке наработки авторитетных специалистов в области истории российского и зарубежного кино и ориенталистики.

В процессе работы использовался разбор источников и литературы, опубликованных на арабском и европейских языках, описание, сравнение, аналитическое рассмотрение фактов и т. д. Кинофильмы по возможности обсуждались во время личных встреч и бесед с кинокритиками и кинорежиссерами стран Ближнего Востока и Северной Африки..

Рамки исследования

Для решения поставленных задач и концентрации на проблеме исследования автор ограничивает себя определенными рамками. В хронологическом плане исследование охватывает период с конца XIX в. (времени первых показов в арабском ареале «движущихся фотографий») до начала третьего тысячелетия и посвящено ведущим кинематографиям Арабского Востока – Алжира, Египта, Ирака, Марокко, Сирии и Туниса. Сведения по другим кинематографиям данного ареала, в частности, «нефтяных монархий» Залива, Иордании, Йемена, Ливии, Мавритании, Судана в диссертацию не включены, поскольку говорить о наличии в них систематического и налаженного производства полнометражных постановочных фильмов не приходится.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту

- I. Важнейшей предпосылкой возникновения арабского кинематографа явились задачи модернизации художественно-культурной и общественно-политической жизни.
- II. Кинематограф Арабского Востока должен рассматриваться в контексте общеисторических, экономических, идеологическом и религиозных процессов.
- III. Раскрытие специфического жанрово-тематического содержания арабской экранной продукции необходимо делать с учетом установок мусульманской религии.
- IV. Анализировать первый этап развития кинематографии в Египте возможно только в связи с обстоятельствами его внешнеполитической зависимости от Османской империи и Великобритании.
- V. Специфические особенности возникновения и развития кинематографа в монархическом Египте позволили этой национальной кинематографии превратиться в «Голливуд Арабского Востока».
- VI. Победа национально-демократической революции 1952 г. способствовала возникновению и утверждению реалистических тенденций в киноискусстве.
- VII. Причины отдаления национального кинематографа Египта от принципов реалистического отражения действительности связаны с политикой, проводимой в период правления президента А. Садата.
- VIII. Сложный и противоречивый характер развития египетского кино вызван решениями и политикой в отношении киноискусства президента Х. Мубарака.
- IX. При анализе фильмов Арабского Машрика необходимо учитывать специфические особенности развития данных стран.

Х. Проблемы становления и формирования национальных кинематографий Арабского Магриба тесно связаны с политическими, экономическими, социальными процессами региона.

Теоретическая значимость

Результаты исследования имеют значение для разработки теоретических вопросов, связанных с анализом состояния и особенностей кинематографических судеб не только стран Арабского Востока, но и мира ислама в целом. Одновременно они способны послужить существенным подспорьем для выработки новых методологических подходов к осмыслению сложных путей развития и разноплановых поисков национальной идентичности – в том числе первооснов национальной религии и культуры, на фундаменте которых возможно результативное соиздание и формирование самобытного успешного кино.

Практическая значимость

В практическом отношении результаты и выводы диссертации будут интересны и полезны для киноведов и кинокритиков, работников киноархивов, специалистов-востоковедов, занимающихся изучением истории и культуры Арабского Востока. Также они могут оказать весомую помощь кинематографистам, которые решат обратиться к написанию сценариев и созданию кинофильмов, посвященных проблемам не только Арабского Востока, но и всего мусульманского мира.

Рекомендации по использованию результатов исследования

Комплекс изученных проблем, результаты и выводы диссертационного исследования могут быть использованы в процессе обучения студентов, в подготовке новых специальных лекционных курсов по тематике и проблематике киноискусства, создания учебных пособий по истории мирового кино и культурологии. Также весомую пользу они могут принести

при проведении компаративистских исследований киноведческой и востоковедной науки.

Достоверность результатов и основных выводов диссертации обеспечивается комплексным междисциплинарным подходом, изучением большого и репрезентативного количества печатных изданий на арабском языке, а также значительного числа выпущенных в разные годы просмотренных игровых кинофильмов ареала Ближнего Востока и Северной Африки. Методика анализа опирается на основные положения киноведения, востоковедения, религиоведения, социологии, политологии, экономики. Достоверность результатов также обеспечивается созданием логико-аналитической модели основных положений исследования, которая имеет наглядную структуру и дает возможность охватить основные процессы, изученные в работе.

Апробация и внедрение результатов исследования

Основные результаты исследования обсуждались в Отделе зарубежного кино НИИ киноискусства Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова.

Результаты прошли апробацию в разных формах:

Доклады и выступления на международных и региональных научных конференциях:

1. Международная философская конференция «Диалог цивилизаций: Восток – Запад» (Москва, Российский университет дружбы народов, 2003);
2. Научно-теоретическая конференция «Новая и новейшая история мирового кино: наука, концепции, критика» (Москва, НИИ киноискусства, 2003);
3. Международная научная конференция «Восток-Запад: диалог цивилизаций» (Каир, Хелуанский университет, 2008);
4. Международная научная конференция «Мир ислама: история, общество, культура», (Москва, Российский университет дружбы народов, 2010);

5. Научная конференция «Философия и ценности мусульманской культуры» (Москва, Российский университет дружбы народов, 2011);
6. Научная конференция «Ислам как единство в многообразии» (Москва, Российский университет дружбы народов, 2014);
7. Международная научная конференция африканистов «Общество и политика в Африке: неизменное, меняющееся, новое» (Москва, Институт Африки РАН, 2014);
8. Международная научная конференция «Первая мировая война в зеркале кинематографа» (Москва, НИИК – ВГИК, 2014).

Результаты исследования реализованы в педагогической деятельности: в лекциях «Кинематограф Ближнего и Среднего Востока» для студентов Института стран Азии и Африки при МГУ имени М. В. Ломоносова.

Структура работы

Диссертация состоит из введения, трех глав, десяти параграфов, заключения, списка использованной литературы и двух приложений (Индекс имен и Индекс названий фильмов). Первостепенное внимание закономерно уделено самой старой, влиятельной и мощной в производственном отношении кинематографии Египта, на которую приходится более 75 % всех выпущенных в арабском мире полнометражных игровых кинофильмов. Именно поэтому преобладающая часть диссертационного исследования (пять параграфов из десяти) отведена рассмотрению конкретных историко-культурных этапов становления и развития египетского кинематографа, занимавшего и занимающего центральное место в кинопроцессе Арабского Востока. Общий объем работы 440 стр.

Основные положения диссертации отражены в 37 опубликованных работах: 1 монографии; 36 статьях, в том числе 18 в журналах, рекомендованных ВАК РФ; общий объем публикаций – 62,5 а. л.

ГЛАВА I. КИНЕМАТОГРАФ ЕГИПТА

§ 1. КИНЕМАТОГРАФ В ХЕДИВСКОМ ЕГИПТЕ И В ПЕРИОД БРИТАНСКОГО ПРОТЕКТОРАТА (1896 – 1922)

а) КИНЕМАТОГРАФ В ХЕДИВСКОМ ЕГИПТЕ (1896 – 1914)

На рубеже XIX – XX веков Египет представлял собой вассально зависимую от Великобритании страну, хотя и считался юридически составной частью Османской империи. Реальная власть в стране принадлежала не хедиву, а «генеральному консулу» Лондона, который, следуя инструкциям Вестминстера, опирался на силы дислоцированной в стране британской оккупационной армии, а также коллаборационистские местные феодальные круги и посредническую компрадорскую буржуазию. Совместно с другими западными державами Англия превращала Египет в источник дешевого сырья и рынок сбыта собственных товаров фабричного производства, получая одновременно большие дивиденды от эксплуатации зоны Суэцкого канала. Развитие капиталистического сектора экономики колониальные чиновники допускали в тех отраслях, которые отвечали интересам и запросам иностранных монополий. Засилье иноземного капитала, повлиявшего на экономическую и политическую ситуацию в Египте, замедляло рост национального самосознания. В то же самое время оно стимулировало у египтян чувство собственной неполноценности, препятствовало процессу консолидации антиколониально настроенных патриотических сил, осознававших настоятельную необходимость модернизации общественно-политической, хозяйственной и культурной жизни страны.

Вместе с тем ускорившееся распространение в конце XIX века акционерного предпринимательства способствовало укреплению торгово-производственного сектора капиталистического типа, что, в свою очередь, вело к увеличению численности социальной группы нарождавшейся

национальной буржуазии и усилению ее влияния в египетском обществе. Ради упрочения своих позиций она охотно перенимала доступные ей формы хозяйственной и культурной деятельности, сформировавшиеся к тому времени в промышленно развитых государствах капиталистического Запада. На исходе XIX столетия в стране функционировали телеграфная и телефонная связь, строились железные дороги, развивалось пароходство, быстро увеличивались тиражи газет и журналов, издававшихся на арабском языке.

В сфере духовной и культурной жизни также наметились эволюционные перемены. Реформация ислама, связанная с именами авторитетных богословов Джамаль ад-Дина аль-Афгани и Мухаммеда Абдо, логично вписывалась в контекст обозначившегося во второй половине XIX века общего культурного возрождения – ан-Нахды. Процессы обновления наблюдались и в области национальной литературы, где возникали и получали развитие новые темы и жанровые формы. Что касается театрального искусства, то наряду с адаптацией пьес европейских писателей египтянами предпринимались попытки создания собственных, оригинальных драматургических произведений – как на исторические темы, так и посвященных актуальным общественным событиям и явлениям национальной действительности.

В ряду знаменательных достижений западной научно-технической мысли рубежа XIX – XX веков было изобретение кинематографа. В Египте о нем впервые узнали из опубликованной 23 апреля 1896 года на первой полосе газеты «Аль-Ахрам» статьи под таинственным для того времени названием – «Синематограф, или движущееся изображение». В ней отмечалось: «Движущееся изображение – одно из наиболее удивительных и превосходных изобретений современности. Изумительные и необыкновенные виды, созданные при помощи техники. Изображение способно передавать любые образы и картины – будь то отдельные предметы или люди. Последние при этом предстают перед взором реально, в движении,

в различных местах и ситуациях... Можно увидеть разнообразные виды природы, великолепные чудеса промышленности, наблюдать человека сидящего, а затем одевающегося, занятого едой, пьющего, бегущего, играющего, смеющегося...»¹.

Спустя полгода выходящая в Александрии на французском языке газета «Ла Реформ» в номере от 4 ноября 1896 года известила читателей о том, что в главном портовом городе Египта заканчивается подготовка к организации сеанса «движущихся картинок». А вечером следующего дня, 5 ноября, в одном из помещений хлопковой биржи Тусун-паша состоялась их премьерная демонстрация. Выбор места для проведения дебютного публичного кинопоказа был не случайным. Здание биржи, располагавшееся на оживленной улице Баб аль-хаидид, состояло из нескольких этажей, и в нем имелся ряд отличавшихся по своим размерам залов, использовавшихся иностранными землячествами Александрии для проведения в них танцевальных вечеров и разного рода деловых и торжественных мероприятий.

6 ноября газета «Ла Реформ» поместила дополнительную информацию – уже рекламно-просветительского характера. В ней сообщалось: привезенный из Европы аппарат братьев Люмьер представляет собой нечто вроде «волшебного фонаря», но большого размера, с находящимся внутри особым механизмом, вращающим рулон целлулоидной пленки, содержащей моментальные фотографические снимки. В конце статьи авторы настойчиво призывали своих читателей познакомиться с сенсационным «последним достижением человеческого гения», обещая при этом приятное и незабываемое времяпрепровождение на получасовых киносеансах, организуемых ежедневно с 5 и до 11 часов вечера.

Первым посетителям демонстрационного зала в александрийской бирже были предложены довольно разнообразные по тематике информационно-

¹ Цит. по: Хадари, Ахмед аль-. Тарих ас-синима фи миср. Аль-Джуз аль-аввал (на араб. яз.). Каир. 1989, С. 16.

хроникальные кинозарисовки: «Борцы», «Жители Мадагаскара», «Танец «Канкан», «Польский лес», «Кузнецы», «Выход рабочих из завода», «Весна в Париже», «Боксеры», «Ловля креветок», «Площадь Оперы в Париже», «Море в Гавре». Громкий успех необычного вида зрелища привлек внимание городских властей, и 14 ноября в сопровождении официальных лиц «кинематографическое представление» удостоил личным посещением губернатор Александрии. Просмотрев изумившие всех собравшихся «живые фотографии», он спросил владельцев аттракциона о механизмах и принципах функционирования проекционной аппаратуры. Весьма примечательный факт: по распоряжению муниципальных властей, во второй половине ноября в просмотрном зале биржи Тусун-паша вместе с преподавателями побывали учащиеся городских школ и лицеев, где получили ценную и полезную в познавательном отношении информацию, связанную с техническими аспектами показа «двигающихся фотографий».

В Каире дебютный киносеанс состоялся 28 ноября 1896 года в квартале Аль-Азбакийя в зале «Хамам Шнайдер». На приглашение приехавшего из Александрии агента братьев Люмьер Анри Делло Строголо увидеть «чудо-изобретение» откликнулись губернатор столичной провинции, высокопоставленные чиновники, также на просмотр пришли деятели науки и искусства, журналисты и писатели. Как и в Александрии, каирская пресса отреагировала на «живые картинки» в основном одобрительно, напечатав хвалебные, а временами и восторженные отзывы. Например, влиятельная каирская газета «Аль-Мукаттам» 1 декабря поместила большую статью, где говорилось о том, что присутствовавшие в кинозале, «увидев движущиеся изображения, испытали восхищение и даже вообразили, будто перед ними предстали некие привидения и призраки, у которых нет только голоса»². Сеанс завершился аплодисментами всех собравшихся, после чего губернатор Каира порекомендовал владельцу аттракциона Анри Делло Строголо

² Цит. по: Хадари, Ахмед аль-. Тарих ас-синима фи миср. Аль-Джуз аль-аввал (на араб. яз.). Каир, 1989, С. 24.

устроить специальные кинопросмотры отдельно и для женщин. Высказанное пожелание было принято, и днем с 4 до 6 часов зал «Хамам Шнейдер» продавал входные билеты исключительно для женской аудитории, а с 6 до 11 часов вечера – для мужской. Популярный журнал «Аль-Хилаль» в номере от 16 декабря, в разделе «Хроника», отметил: «Французская компания, чья резиденция находится неподалеку от здания Египетского телеграфа, демонстрирует фотографии, которые «зрителям кажутся наполненными живым движением. Люди сбегаются на их просмотр»³. Газета «Миср» в тот же день написала: «движущиеся изображения» производят очень сильное и глубокое впечатление, и при этом они «радуют сердце и чаруют разум»⁴. Вместе с тем в периодической печати встречались и иные высказывания, отражавшие противоположную точку зрения. Как свидетельствует авторитетный каирский журнал «Аль-Кавакиб», новый вид зрелища оценивался в тот период частью египтян не иначе, как «волшебные игры Запада» и даже «злонамеренные проделки дьявола»⁵.

Владелец люмьеровского патента Делло Строголо оказался человеком инициативным и предприимчивым, и быстро смог получить лицензию на открытие в Александрии первого в Египте «кинематографического театра». Под «Синематограф Люмьер», оснащенный доставленной из Европы киноаппаратурой, власти выделили место в центральной части города, на улице Мухаррам-бек, между биржей Тусун-паша и театром Аль-Хамбра. Его открытие состоялось 30 января 1897 года. Премьерную программу составили западноевропейские короткометражные киноленты: «Площадь кафедрального собора в Турине», «Шествие берсальеров», «Деревенский праздник», «Отъезд на автомашине», «Группа игроков в карты», «Любовная записка», «Путешественник и воры». Любопытно следующее. Среди демонстрировавшихся «живых фотографий» особым успехом пользовались

³ Цит. по: Хадари, Ахмед аль-. Тарих ас-синима фи миср. Аль-Джуз аль-аввал (на араб. яз.). Каир, 1989, С. 31.

⁴ Там же.

⁵ Журнал «Аль-Кавакиб». Киссат ас-синима фи миср (на араб. яз.). Каир, 1960, № 448, С. 57.

«экзотические» хроникальные сюжеты о торжественной коронации в Москве русского царя Николая II и его посещении столицы Франции Парижа. Удовлетворяя просьбы зрителей, администрация кинотеатра неоднократно принимала решение показывать их на бис. Как и раньше, в дневное время «Синематограф Люмьер» устраивал специальные отдельные просмотры – для женщин-европеек и мусульманок.

Важным событием кинематографической жизни явился приезд в Египет в марте 1897 года сотрудника братьев Люмьер Промио. В сопровождении Анри Делло Строголо он совершил довольно продолжительную поездку по стране и отснял тридцать пять хроникальных эпизодов. В их числе – «Семья итальянского консула посещает «синематограф» в Александрии», «Поездка к пирамидам», «Площадь Мухаммеда Али», «Хедив и его эскорт», «Процессия махмаля (паланкина с покрывалом и другими дарами для Каабы)», «Бедуины на верблюдах», «Похоронная процессия», «Площадь Цитадели», «Площадь Оперы», «Мост Каср ан-Нил», «Площадь Сулейман-паши», «Улица Ас-Сейиди Зайнаб», «Нильские плотины», «Деревня Саккара», «Пирамиды», «Спуск с Большой пирамиды», «Отъезд из Банхи», «Отъезд из Каира», «Панорамы берегов Нила». В мае-июне 1897 года документальные кинозарисовки, сделанные на территории Египта и с большим энтузиазмом воспринятые местной зрительской аудиторией, на протяжении многих дней демонстрировались в «Синематографе Люмьер».

На начальном этапе кинематограф получил наибольшее распространение не в столице, а в Александрии, где проживала довольно многочисленная и влиятельная колония европейцев, которые активно приветствовали и поддерживали идеи об увеличении импорта иностранных кинофильмов, поступающих тогда в основном из Франции и Италии. Сыграло свою роль и то обстоятельство, что в главном портовом городе Египта «индустрия развлечений» на рубеже XIX – XX вв. была несравненно богаче и разнообразней, чем в Каире. Здесь находились многочисленные кафе, мюзик-холлы, дансинги и другие увеселительные заведения. За умеренную плату

публика получала возможность увидеть «ошеломляющие» кинопрограммы, состоявшие из нескольких роликов продолжительностью по 2 – 3 минуты. Фильмокопии эксплуатировались их хозяевами до полного материального износа.

Между тем довольно скоро кинопрокатчики-иностранцы столкнулись с проблемами – после первых, казалось бы, обнадеживающих успехов «живых фотографий», интерес к ним со стороны зрительской аудитории постепенно стал снижаться. Однотипная зарубежная кинохроника, скучно и примитивно передававшая жизнь других стран и народов, прежнего ажиотажа у публики уже не вызывала. Попытки изменить неблагоприятно складывавшуюся конъюнктуру к лучшему, даже за счет уменьшения стоимости входных билетов, к желаемому результату не приводили, и «Синематограф Люмьер», обязанный перечислять во Францию 50 % кассовой выручки от показа импортировавшихся в Египет кинофильмов, свою деятельность прекратил.

В начале 1900-х годов в Египте, как и в Европе, кинематографическое зрелище, утратив былую привлекательность и новизну, переместилось в общественные сады и парки. Местная пресса информацию о нем давала крайне редко. Еще одним спасительным оазисом для кино послужили помещения городских театров и мюзик-холлов. Однако в них хроникальные ленты предпочитали показывать всего лишь в качестве приложения к театральным спектаклям и разного рода эстрадным представлениям.

Упоминания об этом содержат египетские периодические издания того времени. Франкоязычная газета «Ла Реформ» 10 января 1900 года сообщала, что в александрийском театре Аль-Хамбра пройдет концерт гастролировавшей в стране известной английской певицы Лиз Дублин, после чего вниманию публики будут предложены разнообразные кинематографические сюжеты. Газета «Аль-Ахрам», редакция которой в ноябре 1899 года переехала из Александрии в Каир, в номере от 22 ноября 1901 года писала: «Сегодня вечером в Египетском театре (Ат-Тиатру аль-мисрий) будут идти кинофильмы – вслед за песенными, танцевальными,

гимнастическими и комическими номерами»⁶. Та же «Аль-Ахрам» 2 декабря 1901 года поместила анонс о развлекательном мероприятии в Египетском театре в Каире с забавной инсценировкой о короле джиннов и демонов, программой «двигающихся фотографий» и танцами под оркестр. «Живые фотографические картинки» систематически демонстрировались и после окончания спектаклей популярной каирской театральной труппы Искандера Фараха «Аль-Джук аль-мисрий», в которой выступал выдающийся египетский певец, музыкант и актер шейх Саяма Хигази.

Примерно через десять лет после первых показов «движущихся фотографий» в Египте в кинопредпринимательской сфере произошла «смена лидеров». На передний план выдвинулась компания основоположника французской киноиндустрии Шарля Пате. Обладая значительными финансово-организационными возможностями и имея в распоряжении богатую коллекцию разнообразных фильмов, он начал экспортировать на египетский рынок не только короткометражные хроникально-документальные, но и постановочные кинокартины. При этом некоторые из них демонстрировались на экране уже не в черно-белом, а в цветном изображении.

Как и во многих других странах мира, в Египте в репертуаре просмотровых залов во второй половине первого десятилетия XX века произошли серьезные качественные изменения. В нем ощутимо возрос удельный вес игровых короткометражных кинофильмов и фарсов, заключавших в себе законченное сюжетное повествование, рассказывавших какую-либо увлекательную житейскую историю. Интерес к экранному зрелищу поэтому снова заметно оживился, и это способствовало росту кинопосещаемости.

С целью привлечь к кинематографу максимальное число зрителей отдельные кинопрокатчики, по примеру пришедшей на египетский рынок

⁶ Цит. по: Хадари, Ахмед аль-. Тарих ас-синима фи миср. Аль-Джуз аль-аввал (на араб. яз.). Каир, 1989, С. 57.

еще одной французской кинокомпания – «Гомон», – попытались преодолеть немоту экранного повествования, включая во время сеанса установленные возле киноэкрана граммофонные пластинки. Однако из-за проблем технического порядка добиться соответствующей гармонии изображений и закадровых звучаний в тот период времени было крайне сложно, и от данного приема владельцам фильмокопий в итоге пришлось отказаться.

Со второй половины первого десятилетия XX века наряду с французами заметную активность в сфере киноторговли и показа фильмов в Египте начали проявлять итальянцы. В 1906 году в Александрии они оборудовали большой и комфортабельный кинозал «Синематограф Ирбанура», имевший несколько вентиляторов для проветривания воздуха и удобные кресла, и тоже приступили к прокату кинолент западноевропейского производства. Чтобы придать своему детищу дополнительную респектабельность, владельцы кинотеатра, теперь, в отличие от недавнего прошлого, организовывали в качестве приложения к экранному зрелищу выступления артистов-кукольников, профессиональных музыкальных оркестров и исполнявших итальянские песни певцов в антрактах между длившимися 20 – 30 минут драматическими, комедийными и фантастическими фильмами.

Для иностранного кинокапитала Египет с самого начала представлял интерес не только как рынок сбыта экранной продукции, но и как благодатное место для съемок бесценных памятников истории и культуры, величественные виды и панорамы которых можно было бы с успехом показывать в прокатной сети многих стран мира. В ноябре 1906 года в «страну пирамид» прибыл сотрудничавший с братьями Люмьер известный французский кинооператор Феликс Месгиш. По сравнению со своим предшественником Промео, он имел более совершенную киноаппаратуру, много метров пленки, да и программа его пребывания оказалась гораздо богаче и насыщенней. Помимо документальных фрагментов из жизни современного Египта – проезда конного эскорта и кареты хедива и его свиты по улицам Каира; квартала мусульманского богословского университета

«Аль-Азхар»; египтян и египтянок в национальных одеждах; египетских политических деятелей – Месгиш отснял многочисленные мечети и минареты, надгробия султанов и мамлюков, построенную при Салах ад-Дине Цитадель. А чтобы убедительнее доказать зрителям-иностранцам справедливую истину о том, что нигде так быстро не падаешь в глубь времен, как в Египте, кинематографист запечатлел пирамиды в Гизе, Сфинкса, храмы в Луксоре и Карнаке, Долину царей, на границе с Суданом – храм Абу-Симбел, а также многочисленные античные достопримечательности греко-римского периода.

В конце 1900-х годов, несмотря на слабость техники пожарной безопасности и происходившие в кинозалах возгорания, рыночная конъюнктура кинематографа все-таки заметно изменилась в лучшую сторону и «география» киносеансов существенно расширилась. Зарубежные фильмы стали демонстрировать не только в Александрии и Каире, но и в Порт-Саиде и Мансуре. Одновременно происходило обогащение жанрово-тематической палитры предлагавшегося египтянам экранного репертуара. Наряду с постановочными в возрастающих количествах показывались новые по содержанию видовые документальные и научно-популярные киноленты, например, – «Зимние виды спорта в Швейцарии», «Путешествие по Новой Зеландии», «Рабочие слоны Индии», «Соревнования по преодолению препятствий», «Море при лунном свете». Неординарный интерес у зрительской аудитории, по свидетельству газеты «Аль-Ахрам» от 3 апреля 1907 года, вызвали японские документально-пропагандистские кинофильмы, рассказывавшие об упорной многомесячной осаде Порт-Артура и об обстановке, сложившейся в Японии после окончания войны 1904 – 1905 годов с Россией.

Рассматривая ранний период истории кино в Египте, уместно сказать о следующем факте. В июне 1907 года хедив Аббас II Хильми посетил Александрию, чтобы ознакомиться с подготовкой специалистов и процессом обучения в престижном Высшем институте при мечети Сейиди Абу аль-

Аббас. Впервые отдельные моменты данной поездки были отсняты на кинолентку постоянно проживавшим в Египте оператором-итальянцем Альвизи Орфанелли, сделавшим это по поручению своих земляков, известных александрийских фотографов и предпринимателей, – Азиза и Дореса. Спустя месяц, вечером 20 июля, в принадлежавшем им кинотеатре «Синематограф Азиз и Дорес» они публично продемонстрировали хроникальные эпизоды пребывания хедива в Александрии. Как полагает известный современный египетский кинокритик Али Абу Шади, этот день «можно считать точкой отсчета в истории кинопроизводства в Египте, поскольку данный фильм был произведен египетской компанией, на египетские деньги и реализован в Египте»⁷. В августе того же года Азиз и Дорес побывали в другом александрийском учебном заведении и сняли короткометражный видовой хроникальный фильм «Спортивный праздник в Школе Аль-Фарир», которая в те времена в разговорном обиходе александрийцев чаще фигурировала под названием «Школа Сант-Катрин».

Между тем, захвативший доминирующие позиции в кинопрокатной сфере француз Лагарен, агент компании «Братья Пате» на Ближнем Востоке, действовал в соответствии с правилами своего парижского патрона. Поступавшие из-за границы киноленты он распределял среди владельцев просмотровых залов, предварительно сообщая через местную прессу об отличном качестве и поразительных достоинствах полученных им очередных фильмокопий. Так, 13 августа 1907 года александрийская газета «Ла Реформ» написала о том, что к Лагарену поступило множество увлекательных кинокартин, и владельцы всех без исключения синематографов имеют возможность в любой день придти за ними в его представительство и подобрать соответствующие их вкусам и интересам кинофильмы. В номере от 26 ноября она же поместила такой анонс: «...фильм «Али-Баба и сорок разбойников», одна из сказок «Тысячи и одной ночи», – полностью цветной,

⁷ Абу Шади, Али. Вакаи ас-синима аль-мисрийя фи-л-карн аль-ишрин (на араб. яз.). Дамаск, 2004, С. 11.

имеет продолжительность 30 минут и принадлежит к числу самых значительных произведений, созданных компанией «Пате»⁸.

Тем не менее, несмотря на рост количества просмотров залов, по мнению иностранцев, их посещаемость оставалась в целом на низком уровне. Проблема заключалась в том, что среди арабов мало кто владел европейскими языками, а показывавшиеся киноленты субтитрировались на языках стран-производителей. Для расширения контингента зрительской аудитории за счет коренных жителей Египта при каждом кинотеатре стали вводить специальную должность переводчика, обязанного громко и внятно произносить на арабском языке все появлявшиеся на экране пояснительные надписи. Как правило, переводчик располагался вблизи экрана и «озвучивал» диалоги экранных персонажей. Но нередко на последних рядах из-за отвлекающего стрекотания кинопроектора зрители ничего не могли расслышать – тогда владельцы кинозалов увеличивали количество «драгоманов» до 3 – 4 человек и рассаживали их вдоль всего демонстрационного помещения. Хотя подобное нововведение и принесло определенный успех, многие европейцы и знавшие и понимавшие иностранные языки арабы переставали ходить в кино, не желая лишаться удовольствия непосредственного восприятия находивших в прокате кинофильмов. К тому же и качество перевода зачастую оставляло желать много лучшего. В конце концов, компромиссное решение было найдено: титры на арабском литературном языке стали печатать сначала на отдельном боковом экране, а в дальнейшем – на пленке самого оригинала.

Как и в других странах, с целью привлечь к кинотеатрам как можно больше публики кинопоказчики ввели дифференцированную плату за входные билеты. Нумерация сидений покончила и с суетой по «овладению» лучшими местами. В отличие от театров, посадочные места в синематографах в первых рядах стоили дешевле, а в последних – дороже.

⁸ Цит. по: Хадари, Ахмед аль-. Тарих ас-синима фи миср. Аль-Джуз аль-аввал (на араб. яз.). Каир, 1989, С. 84.

Самые же высокие цены устанавливались для тех, кто предпочитал смотреть фильмы с особым комфортом в отдельной ложе. Например, в 1908 г. стоимость одного посадочного места в ложе равнялась 40 пиастрам (киршам), в партере она составляла – 7 пиастров, а в первых его рядах – 4 пиастра. Для детей делались скидки: билеты для них обходились родителям в 2 – 4 пиастра. Своим постоянным зрителям владельцы кинотеатров начали предлагать за 24 пиастра действительные в течение месяца просмотрные абонементы и в придачу – курьезное, с сегодняшней точки зрения, вознаграждение: возможность шесть раз бесплатно сняться в специальной фотографической студии⁹.

Реклама кино уже тогда отличалась выдумкой и относительным разнообразием. Информация о кинопремьерах публиковалась на страницах египетских газет и журналов. Разрисованные яркие афиши и плакаты устанавливали на повозках и возили по городским улицам. Как правило, в повозке находилась группа музыкантов, которые под удары барабана энергично играли на музыкальных инструментах. Проехав определенное расстояние, арба останавливалась, и мужчина – обычно обладатель хорошо поставленного громкого голоса – объявлял название кинофильма и «живописно» рассказывал прохожим о наиболее волнующих и важных его эпизодах.

В канун Первой мировой войны в программах просмотрных залов Александрии, Каира и других городов появился французский информационный «Киножурнал Пате», демонстрировавшийся, как и в Европе, перед показом игровых кинофильмов. Хотя зрители ходили в кинотеатры для просмотра, в первую очередь, постановочных картин, тем не менее, бывали случаи, когда максимальная посещаемость залов достигалась за счет показа в кинохронике интересовавших египтян явлений политического характера. В частности, закономерно большой интерес у арабской зрительской аудитории вызвал специально доставленный в Египет

⁹ См. Хадари, Ахмед аль-. Ук. соч., С. 91.

номер «Киножурнала Пате» о событиях младотурецкой революции 1908 – 1909 гг. о перипетиях отстранения от власти султана Абдул Хаида II и последовавшего вступления на османский престол нового монарха Мехмеда V. Массовый наплыв зрителей-арабов вызвал и короткометражный хроникальный фильм о похоронах умершего в 1908 году в возрасте 34 лет основателя партии «Ватан», видного политического деятеля, талантливого оратора и публициста Мустафы Камиля, боровшегося за освобождение Египта от британской оккупации и его широкую автономию в рамках Османской империи.

Не было ничего странного в том, что первыми кинооператорами в Египте становились представители иностранных землячеств. По сравнению с египтянами-арабами они располагали гораздо более благоприятными возможностями заняться кинематографом практически. Ко времени появления кино на территории Египта они прошли школу профессиональных фотографов, умели обращаться со съемочной техникой и аппаратурой, к тому же им не составляло особого труда устанавливать контакты и деловые связи с господствовавшими тогда в кинематографической жизни Египта европейцами. Первопроходцами оказались упоминавшиеся выше итальянцы Альвизи Орфанелли и Умберто Дорес. Натурализовавшиеся в Египте выходцы из Европы в начале 1910-х годов смогли снять и показать хроникально-документальные короткометражные кинофильмы «Стадион Каср ан-Нил в Гизе», «Возвращение хедива из Мекки», «Соревнование в районе Мина-Хауса», «Отправка махмала из Египта» и другие¹⁰. Однако организационных, финансовых и художественных возможностей, позволявших приступать к созданию игровых кинофильмов, ни они, ни тем более арабы-египтяне еще не имели. Потребности в экранном зрелище удовлетворялись исключительно за счет импорта кинолент, созданных за границей иностранными компаниями.

¹⁰ Абу Шади, Али Ук. соч., С. 12-13.

В начале 1910-х годов наряду с французскими и итальянскими в кинопрокате Египта появились фильмы американского и датского производства. Между зарубежными кинокомпаниями усилилась конкурентная борьба за местного зрителя, приобретающая временами достаточно неожиданные формы. Для привлечения дополнительного контингента зрителей в синематографах, принадлежавших иностранцам, начали проводиться денежные лотереи. С целью придать респектабельность и престижность новым просмотровым залам, на церемонии их открытия приглашались представители иностранного дипломатического корпуса и элиты египетского общества, при этом организовывались выступления духовых оркестров, в небо запускались стаи голубей, гостям на западный манер предлагались бокалы с шампанским. В центральных газетах появились специальные информационные колонки, где помещались заказные публикации, в радужных тонах рассказывавшие о том, какие замечательные и превосходные фильмы будут демонстрироваться в тех или иных кинозалах. В силу возросшего притока зарубежной экранной продукции, желая опередить конкурентов, арендаторы фильмокопий в контролировавшихся ими «электротeatрах» меняли кинопрограммы по два, а иногда и по три раза в неделю.

Действительно, в отличие от кризисного периода начала 1900-х гг., теперь «кинематографическое меню» стало несравненно разнообразнее. Однако неуклонно возраставший наплыв зарубежной экранной продукции имел свои специфические особенности. Наряду с новаторскими и интересными в идейно-художественном отношении игровыми лентами – такими, как, например, «Убийство герцога Гиза» французской фирмы «Фильм д'Ар», показ которой сопровождала музыка Камиля Сен-Санса, и где снялись ведущие актеры театра «Комеди Франсез», а также разноплановыми по тематическому содержанию, запоминающимися картинками с участием выдающихся мастеров немого кино: Сары Бернар, Асты Нильсен и Макса Линдера – в кинопрокат начали проникать бульварные кинопостановки

фривольного содержания, камуфлировавшиеся в каталогах западных компаний под определением «фильмы гривуазных сцен пикантного характера».

То, что ситуация в кинопрокате на территории Египта стала разворачиваться именно в таком направлении, объясняло следующее обстоятельство: во Франции, Италии, а затем и в Дании выпуск подобного рода продукции возник и получил развитие едва ли не с самых первых «синематографических» лет. В просмотровых залах Европы, вопреки официальным запретам, преследованиям со стороны исполнительных властей, и проклятиям в периодической печати, экранная «клубничка», тем не менее, относительно свободно и широко демонстрировалась на вечерних киносеансах под прикрытием ограничительного товарного знака: «только для взрослых».

В Египте – стране традиционного распространения ислама, где сложившаяся система семейных отношений существенно отличалась от европейской, где в процессе исторического развития укоренились иные нравственные критерии и господствовали гораздо более строгие пуританские установки, ситуация аналогичным образом, конечно, развиваться не могла. Тогдашние западноевропейские кинофильмы «нескромного содержания», кажущиеся сейчас безобидными и наивными, трактовались в мусульманском ареале, особенно по критериям начала XX века, как недопустимые и откровенно «порнографические». У египетских властей, равно как и у подавляющего большинства местной зрительской аудитории, они вызвали несравненно больше тревоги и возмущения, нежели в странах «цивилизованного Запада».

С целью пресечь отчетливо наметившуюся тенденцию превращения городских просмотровых залов в легальные «кинематографические притоны» проблемами кинопроката вполне закономерно заинтересовалась хедивская цензура. Впервые «гром грянул» в мае 1911 года, когда губернатор Каира, чтобы отвлечь зрительскую аудиторию от возможного повторения в

реальной жизни увиденных на экране аморальных поступков и иных преступных деяний, издал циркуляр, согласно которому в кинотеатрах запрещалась демонстрация «чрезмерно натуралистических фильмов»¹¹. При кажущейся, на первый взгляд, расплывчатости принятой властями формулировки, последняя, тем не менее, предоставляла широкий простор для корректировки и жесткого регламентирования репертуара, применения репрессивных мер против распространителей экранной продукции так называемого «парижского жанра». Что касается должностной ответственности за проведение в жизнь данного постановления, то она возлагалась на маамуров (начальников городских округов), обязанных тщательным образом отслеживать и контролировать функционирующий репертуар просмотровых залов и в случае устройства в них «порнографических киносеансов» ставить в известность аппарат каирского губернатора.

Спустя два месяца с аналогичным распоряжением, но, уже на более высоком, правительственном уровне, выступил министр внутренних дел Египта. В его приказе от 17 июля 1911 года отмечалось: «Не разрешается демонстрировать изображения, актерские перевоплощения, а также встречи и свидания, которые вступают в противоречие с общественным порядком и нравственностью. Полиции дается право на практике осуществлять надлежащие запретительные мероприятия и закрывать театры в случае необходимости»¹². Параллельно в министерском распоряжении содержалось знаменательное указание на то, что функциями полномочных цензоров «кинематографических зрелищ» наделялись не рядовые, а исключительно офицерские чины полиции. Вмешательство официальной хедивской цензуры в проблемы местного кинопроката и кинопоказа свидетельствовало о сравнительно быстро возросшей роли и значимости кинематографа в

¹¹ Абу Шади, Али. Ук. соч. С. 13.

¹² Там же.

общественной жизни Египта – за какие-то пятнадцать лет с момента первых сеансов «движущихся фотографий», состоявшихся осенью 1896 года.

Конечно, в контексте происходивших в стране процессов обновления передовая часть египетского общества рассматривала потенциальные возможности кинематографического предприятия не однозначно, а в комплексе и разносторонне. Научная, педагогическая и художественная интеллигенция Египта справедливо интерпретировала кинематограф не только как популярный способ проведения горожанами свободного времени, но и как важное средство нравственного воспитания и повышения образовательного уровня национальной зрительской аудитории. Подтверждением тому служат публиковавшиеся в возрастающем количестве в арабоязычной печати требования о целесообразности заимствовать накопленный в Западной Европе позитивный опыт использования киноэкрана при обучении студентов различных высших учебных заведений, особенно медицинских, а также в деле профессиональной переподготовки специалистов в различных областях научно-исследовательской и практической деятельности.

В издании «Египетская киноиндустрия», выпущенном на английском языке в 1977 году в Каире Министерством культуры Арабской Республики Египет, содержится примечательная информация: в ряду показанных в тот период постановочных немых кинокартин особенно многочисленные одобрительные отклики зрительской аудитории вызвали западные короткометражные ленты «Возвращение отца» и «Расточительный сын». Первая из них рассказывала об утратившем человеческий облик алкоголике и отражала беды и страдания детей от порочного пьянства родителя, вторая – обличала бездумное растранивание денег утратившим жизненные ориентиры растленным молодым отпрыском богатой фамилии. По мнению египетских авторов, обе они пользовались заслуженным успехом, прежде всего, благодаря своему полезному нравственно-воспитательному послыу¹³.

¹³ The Motion Picture Industry in Egypt. Cairo, 1977, P. 6.

В начале 1910-х годов интерес к завоевавшему зрительскую популярность экранному аттракциону оживился и среди ведущих представителей национальной литературы и театра. Помимо всего прочего они выступали за то, чтобы вынести демонстрацию фильмов за пределы кинотеатров, кабаре, гостиниц и казино и начать организовывать публичные кинопросмотры также и на открытом воздухе. В условиях южного сухого египетского климата подобные идеи были вполне оправданы. Одним из свидетельств таких настроений служит, в частности, напечатанная в газете «Аль-Ахрам» 3 декабря 1912 г. статья под броским и привлекательным заголовком: «Добрый обычай». В ней рассказывается о том, что в программу многолюдного свадебного торжества в саду служившего при дворе хедива Аббаса II Хильми популярного египетского поэта и драматурга Ахмеда Шауки владелец кинозала «Синематограф Балас» Жорж Мутран, брат другого выдающегося арабского поэта и театрального деятеля Халила Мутрана, включил показ нескольких игровых кинофильмов. Данный новаторский почин, как отметила одна из наиболее влиятельных общенациональных газет, всем без исключения гостям «доставил массу радости»¹⁴.

Через пятнадцать лет после премьерного показа «двигающихся картинок» в Александрии в начале 1912 г. в Египте насчитывался 21 постоянно действующий кинотеатр. Территориально они распределялись следующим образом: в Каире их было 8, в Александрии – 6 и по одному в Порт-Саиде, Асьюте, Исмаилии, Танте, Мансуре, Бенхе и Заказике. По утверждению египетского кинокритика доктора Абдель Мунейм Саада, возглавлявшего в 1970 – 1980-е годы каирский журнал «Кино и люди» («Ас-Синима ва-н-нас»), лишь в Асьюте и Порт-Саиде просмотровыми залами владели коренные египтяне – Тадрус Маккар и Мухаммед Усман. Остальные же находились в собственности натурализованных иностранцев и действовавших в Египте различных акционерных компаний. Задача предпринимателей сводилась, в

¹⁴ Цит. по: Хадари, Ахмед аль-. Ук. соч., С. 119.

конечном счете, к получению максимальной финансовой прибыли самыми разными, порой неожиданными способами. Любопытен, к примеру, относящийся к периоду немого кинематографа такой примечательный факт. Специализировавшаяся на производстве шоколадных изделий «Рулан ли-ш-шукулата» и выпускавшая сигареты «Матусьян ли-д-духхан», дабы активизировать потребительский спрос на основную свою продукцию, снижали в контролировавшихся ими демонстрационных залах стоимость входных билетов, если кинозрители при их покупке доставали деньги около кассы из шоколадной обертки или коробки сигарет, выпускавшихся выше названными компаниями¹⁵.

Говоря о появлявшихся новшествах и экспериментах в области кинопроката и кинопоказа, стоит упомянуть, очевидно, следующее. После того, как в 1910-е годы на египетский рынок начали систематически поставляться полнометражные постановочные фильмы западного производства, отдельные владельцы кинотеатров принялись показывать их не целиком и полностью, а в виде «сериалов» – не на одном, а на двух и иногда даже трех сеансах. Делалось это, в первую очередь, для того, чтобы кинозрители, уже видевшие пролог той или иной «большой» игровой картины, обязательно приходили в тот же самый просмотровый зал досмотреть ее до конца. Что касается изменений объема печатных публикаций, информировавших египтян о постоянно обновлявшемся прокатном репертуаре, то накануне Первой мировой войны он уже не ограничивался, как раньше, несколькими строками «пунктирного», рекламно-описательного характера, а занимал в периодических изданиях временами до половины газетной или журнальной полосы.

Серьезные последствия в общеисторическом развитии Египта, который почти четыре века (с 1517 года) являлся составной частью Османской

¹⁵ Саад, Абдель Мунейм. Хамсун амм мин ас-синима аль-мисрийя. (на араб. яз.). Каир, 1977, с. 13.

империи и был тесным образом связан с ней религиозно, политически и социокультурно, инициировала Первая мировая война. Свои значительные коррективы она внесла и в тенденции развития в стране кинематографического процесса.

б) КИНЕМАТОГРАФ В ПЕРИОД ПРОТЕКТОРАТА (1914 – 1922)

События, сравнимого с масштабами и последствиями Первой мировой войны, в которой официально участвовало 38 государств с населением примерно в 1,5 миллиарда человек, в истории человечества до 1914 года не было. Сопровождавшие ее факты и явления оказали огромное воздействие не только на страны Запада, но также на ситуацию в Египте и других регионах Арабского Востока, находившихся с XVI века под владычеством Османской империи.

После объявления 11 ноября в Стамбуле Мехмедом V войны против Антанты Лондон 18 декабря провозгласил Египет «британским протекторатом». Низложенного на следующий день хедива Аббаса II Хильми с титулом султана сменил ставленник Вестминстера Хусейн Камиль (1914 - 1917). Затем – воспитывавшийся за границей в Италии Ахмед Фуад (1917 - 1936). Абсолютная власть перешла к верховному комиссару Великобритании А. Г. Мак-Магону, приступившему к арестам ватанистов, последователей Мустафы Камилля, ориентированных на Османскую империю и кайзеровскую Германию и оттого отнесенных к врагам Англии. Был введен запрет на митинги и демонстрации, подавлялись выступления студентов, проводились принудительные реквизиции продовольствия и фуража для нужд британской армии. Одновременно колониальным режимом осуществлялись насильственные наборы египтян в Трудовой и Транспортный корпуса для ведения саперных, строительных и фортификационных работ в зоне Суэцкого канала, Палестине, Дарданеллах и даже в далекой Франции.

Вместе с тем, в силу переориентации производственных мощностей метрополии на удовлетворение потребностей армии и флота, из-за падения импорта фабричных европейских товаров и ослабления конкуренции с высокотехнологичными предприятиями Запада в Египте возникли более благоприятные условия для оживления и развития сферы национального ремесла, торговли, легкой и обрабатывающей промышленности.

Как и в Европе, на начальном этапе в репертуаре египетских просмотровых залов возрос удельный вес и повысилось идейно-политическое значение короткометражных документально-пропагандистских кинолент, посвящавшихся событиям «Великой войны». Снимавшаяся на различных театрах боевых действий фронтовая кинохроника, появившаяся на экранах Египта в сентябре 1914 года, особенно высоким спросом пользовалась у представителей европейских землячеств. Например, в кинотеатрах самого многонационального и европеизированного египетского города Александрии новостные киножурналы о ходе боевых действий в Европе, Азии и Африке, по требованиям, прежде всего, зрителей-европейцев, на каждом киносеансе показывались по два раза. При этом военно-публицистические документальные ленты поставлялись в основном французскими кинокомпаниями – «Пате», «Гомон» и «Эклер». Аналогичные по содержанию кинофильмы английского производства демонстрировались, как это ни парадоксально, намного реже и в гораздо меньшем количестве. Что касается хроникальной экранной продукции кайзеровской Германии и ее союзников Австро-Венгрии и Османской империи, то она, по распоряжению администраций верховных комиссаров Великобритании А. Г. Мак-Магона (1914-1916) и Р.Уингейта (1916-1919), на египетские экраны, разумеется, не допускалась ни под каким видом.

В египетской литературе по истории национального кино упоминается имя Абд ар-Рахмана ас-Салихейна, владевшего в Каире собственным кинозалом и отелем «Аль-Клуб аль-мисрий». В 1915 году, располагаясь у входа в свое гостиничное заведение и покуривая шишу (наргиле, кальян), он фиксировал

на кинолентку посетителей и постояльцев принадлежавшей ему гостиницы¹⁶. Снимавшиеся Салихейном хроникальные кинозарисовки, хотя и обеспечивали его просмотровому залу неплохие кассовые сборы, однако удовлетворить масштабные запросы кинорынка, естественно, не могли и в кинопрокатной сети «погоды не делали». Не спасали ситуации и редкие документальные ленты, создававшиеся на местном материале находившимися в Египте европейскими кинематографистами.

В поисках выхода из сложившегося кризисного положения представители общин европейцев, занимавшиеся до 1914 года аутсайдерскими операциями торгово-посреднического характера, вполне логично приходили к мысли о необходимости наладить, наконец, на территории Египта систематическое производство не только хроникально-документальных, но и игровых кинофильмов. Немаловажным стимулом для распространения и утверждения подобного рода настроений служило и то, что на налаживании данного вида кинематографической деятельности постепенно начало настаивать и общественное мнение египтян-арабов.

Практические шаги в решении этой проблемы на завершающем этапе «великой войны» предприняло александрийское землячество итальянцев. Сумев заручиться материально-финансовой поддержкой Римского банка, в сентябре 1917 года в крупнейшем портовом городе Египта оно объявило об образовании акционерной Итальянской компании «Сичия» с уставочным капиталом в двадцать тысяч египетских фунтов, поставив перед собой задачу выпускать игровые киноленты короткого метража. Должность директора фирмы, по решению собрания пайщиков-акционеров, досталась Умберто Доресу – известному в Александрии фотографу и предпринимателю, подготовившему еще до начала Первой мировой войны несколько хроникально-документальных фильмов о различных сторонах жизни и исторических достопримечательностях Египта.

¹⁶ Хасан, Эль-Хами. Тарих ас-синима аль-мисрийя (на араб. яз.). Каир, 1976, С. 14-15.

Арендовав участок земли неподалеку от популярного общественного увеселительного сада Ан-Нузха (Отрада), кинокомпания в короткие сроки возвела на нем первое в стране специализированное предприятие по выпуску игровых кинофильмов. Помимо поступившего из Европы технического оборудования и лабораторий по обработке и монтажу отснятого материала студийный комплекс состоял из нескольких деревянных построек. Их крыши и часть стен были сделаны из стекла, чтобы в помещение поступало достаточное количество дневного света, необходимого для успешного ведения киносъемок – в то время электрическое освещение не использовалось, вечерние и ночные съемки из-за слабой светочувствительности тогдашней киноплёнки в практический обиход кинематографистов еще не вошли.

Первоначально «Сичия» планировала экранизировать одну из новелл сборника всемирно известных арабских сказок «Тысячи и одной ночи». Но из-за возникших трудностей, связанных, в частности, с проблемами воссоздания дорогостоящих средневековых костюмов и масштабных декораций, от этого, казалось, беспроигрышного в коммерческом отношении «пристрелочного» кинопроекта пришлось отказаться. Тогда дочернее предприятие Римского банка, штат сотрудников которого был сформирован из одних только итальянцев, пошло более простым и легким путем и заявило о себе в конце 1917 года кинолентой современной тематики. Называлась она «К бездне» (Нахв аль-хауиа), в амплуа режиссеров выступили Дорес и Каронель, а снялись в ней Нини Константино и жена одного из постановщиков мадам Дорес.

Относительный успех дебютной кинопостановки вскружил головы руководителям Итальянской компании, и без должной подготовки в 1918 году они опрометчиво приступили к работе сразу над двумя новыми кинофильмами – «Честь бедуина» (Шараф аль-бадвий) и «Убийственные цветы» (Аз-Зухур аль-катила; Аз-Зухур аль-мумайита). Реализация ленты «Честь бедуина» по причине разногласий и конфликтов, постоянно

возникавших между акционерами и съемочной творческой группой, затянулась на долгие восемь месяцев, что привело к значительному превышению предварительной оценочной стоимости ее производства. А в прокатную судьбу «Убийственных цветов» впервые решительно и безапелляционно вмешалась религиозная исламская цензура.

Произошло это, в первую очередь, из-за самомнения и непредусмотрительности членов авторского коллектива итальянцев. Не владея арабским языком, они посчитали «ниже своего благородства» обратиться за соответствующими консультациями к арабам-египтянам, в результате чего коранические аяты при проекции на киноэкран предстали перед зрителями в перевернутом виде. Влиятельные улемы авторитетнейшего мусульманского богословского каирского университета «Аль-Азхар» расценили содеянное как недопустимое и вопиющее святотатство, глубоко унижающее и оскорбляющее религиозные духовные чувства верующих. Лица, решавшие вопрос о том быть или не быть картине на экранах местных кинотеатров, все оправдания кинематографистов, а также их многочисленные просьбы исправить ошибочно смонтированные эпизоды оставили без всякого внимания, незамедлительно отправив киноленту «на полку». В результате Итальянская кинокомпания понесла невосполнимые финансовые потери в тридцать пять тысяч египетских фунтов, утратила доверие Римского банка и, лишившись в конце 1918 года его финансово-материальной поддержки, прекратила существование. Оставшиеся после нее кинооборудование и лаборатории по итогам проведенных торгов перешли к итальянцу Альвизи Орфанелли, ставшему в дальнейшем известным оператором и режиссером египетского кинематографа.

Дополнительный свет на непродолжительную производственную деятельность компании «Сичия» проливают опубликованные в 1972 году в Каире двухтомным изданием воспоминания первого профессионального кинорежиссера Египта Мухаммеда Карима. Работая в каирской труппе

Хасана Шарифа «Ихья фанн ат-тамсиль», часто просматривая зарубежные фильмы и мечтая о блистательной карьере киноактера, в октябре 1917 года Карим, проявив немалую настойчивость, встретился в элитном столичном отеле «Аль-Континенталь» с членом административного совета кинокомпании синьором Банкуччи. Соблаговолив дать аудиенцию 20-летнему египтянину, последний «обмен мнениями» с молодым посетителем принципиально провел не на арабском, а на своем родном и частично французском языках. Через месяц из Александрии на почтовый адрес Карима в Каире пришло официальное письмо, где говорилось о том, что шансов появиться на съемочной площадке для него не предвидится, поскольку все актерские вакансии уже полностью заняты ¹⁷. Понимая главную причину отказа, Мухаммед Карим за шесть месяцев выучил тогда итальянский язык, отправился в Александрию, преодолел устроенное ему строгое экзаменационное языковое испытание и лишь после этого оказался зачисленным в актерскую группу Итальянской кинокомпании. Исключительно таким способом ему удалось стать первым египтянином-арабом, снявшимся в 1918 году в кино в эпизодических ролях в немых фильмах «Честь бедуина» и «Убийственные цветы».

В последующие месяцы, не сумев найти практической поддержки своим вдохновлявшимся юношеским энтузиазмом проектам скорейшей египтизации кинематографического предприятия, в 1920 году для получения художественного систематического образования Карим, с согласия родных, выехал сначала в Италию, потом – в Германию. Во время пребывания в Веймарской республике он был принят в профсоюз немецких актеров, а затем под наставничеством выдающихся мастеров киноэкспрессионизма, прежде всего Фрица Ланга, вплоть до своего возвращения в 1926 году на родину осваивал профессию кинорежиссера.

¹⁷ Музаккярат Мухаммед Карим. Аль-Китаб аль-аввал (на араб. яз.). Каир, 1972, С. 26.

Заключительный этап Первой мировой войны в Египте сопровождался резким подъемом национально-освободительного движения. В нем, кроме сотрудничавшей с режимом протектората коллаборационистской феодально-компрадорской верхушки, участвовали различные слои египетского общества: от экономически окрепшей патриотически настроенной буржуазии и интеллигенции до рядового крестьянства. Мощные и продолжительные антибританские выступления 1919 – 1921 годов, детонатором которых послужили взятие под стражу, а затем принудительная высылка на Мальту в марте 1919 года лидера патриотической политической партии «Вафд» Саада Заглула, хотя и были в декабре 1921 года жестоко подавлены армейскими частями метрополии, тем не менее, свои плоды принесли. 22 февраля 1922 года правительство Великобритании провозгласило протекторат «независимым и суверенным государством». Согласно конституции 28 февраля 1923 года Египет стал конституционным королевством с двухпалатным парламентом.

Бурные политические события рубежа 1910 – 1920-х годов (так и не попавшие в поле зрения находившихся в стране иностранных операторов) поставили, помимо многого остального, и вопросы преодоления иноземной кинематографической экспансии. Теперь на судьбы отечественного кинопредприятия особо пристальное внимание обратили не только журналисты, но и ведущие представители египетского театрального искусства. По характеру профессиональной деятельности, общественному положению, да и по финансовым возможностям на тот момент они оказались гораздо ближе других категорий арабской интеллигенции к практической и творческой работе в области кинематографа.

В начале 1920-х годов в стране стали складываться условия, позволявшие уже вплотную приступить к формированию основ местной киноиндустрии. Отдельные молодые энтузиасты уехали в Европу осваивать на собственные деньги различные киноспециальности, чтобы, вернувшись на родину, отдать полученные за границей знания и профессиональные навыки делу

становления и развития отечественной кинематографии. Параллельно наблюдалось расширение деловых контактов между деятелями художественной культуры и бизнесменами из числа египтян-арабов, наживших за годы войны немалые капиталы и значительно расширивших свои инвестиционные возможности. Для перспектив национального кинопредприятия данное обстоятельство приобретало едва ли не первостепенное значение: кинематограф изначально являлся занятием капиталоемким, нуждавшимся в солидных и постоянных денежных инъекциях. Представители бизнеса и деятели искусства отчетливо понимали, что экранное предприятие – это напряженная и хорошо отлаженная работа целого коллектива авторов, где каждая специализация подразумевала наличие подходящего материально-технического обеспечения, без чего браться за создание кинофильмов не имело абсолютно никакого смысла. Больших издержек требовали, к примеру, закупка не выпускавшихся в стране и ввозившихся из-за границы дорогостоящих киноплёнки, съёмочной и проекционной аппаратуры, оборудования и химикалий для качественной проявки и печати отснятого материала, монтажных столов и т.д.

Еще одним немаловажным обстоятельством, способствовавшим формированию предпосылок для становления отечественной кинематографической отрасли, являлось то, что к началу 1920-х годов посещение просмотровых залов уже вошло в привычку и сделалось неотъемлемой частью повседневной жизни многих горожан. Данный фактор, в свою очередь, тоже не мог не отражаться позитивно на поступательном воспроизводстве кинодеятельности в тогдашнем Египте.

И все-таки на протяжении ряда последующих лет превалирующая роль в сфере кинематографической деятельности оставалась за проживавшими в стране специалистами-иностранцами: под их контролем находились операции, связанные с финансированием, съёмкой, воссозданием декораций, режиссурой, проявкой, печатью, монтажом и прокатом кинофильмов. Однако, отбрасывая прежние арабофобские высокомерные настроения,

теперь выходцы из Европы стали предпринимать немислимые ранее эксперименты. Так, с целью привлечь в просмотрные залы наибольшее число египтян-арабов, итальянцы Лариччи и Орфанелли выпустили в 1919 году короткометражную игровую ленту «Мадам Лоретта» («Мадам Лолетта»), представляющую собой экранизацию популярной одноименной театральной пьесы известного египетского комедиографа Фаузи аль-Газаирли. Рассказывала она о приключениях незадачливого лакея, настойчиво и безуспешно стремящегося завести любовный роман со своей строптивой, на редкость «несговорчивой» хозяйкой. Ахмед аль-Хадари, авторитетный специалист по ранней истории кинематографа Египта, главную причину сдержанного и прохладного приема арабской аудиторией данной комедийной кинопостановки усматривает в том, что она была сделана не в звуковом, а немом варианте. По его словам, в отличие от театральной сцены, на киноэкране Газаирли оказался неубедительным и малоинтересным, поскольку, лицедействуя и импровизируя в огнях рампы, актер «привык выражать себя посредством диалогов, устных острот и шуток»¹⁸.

Аналогичную попытку, тоже сделав ставку на имена ведущих деятелей национального сценического искусства, в 1920 году предпринял французский режиссер Бонвилль, поставив по мотивам английской пьесы Б. Томаса «Тетка Чарлея» трехчастевую кинокомедию «Американская тетка» (Аль-Амма аль-амрикийя), положительное отношение к которой арабской киноаудитории было обусловлено участием в ней известных и обаятельных артистов Али аль-Кассара, Амина Сидки и Альфреда Хаддада. В то же самое время совершенно противоположный, удручающий результат принесла короткометражная постановочная лента «Волшебное кольцо» (Аль-Хатим ас-сихрий), профинансированная в 1922 году актерами-египтянами Фаузи Мунейбом и Губраном Фаххумом – по причине слабого технического и художественного воплощения она потерпела в прокате полную неудачу.

¹⁸ Хадари, Ахмед аль-. Ук. соч., С. 146.

§ 2. КИНЕМАТОГРАФ В ПЕРИОД МОНАРХИИ (1922 – 1953)

а) ПОПЫТКИ СОЗДАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО КИНЕМАТОГРАФА

В начале 1920-х годов весомый вклад в популяризацию кинематографа, а также в повышение его престижа в общественной и культурной жизни Египта внес александрийский адвокат и кинематографист, итальянец по происхождению, Виктор Роситто. В 1922 году он неоднократно обращался к правительству монархического Египта с заслуживавшими внимания конструктивными инициативами активнее использовать потенциал кинематографа в области национального образования и просвещения, предлагая учредить в стране специальную кинокомпанию, которая занялась бы систематическим производством учебных фильмов, а также различных научно-популярных информационных киножурналов. Но эти предложения особого энтузиазма у властей не вызвали, сколько-нибудь значимой поддержки со стороны возглавлявшего в тот период кабинет министров Абдель Халика Сарват-паши не получили.

Не сумев добиться проведения в жизнь исполненного благих намерений просветительского проекта, В.Роситто отважился тогда на таившее множество «подводных камней» весьма рискованное мероприятие. В 1923 году на собственные деньги по авторскому сценарию он выпустил первую сделанную на территории Египта полнометражную игровую кинокартину «В стране Тутанхамона» (Фи билад Тут Анх Амун), перекликавшуюся содержанием с перипетиями сенсационного открытия в 1922 году экспедицией археолога-англичанина Хоурда Картера уникальных сокровищ сохранившейся в первозданном виде знаменитой гробницы фараона эпохи Нового царства.

По замыслу Роситто, изобразительный ряд полуторачасовой киноленты включил в себя архитектурные достопримечательности Каира и Александрии, величественные панорамы пирамид и загадочного Сфинкса, таинственной Долины царей, Ком-Омбо, при этом отдельные эпизоды

фильма передавали необозримые пространства безлюдных пустынь, виды живописных оазисов, неторопливо передвигающихся по бескрайним пескам верблюжьих караванов бедуинов и т.д. Оценивая кинокартину «В стране Тутанхамона», продемонстрированную не только в Египте, но и в Европе, газета «Аль-Ахрам» 12 июля 1923 года с иронией и нескрываемым сожалением отмечала, что местные египетские богатеи застыли в неподвижности, словно Сфинкс и Пирамиды, а иностранец Роситто своей лентой создал образ древнего и славного Египта¹⁹. В завершающей части статьи авторитетная газета с горечью задавалась вполне закономерным вопросом: неужели египтяне не в состоянии выдвинуть из своей среды того, кто смог бы осуществить то же самое?

Кинокартина «В стране Тутанхамона» во многом примечательна тем, что в ней в качестве оператора, по свидетельству Ахмеда аль-Хадари, выступил энтузиаст кинематографа Мухаммед Баюми, по праву считающийся пионером национального кино Египта. О нем и его творческой деятельности стоит сказать отдельно.

Родился Баюми в 1894 году в семье богатых торговцев в городе Нижнего Египта Танта. Успешно окончив военное училище, в 1915 году получил звание младшего лейтенанта. Будучи курсантом, увлекался фотографией, писал стихи, интересовался живописью и театром, являлся также завсегдатаем кинотеатров. Во время армейской службы в Судане и в Палестине неоднократно проявлял неповиновение, отказываясь выполнять приказы английских колониальных офицеров, за что в 1918 году был уволен в запас. Выйдя в отставку, поехал учиться за границу: сначала – в Австрию, потом – в Германию. Однажды на Лейпцигской ярмарке в одном из выставочных павильонов впервые познакомился с киносъёмочной аппаратурой, после чего решил всерьёз заняться кинематографом. Перебравшись из Лейпцига в Берлин, на протяжении трех лет на киностудиях концерна УФА изучал технологию обработки киноплёнки,

¹⁹ Цит. по: Хадари, Ахмед аль-. Ук. соч., С. 170.

тиражирования фильмокопий, работал осветителем, актером и ассистентом кинооператора. В октябре 1921 года, приобретя немалый профессиональный опыт, вернулся на родину.

В Каире Мухаммед Баюми долго и безуспешно «обивал пороги» состоятельных бизнесменов-соотечественников, пытаясь склонить их к организации сугубо национальной акционерной производственной кинокомпании. В 1923 году в каирском квартале Шубра на собственные деньги построил небольшую студию, оснатив ее оборудованием, привезенным с собой из Европы, и в одиночку приступил на ней к выпуску периодического информационного киножурнала «Джарида Амун». Дебютной стала хроникально-документальная лента о возвращении в 1923 году из-за границы в Египет Саада Заглула, которого кинематографист сопровождал по пути из Александрии в Каир. Несмотря на то, что эпизоды с изображением лидера антиколониального освободительного движения демонстрировались на киноэкране сравнительно недолго, арабская зрительская аудитория, еще не остывшая от недавних бурных политических событий 1919-1921 годов, воспринимала их продолжительными аплодисментами и громкими возгласами одобрения, требуя продемонстрировать снова и снова.

В 1924 году по мотивам одноименной театральной пьесы, пользовавшейся у столичной аудитории большим успехом, Мухаммед Баюми выпустил 30-минутный игровой фильм «Господин писарь» (Аль-Башкятиб). В главной роли конторского служащего, влюбившегося в танцовщицу, растратившего ради нее подотчетные деньги и приговоренного за совершенное преступление к тюремному заключению, выступил ее автор, известный египетский актер и драматург Амин Аталлах. Кинолента была снята в интерьерах префектуры, а также на хорошо знакомых торговых каирских улицах, что сделало ее подкупающе достоверной и привлекло в просмотровые залы большое число арабских зрителей. Примечательно то, что преобладающую часть публики, приходившей на ее просмотр,

составляли жители именно тех столичных улиц и кварталов, где производились натурные съемки.

Воодушевившись достигнутым успехом, Мухаммед Баюми взялся за реализацию следующего, уже полнометражного игрового фильма «Учитель Барсум ищет работу» (Аль-Муаллим Барсум ябхас ан вазифатих), не пожалев на его производство практически все фамильные сбережения. Однако в процессе киносъемок из-за внезапной смерти единственного сына, повлекшей за собой глубокий и продолжительный нервный срыв, довести до конца данный творческий замысел не удалось. Потеряв почти все состояние, Баюми снова сосредоточил усилия на выпуске новостного хроникального киножурнала «Джарида Амун», чьи материалы отправлял в крупнейшие международные информационные агентства, стремясь информировать мировое общественное мнение о знаменательных событиях в жизни тогдашнего Египта.

Не имея достаточных финансовых и материально-технических средств и возможностей, в одиночку браться за создание нового постановочного полнометражного кинофильма, способного успешно конкурировать с западной высокобюджетной и высокотехничной экранной продукцией, конечно, не имело никакого смысла. В поисках выхода из тупиковой ситуации, Баюми вполне логично начал искать поддержку у основателя банка «Миср», ведущего национального предпринимателя Талаата Харба.

Выражая интересы упрочившей свои позиции египетской буржуазии, стремившейся к «месту под солнцем», Харб и его единомышленники объективно способствовали преодолению сохранявшихся в стране пережитков феодализма и последствий режима протектората. В 1920-е годы под эгидой банка «Миср» были введены в строй, например, промышленные предприятия по очистке хлопка, производства бумаги, была основана крупная типография, национальный капитал заметно активизировал деятельность в сфере железнодорожного строительства и пароходства. При

всем том банкир с интересом следил и за состоянием и тенденциями развития национальной культуры и искусства.

Рассчитывая заручиться личным расположением и материальной помощью Харба, в 1924 году Баюми предложил запечатлеть на киноплёнке закладку фундамента и завершение строительства нового центрального офиса банка «Миср». Просмотрев отснятый материал, финансист решил пригласить кинематографиста на должность личного хроникера и взял с собой в поездку по странам Арабского Востока и Европы снять наиболее памятные моменты его деловых зарубежных встреч и переговоров. Затем по заказам Т.Харба, М.Баюми подготовил ряд рекламных кинороликов о промышленных объектах финансово-кредитного объединения «Миср».

Инициативы кинематографиста и созданные им киноленты, так или иначе, свою положительную роль сыграли – в 1925 году по представлению ведущего бизнесмена Египта король Фуад подписал указ об образовании Компании театра и кино «Миср». Согласно подписке, Харбу досталось 2500 акций на сумму 10 тысяч египетских фунтов, что составляло две трети учредительского капитала вновь образованного акционерного предприятия. Остальные акции были приобретены тоже коренными египтянами, богатыми каирскими земельными собственниками: Ахмедом Мидхатом, Фуадом Султаном, Ахмедом Шафиком, Ибрахимом аль-Тахими и другими. Однако, выкупив у М.Баюми студию и формально назначив его на должность ее художественного руководителя, банкир денег на производство игрового кинофильма упорно не предоставлял. В 1926 году, отчаявшись ждать, Мухаммед Баюми написал прошение об увольнении, переехал из Каира в Александрию, основал там небольшую фотостудию и к активной работе в сфере кино никогда больше не возвращался.

В историю национального кинематографа Баюми вошел как первый араб-египтянин, построивший киностудию, организовавший выпуск информационного киножурнала «Джарида Амуна», поставивший дебютный

отечественный короткометражный игровой фильм «Господин писарь» и снявший первую созданную на территории Египта полнометражную игровую картину «В стране Тутанхамона». В 1991 году в Египте вышла посвященная его жизненному и творческому пути двухчасовая документальная лента известного египетского режиссера, критика и педагога доктора Мухаммеда Кямиля аль-Кальюби «Мухаммед Баюми и факты потерянного времени» («Мухаммед Баюми вакаи аз-заман ад-даи»), удостоенная тогда же Золотого приза представительного Дамасского международного кинофестиваля.

Нельзя не заметить: деятельность Мухаммеда Баюми, равно как и других киноэнтузиастов, находила отражение на страницах местной арабоязычной печати. Это не только стимулировало интерес египтян к кинематографу, но и являлось ответной закономерной реакцией на возраставшее внимание общественности к судьбам экранного предприятия. Основанный в 1923 году журнал «Ас-Суар аль-мутахаррика» («Движущиеся картинки») имел целью содействовать популяризации среди населения достижений кинотворчества за границей, а также удовлетворить запросы той части читающей аудитории, которая мечтала посвятить себя практической работе в области кино. Разумеется, публикации посвящались тогда в основном кинематографиям Европы и США – кинопромышленности в Египте еще не существовало. В упомянутом издании помещались фотографии, сюжеты и диалоги из иностранных фильмов, способствовавшие распространению среди читателей-арабов знаний о кино и приобщению их к достижениям зарубежной кинематографической культуры. Тогда же по почину данного журнала в Каире и Александрии сформировался «Нади ас-суар аль-мутахаррика аш-шаркий» («Восточный клуб движущихся картинок»). В 1924 году в Александрии сложилось довольно представительное общество любителей кино вокруг другого художественного журнала – «Маарид ас-синима» («Кинематографическая выставка»), которым руководили Мухаммед Абдель Латиф и Абдель Кадир Барака.

Выступая против экспансионистской политики западных кинофирм, египетская пресса вносила свой посильный вклад в процесс становления национального кинопроизводства. Так, в номере «Маарид ас-синима» от 24 декабря 1924 года было опубликовано воззвание образовать египетскую компанию по выпуску национальных кинофильмов. В нем говорилось: «Этот великий и смелый проект мы доводим до сведения каждого египтянина, любящего Египет и желающего ему процветания и благополучия. Мы обращаемся к каждому, кто хочет содействовать прогрессу своей страны и приумножению ее богатств. Мы взываем к совести каждого представителя нашей пробуждающейся нации и надеемся на поддержку нашего патриотического начинания. Учреждение Египетской компании по производству немых фильмов обеспечит выпуск египетских кинокартин по всей территории нашей родины и демонстрацию их затем во всем мире. Это будет выдающимся достижением. Именно поэтому данный славный проект заслуживает всяческого понимания и помощи. Предлагаемый нами план не является чем-то скороспелым – он возник как плод наших глубоких раздумий на протяжении трех последних лет. Он нуждается всего лишь во вспомоществовании, дабы донести до населения всей земли результат наших усилий и успехов. Реализация проекта станет убедительным доказательством нашего прогресса. Совет Египетской компании имеет честь объявить, что акции предлагаются любому египтянину, кто сочтет своим долгом их приобрести. Чтобы в намечаемом предприятии участвовали все слои общества, стоимость акции будет равняться всего одному фунту, который разрешается выплачивать в рассрочку в течение десяти месяцев»²⁰.

Так выглядела известная нам ранняя публичная инициатива египтян сформировать чисто национальную акционерную кинопроизводственную организацию. Как явствует из текста призыва, его авторы апеллировали не к отдельным богатым потенциальным инвесторам, а искали понимания уже и среди широких слоев соотечественников. Данное обстоятельство

²⁰ Цит. по: The Motion Picture Industry in Egypt. Cairo, 1977, P. 11.

допустимо расценивать как свидетельство демократизма их взглядов, преданности идеалам культурного возрождения Египта, хотя и провозглашенного де-юре в феврале 1922 года независимым, однако еще долгое время остававшегося под фактическим господством Великобритании.

Между тем сдерживать процесс деколонизации хозяйственной и культурной жизни, в том числе – сферы искусства, западным державам становилось все труднее. В октябре 1925 года известная актриса Роз аль-Юсеф основала существующий и сегодня популярный иллюстрированный еженедельник по вопросам общественно-политической, литературной, театральной и кинематографической жизни «Роз аль-Юсеф». В ноябре 1925 года вышел первый номер журнала «Аль-Масрах» («Театр»), возглавлявшийся Мухаммедом Абдедь Магидом Хильми, считавшийся одним из лучших периодических изданий по проблемам художественной культуры. Именно в нем в 1926 году было напечатано получившее широкий общественный резонанс интервью с приехавшим в Каир турецким литератором и кинематографистом Ведадом Урфи, агентом французской кинокомпании «Маркос», планировавшей осуществить производство высокобюджетных фильмов о египетской истории эпохи фараонов и раннем этапе распространения ислама. Вполне очевидно: намечавшиеся кинопроекты являлись отголоском на мощную волну фараонизма, охватившую Египет после сенсационных раскопок в 1922 году английским археологом Хоуардом Картером гробницы Тутанхамона, а также на отмену в 1924 году президентом Турции Мустафой Кемалем (Ататюрком) халифата, повлекшую за собой многочисленные и острые дискуссии в странах традиционного распространения ислама.

В конце того же 1925 года журналист Мустафа аль-Кашшаши основал журнал «Ас-Сабах» («Утро»), уделявший большое внимание различным видам художественной культуры. Здесь начал печататься известный в будущем египетский кинорежиссер и педагог Ахмед Бадрахан, переводивший с французского языка статьи и исследования по вопросам

теории и практики кинематографа, пользовавшиеся высоким спросом среди образованных слоев египетской общественности. В 1926 году два многотиражных бюллетеня «Нашрат мина фильм» («Портовый кинобюллетень») и «Нашрат улимбия ас-синиматуграфия» («Кинобюллетень «Олимпии») тоже стали информировать читательскую аудиторию об особенностях кинематографического творчества. Первый издавался в Александрии литератором Хасаном Гумаа и публиковал стенографические отчеты о лекциях и собраниях, проводившихся кинообществом «Мина-фильм». Второй – выходил в Каире под редакцией Хусни аль-Шибрауни, владельца кинотеатра «Улимбия», и популярно рассказывал о кинопроцессе за рубежом, давал сведения о творчестве и личной жизни прославленных «звезд» иностранного кинематографа.

Справедливости ради стоит, впрочем, сказать и о том, что специализировавшиеся на вопросах кинематографической деятельности периодические местные издания существовали, как правило, не долго и из-за возникавших непреодолимых трудностей, прежде всего, финансового порядка, после выхода нескольких номеров нередко закрывались.

Тем временем, не желая повторять печальную судьбу терпевших банкротство газет и журналов и отдельных египетских энтузиастов кинематографа, Т. Харб, обладатель контрольного пакета акций основанной в соответствии с королевским указом в 1925 году Компании театра и кино «Миср», приступать к выпуску полнометражных фильмов не спешил. И это было резонно – прежде всего, надлежало заняться мероприятиями по формированию материально-технической, организационной и творческой базы и лишь потом, опираясь на созданное, начинать налаживать систематическое производство местных игровых кинофильмов. А чтобы акционеры Компании не думали, будто они вложили личные средства в некую мифическую киноорганизацию, предусмотрительный Харб решил на первых порах финансировать производство периодического хроникального новостного киножурнала «Джаридат миср ас-синимаийя»

(«Кинематографическая газета «Миср»). Назначив его руководителем кинооператора Хасана Мурада, он время от времени показывал содержащиеся в нем сюжеты на специальных киносеансах пайщикам своего еще только собиравшего силы кинопредприятия.

Знаменательное событие, имевшее далеко идущие последствия для экранного творчества Египта, Арабского Востока, да и всего исламского мира, произошло в 1926 году. Тогда из Стамбула в Каир в качестве уполномоченного эмиссара французской кинокомпании «Маркос» прибыл упоминавшийся выше турок Ведад Урфи с поручением обеспечить выпуск фильма-эпопеи «Любовь эмира» («Хубб аль-амир»). Довольно скоро выяснилась подоплека его внезапного визита. Заключалась она в следующем. Французы обратились до этого к президенту Турции Мустафе Кемалю Ататюрку с заманчивым предложением относительно производства масштабной игровой картины, посвященной жизнедеятельности основателя ислама пророка Мухаммада. Суливший солидные денежные дивиденды кинопроект заинтересовал отличавшегося антирелигиозными взглядами Ататюрка, и он дал обещание возместить кинокомпании все финансовые издержки, если постановка получится удачной. В ходе переговоров с турецким лидером французы высказали еще одно, казалось бы, логичное пожелание – чтобы роль главного героя исполнил не турок, а семит-араб. По взаимному согласию сторон, ответственность за подбор актеров и решение организационных вопросов была возложена, в конечном счете, на авантюрного и энергичного В. Урфи.

По прибытии в египетскую столицу полномочный представитель кинофирмы «Маркос» встретился с одним из самых известных и авторитетных театральных деятелей Юсуфом Вахби. Последний, заинтригованный возможностью сыграть характер Мухаммада, скоропалительно сообщил через прессу о своем согласии. Для талантливого мастера сцены подобный опрометчивый и необдуманный шаг едва не обернулся самыми непредсказуемыми роковыми последствиями. От имени

влиятельных шейхов старейшего богословского мусульманского университета «Аль-Азхар», основанного в 972 году, на имя артиста сразу было направлено письменное предупреждение. В нем содержались не допускавшие ни малейших возражений и полемики следующие строки: «...Мы не убеждены в том, что иностранная компания старается распространять ислам во всех уголках мира... Мы не отрицаем, что ты способен воссоздавать образы султанов и королей, однако мы отрицаем то, что ты можешь воспроизвести образ посланника Аллаха»²¹. Богословы, возмущенные кощунственным намерением единоверца, параллельно направили гневное письмо протеста в министерство внутренних дел Египта, и их в данном вопросе незамедлительно и безоговорочно поддержал король Фуад I. И без того критическая ситуация в значительной мере подогревалась еще и тем, что как раз в тот сезон у себя в театре «Рамсис» Ю. Вахби давал спектакль о «похождениях» русского «святого» Григория Распутина, пользовавшийся громким и скандальным успехом. У многих, естественно, возникли подозрения, будто «посланник Аллаха» на экране будет подан в том же виде, как и знаменитый исторический персонаж при дворе последнего царя Николая II, символизировавший крайнее разложение правящей верхушки России.

Буквально в считанные дни Юсуф Вахби превратился в глазах верующих мусульман во врага общества, в персону нон грата, ренегата, вероотступника, а от недавней артистической славы не осталось и следа. В сложившейся драматической обстановке артист поспешил отречься от задуманного, сообщив при этом религиозным лидерам, что, давая согласие турку, он намеревался всего-навсего возвеличить пророка Мухаммада и ни о чем другом вовсе не замышлял. В обращении на имя руководства университета «Аль-Азхара», опубликованном в газете «Аль-Ахрам» от 6 июня 1926 года, в свое оправдание Вахби заявил: «...Нет смысла говорить обо мне, будто я защищаю идеи воссоздания образа пророка Мухаммада, да благословит его

²¹ Цит. по: Хадари, Ахмед аль-. Ук. соч. С. 202.

Аллах и приветствует. Я доказал обратное, уважил решение шейхов «Аль-Азхара» и отказался от этой роли...»²².

Общественное мнение этим, однако, не удовлетворилось: оно потребовало ареста и примерного наказания турка Ведада Урфи. Последний предстал перед судом, признавшим его, тем не менее, невинной жертвой интриг французской кинокомпании и вынесшим вердикт о высылке «смутьяна» за пределы Египта.

Быстрая и легкая победа духовенства лишней раз убедительно доказала огромный и непререкаемый авторитет ислама как универсальной системы жизненных норм и принципов, не только готового, но и способного результативно проконтролировать в случае необходимости художественно-творческие процессы в пределах традиционной мусульманской общины.

После неудавшегося святотатства, связанного с планами выпустить кинофильм «Любовь эмира», убежденность ортодоксов в неприемлемости и недопустимости эксплуатировать средствами кино религиозные темы в корыстных коммерческих целях приобрела дополнительный импульс. Их вето отныне распространялось не только на воспроизведение личности «посланника Аллаха», но также на всех библейских пророков и Иисуса Христа. Кинематографистам одновременно категорически запрещалось создавать произведения, где могли бы фигурировать ближайшие родственники Мухаммада, его жены и четыре «праведных халифа» – Абу Бакр, Омар, Осман и Али, руководившие общиной мусульман в 632 - 661 гг.

Из экранного творчества, таким образом, еще до возникновения в стране после 1927 года систематического кинопроизводства, полностью извергалось право на постановку кинокартин, посвященных целому ряду конкретных выдающихся исторических лиц, активно способствовавших распространению и утверждению идеалов ислама на обширных пространствах Аравийского полуострова, азиатского и африканского континентов. Между тем для закрепления принципов религиозного

²² Там же, С. 203.

мусульманского учения подобные кинофильмы могли бы играть важную позитивную роль, изображая славных соратников пророка Мухаммада людьми благочестивыми, энергичными, великодушными и здравомыслящими.

Вскоре после не удавшейся попытки выпустить фильм «Любовь эмира» в августе 1926 года в Египет из Германии вернулся Мухаммед Карим, в течение почти шести лет изучавший за границей теорию и практику кино, который, став в дальнейшем первым профессиональным национальным кинорежиссером, в 1963 году был приглашен в состав жюри конкурса художественных полнометражных фильмов III Московского международного кинофестиваля. Летом 1925 года совершавший деловую поездку по странам Западной Европы Талаат Харб в Берлине специально встретился с Каримом и посоветовал ему поторопиться с возвращением на родину, предложив при этом на выгодных заманчивых условиях придти работать в Компанию театра и кино «Миср». Оказавшись на следующий год в Каире, исполненный самых радужных и оптимистических надежд на будущее, кинематографист посетил ведущего банкира и предпринимателя Египта в его резиденции. Последний, проведя с посетителем непродолжительную протокольную беседу, направил к директору-распорядителю Компании Абдалле Абаза. С большим недоумением и разочарованием в своих мемуарах М.Карим спустя много лет написал о том, что предложенный ему чиновниками-бюрократами трудовой договор «напоминал условия, диктуемые государством-победителем, государству, потерпевшему поражение. Приняли меня стажером и без жалованья. Фирма обладала правом поручать любую удобную ей работу и при этом не брала на себя никаких обязательств. Она могла уволить меня когда ей заблагорассудится без указания причины... Но несмотря на причудливость и странность контракта, я подписал его, поскольку был уверен в себе»²³.

²³ Музаккярат Мухаммед Карим. Аль-Китаб аль-аввал (на араб. яз.). Каир, 1972, С. 255.

Основные компетенции в кинематографическом отделе Компании театра и кино «Миср» распределялись в тот период времени следующим образом. Художественное направление курировал француз Гастон Мадри, за киносъёмки отвечали Хасан Мурад и Мухаммед Абдель Азим, монтажеркой была француженка Бланш, кинолабораторией руководил Риад Шихата, исполнение коммерческих прокатных договоров контролировал Морис Кассаб, а бюджет намечавшихся к производству фильмов определял и утверждал Махмуд Хильми. На практике деятельность Компании сводилась к подготовке исключительно рекламных роликов и новостных хроникальных киножурналов. В целом, функции компании Т.Харба, сыгравшей в 1930-е годы большую позитивную роль в деле становления и развития экранной индустрии Египта, выглядели еще довольно скромно.

Мухаммед Карим поначалу должен был пройти «тестовое испытание» – снять документальный фильм «Зоологический парк» («Хадикат аль-хаяван») о Каирском зоопарке. Спустя месяц он и его помощник оператор Хасан Мурад представили на суд Харба готовый материал. Банкир увиденным на экране остался доволен, и лишь после этого Карима утвердили в должности режиссера Компании с месячным окладом 12 египетских фунтов. В течение последующих месяцев Карим привлекался к съёмкам сюжетов об официальных визитах в страну высокопоставленных иностранцев, снимал тонкие хирургические операции, проводившиеся египетским врачом Субхи Рамди аль-Шахиром, выпускал рекламно-пропагандистские киноленты, расхваливавшие текстильную продукцию Концерна Банка Миср. Аналогичные заказы время от времени он получал и от других местных предпринимателей. Все это, конечно, не соответствовало творческим устремлениям квалифицированного по международным стандартам мастера, мечтавшего о постановке полнометражного игрового кинофильма, обучавшегося у мастеров немецкого экспрессионизма, бывшего, в частности, ассистентом Фрица Ланга на знаменитом фильме «Метрополис». Реальную

поддержку в сложившихся обстоятельствах можно было найти в среде ведущих деятелей национального театра.

Здесь нельзя не учитывать такой немаловажный фактор: популярные актеры египетского театрального искусства (Жорж Абъяд, Амин Аталлах, Юсуф Вахби, Азиз Ид, Оккаша, Али аль-Кассар, Нагиб ар-Рейхани, Салама аль-Хигази и другие) являлись в своих труппах не только исполнителями главных ролей в тех или других постановках. Как правило, они выступали одновременно в амплуа режиссеров, драматургов и инвесторов. По характеру деятельности и общественному положению они стояли гораздо ближе многих других групп художественной интеллигенции к практической работе в кинематографе, требовавшей сочетания опыта и хозяйственно-административного и творческого. Именно они, проявляя особенно живой интерес к кино, находились по роду своих занятий на переднем крае восприятия новых веяний западного искусства. Поэтому есть своя закономерность в том, что создание этапного, по существу первого национального полнометражного игрового кинофильма «Лейла» оказалось связано с именем актрисы Азизы Амир (настоящее имя Муфида Мухаммед Гунейм), сотрудничавшей до 1927 года в знаменитом театре Юсуфа Вахби «Рамсис».

б) РОЖДЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО КИНЕМАТОГРАФА

Дорога в практический кинематограф была для Азизы Амир достаточно тернистой и трудной. Знакомясь с демонстрировавшейся в Египте поточной экранной продукцией стран Запада, она сначала пришла к честолюбивой мысли попробовать свои силы на съемочных площадках родины кинематографа Франции. Ради этого поехала в Париж, провела там ряд деловых встреч и переговоров с руководителями кинокомпании «Пате». Однако привередливые французы посчитали лицо арабки далеко не фотогеничным и потому снимать ее в своих фильмах даже в ролях второго и третьего плана наотрез отказались. Не добившись успеха за границей,

артистка не отчаялась, вернулась домой, твердо решив попытать счастья уже на родине.

В результате бесед и консультаций с возвратившимся в Египет с разрешения властей турком Ведадом Урфи Азиза Амир увлеклась идеей выпуска полнометражного постановочного фильма «Призыв Аллаха» («Нида алла»). Вопросы финансирования брала на себя Амир, а за написание сценария и режиссуру отвечал Урфи. Они же должны были исполнить в запланированной киноленте главные роли. Важным подспорьем для успешной реализации кинопроекта явилось то, что Ахмед аль-Шарии, состоятельный муж Азизы Амир, не выступал против участия жены-мусульманки в таившей множество «подводных камней» работе над кинофильмом и даже пообещал оказывать ей практическую материальную помощь и содействие.

Осуществить задуманное оказалось чрезвычайно сложно. Из-за перманентно возникавших творческих и организационных споров и конфликтов съемочный период растянулся на многие месяцы. Когда, наконец, фильмокопия была смонтирована и готова к показу, то продюсер и приглашенные ею в кинозал «Юнион» на предварительный просмотр друзья и знакомые от увиденного на экране испытали чувство глубокого разочарования. Никто из собравшихся не понял сюжетного построения «Призыва Аллаха» – где его начало, а где финал. Сразу после не оправдавшего ожиданий провального сеанса Ведад Урфи изъявил желание и готовность за соответствующее очередное вознаграждение заново переснять и перемонтировать картину. Однако наученная горьким опытом египтянка продолжить с ним всякое дальнейшее сотрудничество категорически отказалась.

Тем временем финансовые и художественные круги не переставали смаковать скандальную информацию относительно злоключений актрисы-продюсера. В частности, муссировалась мысль о том, что нерадивая женщина взялась явно не за свое дело, что она на провалившийся кинопроект бездарно

потратила и свои личные деньги, и деньги супруга. Не оставалась в стороне от случившегося и арабоязычная пресса, печатавшая преобладающим образом статьи злорадно-фельетонного характера. Так, в одном из номеров «Аль-Ахрам», разразившейся откровенными нападками на артистку, ее действия назывались непродуманными, легкомысленными и авантюристическими. Газета настоятельно советовала мужу Азизы Амир вообще запретить жене и думать о кинематографе. Та же «Аль-Ахрам» призвала египетское правительство выдворить интригана-турка из страны, поскольку тот, дескать, сбил с толку доверчивую молодую женщину и ввел в грех ее добропорядочного и всеми уважаемого супруга. Один из авторитетнейших деятелей национального театра Юсуф Вахби, под чьим руководством Амир делала свои первые шаги в сценическом искусстве, высказался, к примеру, следующим образом: «Эта госпожа работает над необдуманным проектом, она ничего не понимает в кинематографическом искусстве... Данная авантюра явится для нее жестоким поучительным уроком и вернет ей благоразумие»²⁴.

Азизу Амир посетил сам Талаат Харб, знавший ее и ее мужа и поддерживавший с ними дружеские отношения. Выразив сочувствие в связи с не оправдавшимися материальными расходами, финансист в конце беседы посоветовал им перестать «сражаться со звездами» и побыстрее бросить казавшееся ему бесперспективное начинание. В открытую не считаться с мнением влиятельнейшего египетского банкира и предпринимателя не имело никакого резона, и поэтому А. Амир пообещала тщательно взвесить и глубоко обдумать высказанные им соображения. На деле же с удвоенной энергией продолжила искать выход из, казалось бы, тупиковой ситуации.

На льготных условиях она привлекла к работе оператора-итальянца Тулио Кьярини, пообещав выплатить ему повышенный гонорар. Одновременно обратилась за помощью к театральному режиссеру и актеру Истефану Росте,

²⁴ Киссат ас-синима аль-арабийя (на араб. яз.). Журнал «Аль-Кавакиб», Каир, 1960, № 448, С 67.

изучавшему в Вене и Париже режиссуру и присутствовавшему на съемках многих французских полнометражных игровых кинофильмов. Анализировались возможности как переделать и спасти «уже готовое кинопроизведение» с минимальными финансовыми издержками. С целью выявить его недочеты, Азиза Амир, Истефан Росте и сценарист-египтянин Ахмед Галаль много раз просмотрели «Призыв Аллаха» на специально организованных для этого киносеансах. В итоге из 1600 метров первоначального варианта кинокартины они оставили без изменений только 300. Существенные поправки были внесены в киносценарий. Новый вариант кинофильма получил название «Лейла». А чтобы избежать возможных юридических тяжб и проблем с Ведадом Урфи, Амир сохранила его имя в титрах киноленты как сорежиссера Истефана Росте.

В фильме «Лейла» рассказывалась история девушки-сироты, взятой на воспитание старостой сельской общины. Героиня решительно отвергает знаки внимания и ухаживания помещика Рауф-бека, поскольку искренне любит соседа Ахмеда, работающего гидом с иностранными туристами, приезжающими знакомиться с величественными памятниками Древнего Египта. Все уверены, что молодые люди скоро поженятся и заживут счастливой семейной жизнью. Однако, по законам мелодрамы, богатая бразильянка-иноверка с предательской ласковостью хищницы обольщает юного, красивого, но наивного бедуина. Тот забывает беременную и безутешную Лейлу и уезжает с обольстительницей за границу. Односельчане, глубоко возмущенные случившимся, изгоняют «греховодницу» из деревни. Убитая горем, она бредет по пустыне, сама не ведая куда. Больную и обессиленную, ее в темноте едва не сбивает автомобиль Рауф-бека. Он привозит бедняжку к себе домой, вызывает врача, заботливо ухаживает за ней. Лейла выздоравливает, у нее рождается ребенок, и вскоре сердобольный латифундист делает ей предложение...

По свидетельству египетской прессы, когда 16 ноября 1927 года в каирском зале «Метрополь» состоялась публичная премьера фильма,

первоначальная реакция большинства публики на него оказалась не просто сдержанной, но даже отрицательной. Однако реакция эта, к счастью, получила весьма широкий общественный резонанс. Именно последнее обстоятельство и подвигло каирцев обязательно посмотреть киноленту, чтобы лично убедиться в недостатках или достоинствах вызвавшей множество противоречивых оценок полнометражной игровой картины.

Нельзя не сказать также о том, что, готовясь к кинопремьере, Азиза Амир проявила завидную предприимчивость и смелость, разослав многочисленные персональные приглашения влиятельным политикам, известным журналистам, авторитетным деятелям культуры и искусства. Как выяснилось, данная инициатива себя полностью оправдала. Посмотрев кинофильм, «эмир поэтов» Ахмед Шауки восторженно заявил: «Я хочу увидеть то, как этот полумесяц станет полной луной». Обращаясь к А. Амир, Талаат Харб, чья кинематографическая деятельность сводилась тогда к производству одних лишь рекламных и хроникально-документальных фильмов, с нескрываемым восхищением и уважением отметил: «Ты, госпожа моя, сделала то, что не могли сделать мужчины»²⁵. Данные авторитетные высказывания, попав на полосы ведущих египетских газет и журналов, сразу обеспечили киноленте «Лейла» и ее продюсеру солидную рекламу и общенациональную известность.

Сенсационный и громкий публичный успех Азизы Амир заставил мастеров национального театра и представителей «делового мира» коренным образом пересмотреть точку зрения на кинематограф, развеяв бессознательный страх перед загадочным и мало знакомым полем практической деятельности. День 16 октября 1927 года явился поворотным в истории кино Египта, открывшим новые просторы для его дальнейшего поступательного развития и положившим начало систематическому выпуску национальных полнометражных игровых кинокартин. Отныне очень многие загорелись желанием не просто повторить, но даже и превзойти достижение

²⁵ Цит. по: Хадари, Ахмед аль-. Ук. соч., С. 220.

продюсера-египтянки, которой на момент премьеры было всего-навсего 18 лет.²⁶

В 1926 году из Латинской Америки в Египет приехали братья-палестинцы Ибрахим и Бадр Ламас, работавшие до этого в Аргентине и Чили цирковыми артистами. По дороге в Палестину они остановились в Александрии, видоизменили фамилию «Ламас» на «Ляма» и основали кинопроизводственную компанию «Кондор-фильм». Имея соответствующий комплект съемочной аппаратуры, в 1927 г. приступили к постановке дебютной своей игровой киноленты «Поцелуй в пустыне» («Кубла фи-сахра»). Сделанная по клише американского кинофильма «Сын шейха» (1926) с участием звезды Голливуда 1920-х гг. Рудольфа Валентино, она рассказывала историю драматичной любви бедуина-араба и американской девушки, которые пережили на пути к личному счастью много страданий и незаслуженных унижений.

Сценаристом, режиссером и оператором в ленте выступил Ибрахим Ляма, а исполнителем роли героя – отменный наездник и акробат Бадр Ляма. Премьерный показ «Поцелуя в пустыне» состоялся 20 января 1928 года в кинозале «Метрополь» (в египетских печатных изданиях встречается и другая дата – 15 мая 1927 г.). 16 марта фильм показали в кинотеатре «Мухаммед Али» в Александрии. В отличие от «Лейлы», египетская пресса отнеслась к нему гораздо прохладнее, обвинив его создателей в пренебрежительном изображении традиционного жизненного уклада и народных обычаев египтян-арабов. На все критические высказывания Ляма отвечали, что в их кинопостановке речь шла, дескать, не о жителях Египта, а лишь о бедуинах, обитателях пустыни. Однако подобного рода оправдания всерьез не воспринимались и оценивались как бездоказательная тривиальная отговорка, поскольку в киноленте показывались панорамы Пирамид в Гизе и расположенная у их подножья величественная скульптура Сфинкса.

²⁶ См. Касим, Махмуд. Вахби, Якуб. Маусуат аль-мумассиль фи-с-синима аль-мисрийя 1927 – 1997(на араб. яз.). – Каир, 1997. С. 250.

Помимо Азизы Амир, братьев Ляма, переехавшей в Египет ливанской актрисы Асии к практической работе в кинематографе на рубеже 1920-1930-х гг. обратились также и корифеи национального театра – Юсуф Вахби, Нагиб ар-Рейхани, Фаузи аль-Газаирли, Амин Аталлах, Фатима Рушди, сотрудничавшая в труппе мужа, выдающегося театрального деятеля Египта Азиза Ида. Тогда же в кино решил войти и Того Мизрахи, в прошлом актер-любитель, изучавший режиссуру в Италии и в 1930-е гг. приступивший к систематическому выпуску игровых фильмов на собственном небольшом кинопредприятии в Александрии.

Мухаммед Карим, грезивший после возвращения на родину о скорейшем выпуске полнометражной игровой картины и не находивший поддержки своим устремлениям среди руководства Банка «Миср», встретился с владельцем и главным редактором газеты «Ас-Сияса» («Политика») Мухаммедом Хусейном Хейкалем – автором первого национального романа на современную тему «Зейнаб» (1914 г.). Сумев заручиться согласием писателя и видного политического деятеля на экранизацию, он поделился творческими планами с другом детства Юсуфом Вахби, изъявившим готовность лично профинансировать намечавшуюся к реализации киноленту.

Сыграть женские роли патриотически настроенный кинематографист предложил исполнить не иностранным, а египетским актрисам Бахиге Хафиз и Даулят Абъяд. Исполнить образы героев поручил тоже уроженцам Египта – Сирагу Муниру и Заки Рустаму. Для правдивого воспроизведения деревенской действительности, Карим пошёл на большой риск, решив привлечь к участию в массовках простых крестьян. При этом у него иногда уходили целые сутки, чтобы обучить их правильному поведению перед киноаппаратом. Когда же, наконец, наступал момент съёмки, согласившиеся было позировать статисты, прятались по домам или вообще уходили из деревни, пока их с немалым трудом не возвращали при помощи местного омды (деревенского старосты). Подобные непредвиденные обстоятельства

влекли за собой досадную потерю времени, уже отснятых частей и денежных средств. Объясняя свой поступок, один из беглецов как-то сказал кинематографистам, что, по мнению его близких, «деньги тех, кто занят в области кино, – самые грешные, и всякий, связавшийся с кинематографом, будет иметь очень серьёзные неприятности и несчастья»²⁷. Причём подобные настроения господствовали во всей округе, не только в деревне, где осуществлялись киносъёмки.

Разумеется, тогдашний панический страх сельских жителей перед съёмочной аппаратурой изрядно мешал кинематографистам-первопроходцам. Тем не менее, по свидетельству того же Мухаммеда Карима, уже в начале 1950-х гг. к нему смело и без какого бы то ни было стеснения подходили молоденькие простые девушки-селянки и настойчиво просили задействовать их на съёмочной площадке, требуя заплатить им гонорары за участие в массовках²⁸.

Решая организационные и творческие вопросы, связанные с постановкой «Зейнаб», кинорежиссёр продолжал числиться в штате кинокомпании «Миср». Однако зарплата размером в 12 фунтов ему постоянно задерживалась. Неудовлетворённость рутинными ремесленническими поделками, к тому же не оплачивавшимися, подвигла Карима подать заявление об увольнении.

В декабре 1928 г. кинокартина «Зейнаб» была запущена в производство. Вместе с постановщиком над ней работали некоторые сотрудники Компании театра и кино «Миср». Впоследствии данное обстоятельство оказалось использовано для того, чтобы объявить, будто «Зейнаб» финансировалась Талаатом Харбом. Действительным же её инвестором выступила кинокомпания «Рамсис-фильм», основанная и руководимая Юсуфом Вахби.

В Египте в конце 1920-х гг. не имелось ни одной киностудии со специальным съёмочным павильоном. Киногруппе Карима приходилось

²⁷ Киссат ас-синима аль-арабийя. // журнал «Аль-Кавакиб», Каир, 1960, № 448, С. 76.

²⁸ См. Музаккярат Мухаммед Карим. Аль-Китаб аль-аввал. Каир, 1972, С. 103.

заниматься поэтому долгими и изнурительными поисками подходящих мест для постройки и оформления соответствующих декораций. Нужная площадка, в конце концов, нашлась на территории компании по производству льда, принадлежавшей родному брату Юсуфа Вахби.

Отсутствовали в Египте и осветительные приборы, позволявшие снимать в закрытых помещениях. С целью получить из Франции электрогенератор и юпитеры повышенной яркости режиссер пытался через оператора Гастона Мадри выйти на банкира Харба. Однако держатель контрольного пакета акций компании «Миср» с импортом дефицитного оборудования не торопился. Кинематографисты тогда брали листы фанеры и обивали их посеребрённой бумагой, чтобы усилить световую насыщенность внутри комнат, где осуществлялись съёмки. Помимо этого использовались большие зеркала, их обтягивали тонкой полупрозрачной тканью – когда требовалось смягчить яркость естественного освещения. Что касается реквизита, то его полностью предоставил творческий коллектив театра «Рамсис».

Непосредственно съёмочный период занял 64 дня, а в общей сложности на подготовку картины ушёл 21 месяц. Причём 400 метров киноплёнки специально были раскрашены вручную во Франции на парижской студии «Пате». Стоимость обработки каждого метра при этом обошлась в один фунт, а стоимость всего производства обернулась в две тысячи фунтов.

Одной из отличительных особенностей «Зейнаб», премьера которой состоялась 9 апреля 1930 г. в каирском кинотеатре «Метрополь», стало то, что демонстрировалась она от начала и до конца без перерыва между отдельными частями, как то имело место в рассматриваемый период времени. Титры на арабском языке находились на основном, большом экране, а на французском языке – на экране боковом, вспомогательном. Это тоже являлось нововведением, поскольку прежде пояснительные надписи располагались иначе: арабские титры уничижительно помещались сбоку от основного экрана.

Многие ведущие египетские газеты и журналы посчитали своим долгом откликнуться на режиссёрский дебют М. Карима в игровом кино. Отзывы на «Зейнаб» опубликовали «Аль-Ахрам», «Аль-Мукаттам», «Роз аль-Юсеф», «Аль-Мусаввар», «Миср аль-хадиса», «Аль-Балаг» и другие периодические издания. Преобладали оценки похвального и даже восторженного характера. Известный литератор, «эмир поэтов» Ахмед Шауки сказал в личной беседе кинематографисту, что тот создал на экране образец высокой поэзии и выразил самые искренние поздравления. После «Зейнаб» египетские писатели на практике убедились в возникновении нового для них источника самовыражения, увидев весьма перспективный канал популяризовать свои литературные произведения посредством киноэкрана, в том числе – среди многочисленных групп неграмотного населения монархического Египта.

Небезынтересны в данной связи и слова Мухаммеда Хусейна Хейкаля, адресованные автору экранизации: «Не скрою, роман, воплощённый средствами кинематографа, взволновал в моей душе дорогие воспоминания, словно вернул молодость, возродил в памяти виды нашей деревни, её нравы, которые жили и ещё живут в глубине моего сердца. Тема, воплощённая тобой на белом полотне экрана, исполнена такой силы и необыкновенной красоты, на какие только способен фильм, сделанный по тому или иному рассказу, повести. Брат мой, ты добился великого успеха в изображении египетской деревни, особенностей чувств её жителей, и тебя поздравляют все, кто способен с пользой применить свои дарования и энергию».²⁹

Немало египтян связывали надежды на модернизацию общества не в последнюю очередь с переменами в системе брака. Поэтому грустная и трогательная история деревенской девушки Зейнаб, против воли выданной замуж за богача и погибшей из-за разлуки с отправленным в армию любимым, была направлена, по сути, против патриархальных устоев феодализма, не позволивших героине соединиться с человеком даже её круга. Отклики на кинофильм, вызвавший громкий общественный резонанс,

²⁹ Музаккярят Мухаммед Карим. Аль-Китаб аль-аввал. Каир, 1972, С. 124.

появились также в европейской прессе – журналах Германии и Великобритании. По свидетельству Мухаммеда Карима, английский еженедельник «Филм-уик» отметил, что картина египтянина сравнима по своим качествам с кинолентами американского производства.³⁰

Система распределения национальной экранной продукции внутри страны в те времена ещё не сложилась, достаточного опыта в данной плоскости кинематографической деятельности не существовало. Оттого продюсер Юсуф Вахби продал прокатные права на фильм известному в Египте импресарио развлекательно-зрелищных представлений Садику Ахмеду, который, обеспечивая успешную прокатную судьбу «Зейнаб», через периодическую печать специально известил владельцев просмотровых залов, предлагая арендовать ленту для демонстрации в принадлежавших им просмотровых залах.

Во многих отношениях показательной явилась работа, выполненная М. Каримом в начале 1931 г. К немалому удивлению режиссёра, его пригласили на аудиенцию в Министерство сельского хозяйства к Ибрахиму Рашаду, директору недавно образованного Управления кооперации. На встрече чиновник поведал о целях подчинённого ему ведомства и в качестве одной из первоочередных задач назвал радикальное изменение жизненного уклада в аграрных районах за счёт активизации кооперативного движения среди феллахов, страдавших из-за произвола ростовщиков. В целях пропаганды данного начинания предполагалось выпустить агитационный фильм, разъяснявший преимущества и выгоды совместного ведения хозяйства. Автором и исполнителем намечавшегося кинопроекта Рашад желал видеть Карима.

На протяжении двух недель кинематографист штудировал документы и исследования о смысле и значимости кооперации. Убедившись в полезности и важности предложенного проекта, М.Карим дал согласие, оговорив определённый срок на подготовку сценария. По замыслу режиссёра,

³⁰ Там же, С. 125.

экранное действие надлежало построить следующим образом. В прологе – рассказать о научности государственного кооперативного движения, затем – о ведомстве Министерства сельского хозяйства, отвечавшем за вопросы кооперирования, и Банке «Миср», открывшем специальный филиал для его финансирования. В финальной же части – привести соответствующие выдержки из Корана, подтверждающие преимущества коллективного труда, а также официальные статистические факты и цифры, обосновывающие необходимость и добродетельность совместных усилий по обработке земельных угодий.

Представленным сценарием И.Рашад остался чрезвычайно доволен, однако тут же заявил, что финансовыми возможностями оплатить производство киноленты его ведомство, к сожалению, не располагает, и поэтому поддержку надо ожидать от кооперативных обществ, которые вот-вот должны открыть подписку на создание загаданного Министерством сельского хозяйства кинофильма. С невероятным трудом Кариму удалось выпросить в долг из различных источников деньги на приобретение дефицитной киноплёнки. С уполномоченным инспектором Управления он объездил затем многие сельскохозяйственные регионы, где правительство намеревалось реализовать задуманное. Слабость и неподготовленность запланированных мероприятий кинематографист почувствовал на общих крестьянских собраниях, где государственный чиновник подолгу и невнятно говорил феллахам о смысле и будущих положительных результатах кооперации.

Когда кинолента «Сотрудничество» (Ат-Таавун») была смонтирована и окончательно готова к публичному показу, И. Рашад захотел продемонстрировать её в скромном служебном просмотрном зале Министерства просвещения. Но М. Карим с этим категорически не согласился, поскольку был заинтересован в иной, более массовой и более авторитетной зрительской аудитории. В итоге, кинопоказ устроили в престижном александрийском кинотеатре «Гузи Балас», где 6 марта 1931 г.

министр сельского хозяйства организовал вечер, посвящённый англо-египетскому сотрудничеству. После окончания торжественной части и обмена официальными речами вниманию собравшихся предложили вызвавшую единодушное одобрение 40-минутную ленту Карима. Газеты «Аль-Маса», «Аль-Феллях аль-мисрий», «Ат-Тайиф аль-мусаввар», «Аль-Вади», «Аль-Мукаттама», «Ас-Сабах» и другие поместили немало лестных слов в адрес её автора, а «Аль-Ахрам» на первой полосе даже напечатала фотографию режиссёра. В номере от 9 апреля 1931 г. «Аль-Вади», отметила, в частности, следующее: «Кино как средство пропаганды используется многими развитыми цивилизованными нациями. Нас радует, что египетское правительство идёт по стопам этих наций и заинтересовалось выпуском кинолент, должным образом повествующих о Египте, какие товары и фабричные изделия он производит. Заинтересованность Управления кооперации Министерства сельского хозяйства была, несомненно, велика, потому что оно обратилось к услугам и возможностям кино. Абсолютно верно выбор пал на устаза Мухаммеда Карима, постановщика знаменитого романа «Зейнаб», получившего поручение создать агитационный фильм о кооперативном движении в Египте. Лучшего выбора и не сделать. Он – единственный египтянин, на кого можно положиться в деле подготовки полноценного и удачного художественного произведения»³¹.

Учитывая потенциал киноленты в пропаганде преимуществ кооперативного труда, по распоряжению заместителя министра сельского хозяйства Галаль-бека Фахими, было отпечатано четыре фильмокопии с целью последующей их демонстрации по всей территории страны. Можно сделать вывод: исполнительные высшие органы власти Египта уже достаточно отчётливо осознавали агитационно-просветительскую роль киноэкрана при формировании общественного мнения, учитывали также и

³¹ Музаккярят Мухаммед Карим. Аль-Китаб аль-аввал. Каир, 1972, С. 132.

то, что условия массового восприятия фильмов делали их воздействие на умонастроения зрительской аудитории особенно сильным и эффективным.

В 1928 г. театральный актёр Амин Аталлах профинансировал производство довольно удачной комедийной полнометражной киноленты режиссёра Истефана Рости «Почему смеётся море» («Аль-Бахр биядхак лейх») о чересчур педантичном регулировщике уличного движения, попадающем из одной нелепой ситуации в другую и получающем в финале картины абсолютно несуразное предложение сменить специальность и стать... детским воспитателем. В то же самое время серьёзная неудача постигла Фатиму Рушди и Ихсана Сабри, продюсеров фильмов «Под небом Египта» («Тахт сама миср») и «Жертва» («Ад-Дахийя»): по решению их разочарованных владельцев, кроме служебных просмотров они нигде показаны не были. Весьма прохладно киноаудитория отнеслась к любовно-уголовной драме «Трагедия на пирамиде» («Аль-Фаджиа фаук аль-харам»), выпущенной принадлежавшими братьям Ляма и Фатиме Рушди компаниями «Кондор-фильм» и «Каукаб миср». Пресса откликнулась на неё множеством хлёстких разгромных критических статей. Популярный многотиражный каирский журнал «Ас-Сабах» язвительно расценил «Трагедию на пирамиде» как «трагедию для карманов египтян»³². Не сопутствовал успех и европейцам – итальянцу Амадео Пуччини и французцу Жаку Шютзу, учредившим в 1928 г. фирму «Шарикат аль-фильм аль-фанний аль-мисрий» («Компания египетского художественного фильма»). Подготовленная ими любовная драма «Цыганка Суад» («Суад аль-гаджарийя») с участием театральных египетских актрис и актёров Фардус Хасан, Аминой Ризк, Абдель Азизом Халилом, Джираном Наумом, Махмудом ат-Туни, Мухаммедом Камалем аль-Мисри также особых лавров не снискала. История приключений похищенной в детстве цыганами крестьянской девочки, ставшей с течением времени красавицей и популярнейшей звездой цирка, аналогично «Поцелую

³² См. Хадари, Ахмед аль-. Тарих ас-синима фи миср. Аль-Джуз аль-аввал. Каир, 1989, С. 275.

в пустыне» братьев Ляма, оказалась жёстко раскритикована как наносящая ущерб образу и престижу Египта.

В 1929 г. компания «Изис-фильм» Азизы Амир, снискавшей широкую известность после фильма «Лейла», экранизировала театральный спектакль «Ихсан-бек» по пьесе египетского актёра и литератора Мухаммеда Абдель Куддуса (отца писателя Ихсана Абдель Куддуса). В центре событий кинопостановки «Дочь Нила» («Бинт ан-нил») была судьба египтянки, вышедшей по воле матери замуж за нелюбимого человека, личная семейная жизнь которой не сложилась и которая из-за тяжких душевных мук и страданий теряла рассудок и в эпилоге фильма кончала жизнь самоубийством. В том же 1929 г. уроженка Ливана актриса Асия выступила в амплуа продюсера и исполнительницы главной роли в киноленте «Красавица пустыни» («Гадат ас-сахра»). Рассказ о кровавом непримиримом противостоянии бедуинских племён и их вождей, боровшихся за любовь очаровательной и гордой арабки, тоже вызвал весьма неоднозначные и спорные оценки египетской прессы. Если актёрская работа Асии однозначно характеризовалась как безусловная творческая удача, то режиссура Ведада Урфи, снявшегося одновременно в одной из центральных ролей, оставляла, по мнению критики, желать лучшего. Стоит, впрочем, отметить: «Красавица пустыни» стала первым фильмом Египта, удостоенным за границей почётной кинематографической награды. Произошло это в Сирии в сентябре 1929 г. на представительной Международной промышленной выставке в Дамаске. После этого Асия основала преуспевавшую на протяжении нескольких последующих десятилетий собственную кинопроизводственную компанию «Лотос-фильм».

Активизация кинематографической деятельности не могла не обострить интереса к проблемам развития кино со стороны органов официальной цензуры. В 1929 году она наложила табу на демонстрацию выпущенной на деньги кинокомпании «Уриенталь» полнометражной игровой ленты режиссёра Ведада Урфи «Драма жизни» («Маасат аль-хаят»). Чиновники

Министерства внутренних дел, которые определяли прокатную судьбу фильма, посчитали неприлично откровенным показ «танцев живота» и любование разгульной жизнью увеселительных заведений. По их мнению, кинопостановка В. Урфи превратилась в пропаганду «скандальных пороков», несовместимых со сложившимися местными пуританскими обычаями и традициями³³.

В 1930 году, помимо во многом знаменательной киноленты режиссёра Мухаммеда Карима «Зейнаб», в стране были выпущены пять полнометражных постановочных фильмов: «Под лунным светом» («Тахт дау аль-камар») режиссёра Шукри Мади – компанией Абдель Мути Хигази «Нахдат миср фильм»; «Жертва» (Ад-Дахийя) режиссёров Ихсана Сабри и Ведада Урфи – компанией Ихсана Сабри «Саусан фильм»; «Полуночное преступление» (Джинаят нисф ал-лейл) режиссёра Мухаммеда Сабри – компанией «Фильм ан-нил»; «Чудо любви» («Муаджазат аль-хубб») режиссёра Ибрахима Ляма – компанией «Кондор-фильм», а также «Кокаин» («Аль-Кукаин») режиссёра Того Мизрахи – компанией «Того Мизрахи». Последняя из названных картин привлекла внимание общественности, прежде всего, тем, что в ней впервые в египетском игровом кино оказалась затронута тема наркомании. Поведав о горькой судьбе человека, теряющего под влиянием губительного зелья семью и работу, убивающего в наркотическом дурмане собственного сына и приговариваемого за совершённое преступление к смертной казни, кинолента выступила против чрезвычайно опасного и порочного явления национальной действительности.

В 1931 г. в Египте на экраны были выпущены только два полнометражных игровых кинофильма: любовная криминальная драма режиссёра Ибрахима Ляма «Угрызения совести» (Уахз ад-дамир, продюсер Асия) и кинокомедия «Его превосходительство Кишкиш-бей» («Сахиб ас-саада Кишкиш бейх»), профинансированная проживавшим в Египте режиссёром-итальянцем Тулио Кьярини. Последняя знаменательна тем, что именно с ней связан приход в

³³ См. Хадари, Ахмед аль-. Ук. соч., С. 297, 299.

кинематограф замечательного театрального актёра и режиссёра Нагиба ар-Рейхани. Сотрудничавший в труппах Азиза Ида и Саямы аль-Хигази, стажировавшийся и работавший во Франции, Рейхани «синтезировал в своём творчестве атмосферу арабских народных зрелищ и сценографию европейского профессионального театра»³⁴. Исполненная буффонады и гротеска кинолента «Его превосходительство Кишкиш-бей», посвящённая забавным приключениям простодушного деревенского старосты, задумавшего заняться коневодством, который, сам того не ведая, вступил в конфликт с коварным и непредсказуемым соседом, равно как и практически все театральные пьесы с участием Рейхани, добились заметного зрительского успеха. Однако успех этот был всё-таки ограниченным, поскольку национальный кинематограф, пребывавший в состоянии «догоняющего развития», из-за причин технического характера еще не мог преодолеть удручающую немоту экранного повествования. Тем более что в кинопрокате Египта с 1928 г. в возрастающем количестве начали демонстрироваться «поющие и говорящие» иностранные игровые звуковые кинофильмы, в первую очередь американского производства.

Ретроспективно оглядывая путь, пройденный кинематографом со времени первых публичных сеансов в Александрии и Каире немых «двигающихся фотографий» и до начавшегося распространения в кинотеатрах Египта звуковых зарубежных и национальных кинофильмов, стоит отметить следующие показательные моменты. За приблизительно тридцатипятилетний период с осени 1896 г. и до начала 1930-х гг. страна пережила весьма сложные и противоречивые этапы своего исторического развития. Она преодолела колониальную зависимость от Османской империи и Великобритании, обрела де-юре в 1922 году статус независимого государства и со второй половины 1920-х годов, несмотря на сохранявшиеся деструктивные пережитки феодально-монархического строя, стала

³⁴ В.Н.Кирпиченко, В.В.Сафронов. История египетской литературы XIX–XX веков. Том 1. Москва, 2002, С. 187.

сравнительно успешно осваивать привносимые с Запада капиталистические формы и методы ведения хозяйства. Данный процесс затронул и сферу образования, культуры и искусства. Параллельно он характеризовался возрастающим стремлением патриотически настроенной части национальной творческой интеллигенции и буржуазии «идти в ногу со временем», перенимая в меру сил и возможностей приемлемые достижения научно-технической и художественной мысли – прежде всего, государств Западной Европы и США.

Как и в других экономически отсталых странах, в Египте в сфере кинематографа все начиналось с одностороннего ввоза иностранных – на первых порах хроникально-документальных, а затем и постановочных короткометражных и полнометражных кинофильмов. Быстро сложившиеся во Франции и Италии крупные кинематографические предприятия без большого труда смогли установить контроль над местным рынком и вынудить владельцев просмотровых залов, которыми на начальном этапе являлись не египтяне, а выходцы из Европы, показывать лишь кинокартины зарубежного происхождения. Применявшаяся западными компаниями система снабжения кинолентами вплоть до окончания Первой мировой войны не предоставляла египтянам абсолютно никакой возможности не просто создать и наладить собственное систематическое производство экранной продукции, но также и думать о последующем ее продвижении на киноэкраны функционировавших тогдашних местных просмотровых залов.

Зарубежные кинофабриканты – братья Люмьер, затем Пате, Гомон и другие – смотрели на Египет лишь как на рынок сбыта своей готовой кинопродукции, не отказываясь, правда, при этом время от времени делегировать для осуществления здесь съемок своих кинооператоров. Нельзя не заметить: первые командированные кинохроникеры-иностранцы, занимавшиеся иногда в Египте также и показом отснятых ими же «сенсационных» хроникальных сюжетов, сколько-нибудь существенного позитивного влияния на процесс становления и развитие национальной

кинематографии не оказали. Отснятые ими кинозарисовки имели главной целью приносить легкие дополнительные доходы западноевропейскому кинокапиталу.

Бурные политические события египетского освободительного антиколониального восстания 1919 года так и, остались за пределами тогдашних кинематографических интересов западных государств и их кинокомпаний. Однако даже в случае их документальной киносъемки вряд ли они могли быть продемонстрированы в театральном прокате, поскольку в качестве монопольных кинопоказчиков выступали исключительно посредники и агенты ведущих иностранных кинематографических производственных организаций. Все ценное, что было создано в Египте в области документального кинематографа до провозглашения в 1922 году политической независимости, являлось заслугой, прежде всего, живших в стране на постоянной основе отдельных натурализованных европейцев. Последние, впрочем, рассматривали создаваемую кинохронику не иначе, как продолжение и разновидность фоторепортажа. Тем не менее, нельзя отрицать и то, что выпускавшиеся ими видовые картины все-таки несли в себе и положительные моменты, ибо они отражали, пусть охранительно и неполно, реальную действительность Египта и пытались средствами кино лишней раз знакомить местную зрительскую аудиторию с его древней, богатой и неповторимой цивилизацией и историей.

Первым египтянином, попытавшимся на практике переломить сложившуюся на начало 1920-х годов тупиковую ситуацию, был пионер национального кино, энтузиаст-одиночка, отставной армейский офицер Мухаммед Баюми. Однако, не найдя возможностей для сбыта своих кинолент у себя на родине, лишенный соответствующей материально-организационной поддержки египетских предпринимателей и не обеспеченный заказами крупных производственных и прокатных компаний Запада, он оказался вынужден отойти от активной работы в области кино и вернуться, в конце концов, к занятиям фотографией. Борьба одиночек типа

М.Баюми за создание сугубо отечественного кинопредприятия в условиях первой половины 1920-х годов принести ощутимые положительные плоды не могла.

Трудности формирования кинематографической отрасли на территории Египта были невероятными. Самоотверженно, за счет унижений перед потенциальными инвесторами и владельцами просмотровых залов, учитывая жесткие требования органов правительственной цензуры и диктат иностранных прокатчиков, энтузиасты-первопроходцы все же «не сложили оружия» и продолжили в крайне тяжелых обстоятельствах настойчивую и упорную борьбу за рождение сугубо национального кинематографа.

Одним из знаменательных факторов, оказавших существенное воздействие на процесс становления кино в Египте, следует считать следующий. В отличие от Западной Европы, где католическое духовенство довольно скоро стало поддерживать и поощрять выпуск кинокартин на религиозные темы и пыталось использовать сюжеты из Библии и житий святых в целях клерикальной пропаганды, в Египте подобного способа «облагораживания» кинематографической продукции не существовало, да и не могло существовать. Пользовавшиеся непререкаемым авторитетом мусульманские *улама* (богословы) придерживались совершенно иной точки зрения, изначально категорически запретив экранизировать жизнедеятельность не только «посланника Аллаха» пророка Мухаммада, его ближайших родственников и четырех «праведных халифов», но также высоко почитаемых в ортодоксальной исламской традиции всех библейских пророков и Иисуса Христа.

Высшее мусульманское духовенство, в лице шейхов старейшего богословского каирского университета «Аль-Азхар», выступавшее хранителем и гарантом ценностей ислама как универсальной системы жизненных норм и установок, решительно и беспощадно придерживалось принципа о неприемлемости и недопустимости эксплуатировать средствами кино религиозные темы в своекорыстных

коммерческих целях. При этом не только на словах, но и на практике оно обнаружило не просто постоянную готовность, но и способность результативно проконтролировать в случае необходимости художественно-творческие процессы в пределах традиционной мусульманской общины, незамедлительно и без особого труда получало соответствующую официальную мощную поддержку со стороны самых высоких эшелонов государственной власти Египта.

Возникшая с одобрения короля Фуада I в 1925 году под эгидой ведущего египетского предпринимателя-банкира Талаата Харба Компания театра и кино «Миср» на начальном этапе была вынуждена заниматься производством не сюжетно-поста-новочных, а исключительно короткометражных хроникально-документальных фильмов. Сотрудничавшие в ней операторы являлись техническими исполнителями и ремесленниками, а не художниками или общественными деятелями. Им приходилось снимать только заказывавшиеся руководством Компании киносюжеты, не имея при этом собственного автономного взгляда на фиксируемые ими на киноленту явления и события окружающей действительности. Да такого не могло и быть, поскольку, если бы они попробовали снимать то, что, по их мнению, представлялось наиболее важным и актуальным, то в одночасье потеряли бы свою работу. Поэтому практически все короткометражные хроникальные ленты, выпускавшиеся контролировавшейся Т. Харбом Компанией театра и кино «Миср», оставались в строго определенных границах той официальной проправительственной информации, которая публиковалась в те времена на первых полосах ведущих египетских газет и журналов.

Безусловно, немалую позитивную роль в деле строительства национального экранного предпринимательства сыграла занимавшаяся вопросами освещения тех или иных вопросов развития культуры периодическая арабоязычная пресса. Начиная на рубеже XIX – XX веков с небольших заметок сугубо рекламно-пропагандистского характера, с течением времени она приобрела значение важного информатора и

воспитателя вкусов, прежде всего, в среде образованной городской читающей аудитории, составлявшей на том этапе основной контингент постоянных посетителей кинотеатров. В 1920-е годы критические статьи намного чаще стали содержать в себе не один лишь пересказ сюжетного развития экранных событий, а также попытки оценочного анализа уровня режиссерской, операторской и актерской работы в том или другом появлявшемся в кинопрокате фильме. Примечательно то, что первостепенное внимание газетная и журнальная критика стремилась уделять начальным, пусть и школярским, пробам сил в области кинематографической практики египтян-арабов. Тем самым она демонстрировала свою поддержку и приверженность идеалам культурного возрождения страны, стимулируя одновременно в кругах образованных слоев соотечественников чувство патриотизма и понимание необходимости способствовать скорейшему становлению в стране отечественного кинематографического предприятия. При всем том особенно весомую пропагандистскую ценность приобретали периодически публиковавшиеся высказывания известных представителей творческой интеллигенции, прежде всего деятелей литературы и театра. К их авторитетному мнению общественность прислушивалась особенно пристально и внимательно.

В силу сложившихся в стране ко второй половине 1920-х годов объективных общеисторических и культурных обстоятельств, соавторами и создателями первых египетских постановочных немых полнометражных кинолент стали ведущие мастера национального театра. Изучавшие, как правило, сценическое искусство в странах Западной Европы, они обладали опытом и организационным, и художественным, при этом отличались предприимчивостью, деловой хваткой и смекалкой, хорошо ориентировались в вопросах рыночной конъюнктуры. Именно они перенесли в отечественные игровые кинофильмы рубежа 1920 – 1930-х годов пользовавшийся наибольшим успехом мелодраматический и комедийный репертуар принадлежавших им популярных театральных коллективов. Одним из них

хотелось запечатлеть на киноплёнке свои театральные достижения, уже достаточно хорошо известные зрителям, что ощутимо облегчало их экранизацию, другим же – создать себе публичную дополнительную рекламу и попытаться приумножить личные доходы.

Несмотря на недочеты выпущенных по их инициативе и при их участии постановочных кинофильмов, последние, тем не менее, сыграли свою положительную роль, потому что способствовали, в конечном счете, повышению авторитета кино как особого вида зрелища. Хотя ранние кинопостановки и подражали театру, и им была свойственна неподвижная статическая точка зрения на действие, тем не менее, благодаря усилиям и творческим поискам выдающихся мастеров сцены исподволь накапливался новый профессиональный кинематографический опыт, начиналось постепенное постижение выразительных средств и возможностей экранного творчества. Их освоение вполне закономерно становилось существенным стимулом для дальнейшего поступательного развития национального кинопредприятия.

В конце 1920-х – начале 1930-х годов кинематографические поиски египтянами велись уже по разным направлениям. Однако все они объединялись и обуславливались стремлением съемочных коллективов утвердить кинематограф, прежде всего, в качестве аттракциона, привлечь и заинтересовать наибольшее число зрителей и тематикой, и содержанием воспроизводимых изображений. Этим, очевидно, объясняется то, что театральная мелодрама из-за более скромных технических и профессиональных возможностей, доступных тогдашним кинорежиссерам, кинооператорам и киноактерам, в экранных версиях стала постепенно трансформироваться и упрощаться, пытаясь максимально приспособиться к вкусам максимально широких слоев городского населения, которые до этого были далеки или же вообще оторваны от театра.

Вместе с тем, первые немые ученические египетские игровые фильмы не могли не испытывать и идейно-эстетического воздействия со стороны

безгранично господствовавшей до второй половины 1920-х годов в местном прокате поточной коммерческой кинопродукции стран Запада, вносившей в них временами черты чужеродные, не свойственные многовековым традициям художественной коллективистской арабо-мусульманской культуры. Подтверждением тому могут служить примитивные и наивные приключенческие кинопостановки братьев Ибрахима и Бадра Ляма, восхищавшихся динамичными и зрелищными американскими «блокбастерами» с участием звезды американского кино Рудольфа Валентино. Их эпигонские попытки авантюрно перенести на египетскую почву далекие от многовековых местных пуританских установок «головокружительные» любовные «подвиги» тогдашнего кумира зрительской аудитории США и Западной Европы, прославившегося в 1920-е годы в образе «экзотического арабского шейха», ожидавшегося владельцами кинокомпании «Кондор-фильм» массового зрительского успеха так и не добились.

Во многих отношениях знаменательным для перспектив дальнейшего развития египетского кино стал, несомненно, дебютный немой полнометражный постановочный фильм «Зейнаб» обучавшегося в Италии и Германии Мухаммеда Карима, созданный по мотивам одноименного романа известного национального писателя Мухаммеда Хусейна Хейкала. Вопреки преобладавшим в тот период взглядам на экранизации как на способ незатейливого технического репродуцирования популярного театрального спектакля или литературного первоисточника, что, разумеется, имело весьма мало отношения к подлинному искусству, кинематографист вполне оправданно пошел другим путем. Зная и чувствуя, что специфика кино как самостоятельного вида творчества в огромной степени зависела от его «фотографической природы», что театральная условность изображения человеческого поведения и среды ему по большому счету противопоказаны, режиссер-профессионал смело обратился в ходе постановки к натурным съемкам, доказательно и проникновенно передав обстановку и атмосферу

реальной сельской жизни. Именно благодаря такому подходу мелодраматическую историю погибающей от неразделенной любви простой деревенской девушки-египтянки ему удалось передать в развитии и значительном отрыве от доминировавшей тогда театральной стилистики изложения сюжетных событий. При этом Карим с уважением отнесся к литературному первоисточнику, сумев сохранить дух романа, его специфический «этнографизм» и обозначить тем самым новые возможности для дальнейшего поступательного развития находившейся в состоянии проб и ошибок, делавшей первые самостоятельные шаги национальной египетской кинематографии.

Ко времени выхода в стране в 1932 году дебютного полнометражного игрового звукового кинофильма Мухаммеда Карима «Дети знатных родителей» (Аулад аз-зават), профинансированного владельцем и художественным руководителем театра «Рамсис», режиссером и актером Юсуфом Вахби, на территории Египта в общей сложности было снято 15 полнометражных игровых кинофильмов. В целом, в них уже наметились все те основные тематические и жанровые тенденции, которые во многом предопределили характер и особенности египетского экранного репертуара после прихода и утверждения в национальном кинематографе звука.

в) ПЕРВЫЕ НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЗВУКОВЫЕ ФИЛЬМЫ, ИХ РЕЗОНАНС И ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВОДСТВА

Сложившаяся на рубеже 1920 – 1930-х годов обстановка в области кино настоятельно требовала не только изменения и более глубокого содержания кинолента, но и увеличения объема кинопроизводства. Египетский зритель, как показали, например, имевшие общественный успех и неплохие кассовые сборы постановочные кинокартины «Лейла» (1927) и «Зейнаб» (1930), хотел видеть фильмы, которые тем или иным образом отражали бы прошлую и настоящую жизнь его родной страны. Представителям как творческой интеллигенции, так и патриотически настроенной буржуазии Египта

становилось совершенно очевидно и ясно – подчеркнутый этнографизм и мелодраматическая разработка киносюжетов помогали выделять отечественные игровые ленты из огромного потока коммерческих картин американского и западноевропейского происхождения и одновременно привлекать к ним повышенное внимание арабоязычной аудитории.

Уместно добавить, что тогда, в условиях быстрого и к тому же почти беспрепятственного увеличения импорта зарубежных звуковых фильмов, и художественные, и предпринимательские круги Египта волей-неволей приходили к закономерному и вполне обоснованному убеждению: чтобы выстоять в конкурентной борьбе с иностранными кинопроизводственными компаниями, следовало как можно быстрее расширять социальную базу кинематографа. И выход из складывавшейся ситуации им виделся в скорейшей организации систематического выпуска собственных, отечественных «говорящих и поющих» постановочных кинолент. На том же все сильнее настаивали как местная периодическая печать, так и общественное мнение египтян.

Между тем в начале 1930-х годов в стране не было ни одной постоянно действующей и хорошо оснащенной кинофабрики по производству кинокартин в звуковом варианте. Безусловно, это требовало значительных капиталовложений, а иностранные кинопредприниматели, как и раньше, не желая рисковать, конечно, не собирались вкладывать свои деньги в финансирование и развитие инфраструктуры египетской киноиндустрии. Приходилось поэтому надеяться прежде всего на внутренние ресурсы. И отдельные шаги в этом направлении в Египте предпринимались. Проживавший в Каире инженер Сабо, венгр по происхождению, собственными силами сконструировал звукозаписывающий киноаппарат и снял им в 1931 году торжественную церемонию открытия работы Египетского парламента³⁵. Хотя изобретение и не получило в дальнейшем практического применения и распространения, тем не менее, с

³⁵ См. Хасан, Эль-Хами. Тарих ас-синима аль-мисрийя (на араб. яз.). Каир, 1976, С. 52

его помощью была осуществлена еще одна аудиовизуальная запись с сенсационным обращением Юсуфа Вахби, публично продемонстрированным в ноябре 1931 года в одном из престижных столичных кинотеатров. В нем популярный артист обратился с киноэкрана к зрителям и сообщил о том, что вскоре его соотечественники получат возможность увидеть киноверсию спектакля театра «Рамсис» «Дети знатных родителей» и будут иметь удовольствие слышать голоса любимых актрис и актеров. Завершил же Вахби свой анонс, вызвавший широкий общественный резонанс, следующими исполненными оптимизма словами: «Я не сомневаюсь в вашей будущей симпатии к этой киноленте, ибо она отразит вашу любовь к нашей стране и ее языку»³⁶.

14 и 21 марта 1932 года в каирском кинотеатре «Руйал» и александрийском «Кузмуграф» состоялись премьерные показы дебютного 135-минутного звукового египетского игрового кинофильма «Дети знатных родителей». Продюсером выступил Юсуф Вахби, автором сценария и режиссером – Мухаммед Карим, в главных ролях снялись Юсуф Вахби и Амина Ризк, а также французская актриса Колетт Дарвуа. Съемки проходили с сентября 1931 по февраль 1932 года в Каире и Париже, включив в себя их живописные знаковые панорамы. Производственно-техническое обеспечение осуществили парижская кинокомпания «Эклер» и студия «Бетсон», а также принадлежавшая Ю.Вахби небольшая каирская студия «Рамсис».

Кинолента «Дети знатных родителей» по содержанию и способам трактовки воспроизводимых событий представляла собой мелодраму, поднимавшую проблемы заключения брака и семейных отношений, и в то же самое время откровенно воспевала нравственные добродетели Арабского Востока. Речь в ней шла о грустной и поучительной истории богатого каирского отца семейства Хамди-бека, который, сойдясь с очаровавшей его француженкой Жюли, бросает добропорядочную жену-египтянку Ханым и малолетнего сына и опрометчиво отправляется с распутницей-иноверкой во

³⁶ Цит по: Хасан, Эль-Хами. Тарих ас-синима аль-мисрийя. Каир, 1976, с. 52.

Францию. В Париже он довольно скоро становится любовнице в тягость, и ничтоже сумняся она изменяет ему с молодым французом. Жестоко обманутый и разочарованный, Хамди-бек в отчаянии стреляет в коварную и вероломную оболстительницу, за что приговаривается французским судом к длительному тюремному заключению. Лишь через двенадцать лет, дряхлым стариком, он выходит на свободу и возвращается на родину. Однако дома его ждут новые жизненные и суровые нравственные испытания: ему становится известно, что жена счастливо вышла за другого, уважаемого в обществе человека, а повзрослевший и возмужавший сын как раз в этот момент празднует свадьбу. Бек спешит на брачное торжество. Кроме матери и жены, с холодным презрением отнесшихся к его неожиданному визиту, никто из собравшихся его не узнает. А сын, приняв пришельца за попрошайку, в соответствии с обычаем гостеприимства, одаривает одним фунтом, после чего, не перенеся трагизма ситуации, герой уходит и затем кончает жизнь самоубийством...

Первый отечественный звуковой кинофильм имел большой общественный резонанс. Издававшаяся в Египте на французском языке газета «Ла Бурс эджиписьен» в те дни с нескрываемым раздражением писала: «Если оставить в стороне художественный аспект фильма «Дети знатных родителей», вызывающий всего лишь усмешку, мы обнаружим, что... авторы хотели призвать египтян относиться с ненавистью к европейской женщине, особенно француженке. Ее представили как разрушительницу семейного очага, превращающую мужчину в свою жертву, ведущую его к разорению, преступлению и смерти»³⁷.

Как и следовало ожидать, консульская служба Франции обратилась в Министерство внутренних дел Египта с протестом, обвиняя создателей картины в том, что своей кинолентой они лишь подогревают среди коренных жителей-арабов враждебное отношение к выходцам из западных государств.

³⁷ Цит по: Музаккярят Мухаммед Карим. Аль-Китаб аль-аввал. Каир, 1972, С. 154.

Специально созданная комиссия во главе с представителем Великобритании просмотрела киноленту Ю.Вахби и М.Карима, но, не обнаружив в ней особо резких выпадов против французских женщин, не стала возражать против ее дальнейшей демонстрации. Тем не менее руководство монархического Египта запретило показывать кинофильм по утрам в престижном столичном кинотеатре «Метрополь», опасаясь обострения отношений с Францией. Тогда уже среди каирцев поднялась волна протестов, вызванных решением официальных властей, умаляющим, по их мнению, национальное достоинство. Журнал «Ас-Сабах» поместил большую передовицу под красноречивым заголовком: «Иностранцы и египетское кино – кампания гнева и ненависти к арабским египетским фильмам»³⁸. По вечерам же «опальный кинозал «Метрополь», к восторгу его владельца, долго не мог вместить всех желающих увидеть «Детей знатных родителей».

Кинокартина, из 3400 метров которой в звуковом варианте оказались 2000 метров, обошлась кинопродюсеру Ю.Вахби в весьма круглую сумму – 6 тысяч египетских фунтов. Однако только в Александрии она демонстрировалась без перерыва целых четырнадцать недель и принесла ее владельцу солидный денежный доход, превысивший 8 тысяч фунтов. Значительного прокатного успеха она добилась и в соседних странах арабского мира.

В апреле 1934 года в александрийском кинотеатре «Руялти» и каирском «Диана» состоялись публичные показы второй национальной полнометражной звуковой кинокартины «Гимн сердца» (Уншудат аль-фуад), которую профинансировала национальная кинокомпания «Эдмон Феникс-фильм» («Эдмон Наххас и компаньоны»). Режиссером в ней выступил итальянец Марио Вольпи, диалоги и тексты песен написал выдающийся египетский поэт Халиль Мутран, а музыку сочинил популярный композитор Зикрия Ахмед. Перекликавшаяся идейным посылом с «Детями знатных родителей» и рассказывавшая драматическую историю зажиточной семьи,

³⁸ Там же, С. 156.

также разрушенной коварством безнравственной танцовщицы-европейки, данная кинолента, вопреки участию в ней певицы Надиры и видных театральных мастеров Жоржа Абъяда и Абдаррахмана Рушди, зрительского успеха, сравнимого с постановкой Мухаммеда Карима, не добилась. Меньший общественный резонанс «Гимна сердца» в значительной степени объяснялся не одной лишь слабой режиссурой. Еще одной немаловажной причиной, приведшей к удручающему результату, явилось то, что диалоги экранных персонажей в кинофильме велись не на общепринятом и привычном для широкой аудитории устном разговорном египетском диалекте, а на «аристократическом» классическом арабском литературном языке «Аль-Фусха».

Как и во многих других государствах мира, в Египте процесс перехода на производство звуковых фильмов в начале 1930-х годов осуществился не сразу. Некоторые киноленты первоначально снимались в немом варианте, а затем проходили процесс «переозвучки» на высокотехнологичных и хорошо оборудованных киностудиях стран Западной Европы. Так случилось, к примеру, с национальными игровыми полнометражными кинокартинами «Под лунным светом» (Тахт дау аль-камар) продюсера Абдель Мути Хигази и режиссера Шукри Мади и «Жертвы» (Ад-Дахая) продюсера-женщины Бахиги Хафиз и режиссера Ибрахима Лямы. Последняя лента, получив положительные зрительские оценки, выпускалась в коммерческий прокат в двух версиях – немой и звуковой – соответственно в 1933 и 1935 годах.

Западные кинокомпании (американские и французские), преследуя цели не только сохранить, но и приумножить по возможности дивиденды от своей экранной продукции на территории Египта, в качестве своеобразного эквивалента и противовеса первым «говорящим и поющим» кинофильмам местного производства продвигали на египетский рынок собственные киноленты в арабоязычном варианте. Однако к ожидавшемуся положительному результату это не привело, несмотря на то, что иностранный кинокапитал практически безраздельно господствовал не

только в области распределения, но и в сфере непосредственного показа фильмов. Кроме того, некоторые кинотеатры демонстрировали зарубежные кинокартины без перевода на арабский язык, а наиболее комфортабельные для просмотра места предоставлялись исключительно иностранцам. Такой практики в тот период времени придерживались, в частности, владельцы престижных первозканных кинозалов «Руялти» и «Курсаль» в Александрии и «Улимбия» в Каире.

Разумеется, против сложившихся унижительных и откровенно дискриминационных правил кинопоказа с острыми критическими публикациями выступали и патриотически настроенные журналисты, и видные деятели национальной культуры и искусства, а также представители предпринимательской буржуазии. Благодаря их настойчивым пропагандистским призывам идеи по скорейшей египтизации кинематографической деятельности получали в конечном счете новые дополнительные импульсы. Эти идеи привлекали к себе в начале 1930-х годов все более многочисленные и широкие слои общественности Египта.

В подтверждение этому можно привести один показательный эпизод. Значительная часть каирской молодежи, составлявшей самую динамичную и радикально настроенную часть египетской зрительской аудитории, в 1933 году стала выдвигать лозунги за полное прекращение любого сотрудничества с кинокомпаниями Запада. При этом одним из объектов развернутой антизападной кампании был избран кинотеатр «Руял», принадлежавший англичанам. Застрельщики и инициаторы выступлений не ограничились одними лишь запальчивыми декларациями о его безусловном бойкотировании. Дело постепенно дошло до столкновений с администрацией «Руяла» и даже прямых диверсий. После возникших беспорядков полиция арестовала и подвергла наказанию зачинщиков, подорвавших престиж просмотрового зала и нанесших ему довольно ощутимый материальный ущерб. Вспыхнувший конфликт и репрессии официальных властей немедленно нашли в те дни отражение на страницах местной периодической

печати. Например, влиятельная столичная газета «Аль-Ахрам» писала о том, что египетское кино напоминает нечто вроде «конюшни», и потому огульно и безапелляционно отвергать зарубежный кинематограф вовсе не стоит. А журнал «Ас-Сарха» поместил тогда же статью совершенно иного, противоположного пропагандистского содержания, в которой особо акцентировалась мысль о том, что «египетская конюшня» все же лучше самых пышных дворцов иноземцев-эксплуататоров»³⁹.

В 1933 году государственное руководство в лице Министерства просвещения Египта с целью стимулировать качественный рост отечественной экранной продукции впервые организовало специальный кинематографический конкурс с призовым фондом в 200 египетских фунтов. Его итоги оказались весьма неожиданными, парадоксальными, явившись своего рода вызовом и болезненным укором в адрес египетских мужчин – и предпринимателей, и деятелей культуры, многие из которых все еще близоруко рассматривали занятие кинематографом как недостойное, малоинтересное, второстепенное и даже абсолютно ненужное. Лауреатами, по решению министерской комиссии, оказались исключительно женщины-энтузиастки, с немалым риском отважно выступившие в 1932 – 1933 годах продюсерами и исполнительницами главных ролей в полнометражных картинах, которые они же и финансировали. Почетных премий и денежных вознаграждений размером по 50 фунтов удостоились Азиза Амир (фильм «Он простил мне твой проступок» – Каффари ан хатиатик), Фатима Рушди (фильм «Супружество» – Аз-Завадж), Асия Дагер (фильм «Когда любит женщина» – Индама тухибб аль-мара) и Бахига Хафиз (фильм «Жертвы» – Ад-Дахая)⁴⁰.

В значительной мере судьбоносным событием в кинематографической жизни Египта в 1933 году стала кинолента режиссера Мухаммеда Карима

³⁹ Цит. по: Музаккярат Мухаммед Карим. Аль-Китаб аль-аввал. Каир, 1972, С. 199.

⁴⁰ См. Абу Шади, Али. Вакаи ас-синима аль-мисрийя фи-л-карн аль-ишрин (на араб. яз.). Дамаск, 2004, С. 49.

«Белая роза» (Аль-Уарда аль-байда), где в роли героя снялся ее продюсер – выдающийся аранжировщик и исполнитель народных песен, композитор и музыкант Мухаммед Абдель Ваххаб. История о нелегкой судьбе осиротевшего юноши Галаля, ставшего затем популярным певцом, но глубоко несчастным одиноким человеком, завоевала невиданный успех не только в египетском, но и арабском кинопрокате. Постановка М.Карима была первой национальной кинолентой, не сходившей с экрана каирского кинотеатра «Руйял» после премьеры, состоявшейся 4 декабря 1933 года, в течение целых шести недель. Включившая в себя 12 любовных лирических песен и живописно снятая, она собрала в дальнейшем в общей сложности 250 тысяч фунтов, в то время как стоимость ее производства составила всего 450 фунтов.

Публика Египта и соседних стран Арабского Востока не уставала снова и снова смотреть и слушать дебютировавшего тогда в кино Мухаммеда Абдель Ваххаба. Примечательным было также и то, что при постановке фильма режиссер Мухаммед Карим наработал и умело применил приемы, которыми и сейчас нередко пользуются египетские кинематографисты при создании музыкальных фрагментов в своих экранных произведениях. Так, во время пения он давал крупным планом лицо артиста, а когда наступал инструментальный эпизод, кинокамера фиксировала памятники архитектуры, сады, парки, парусники на Ниле и другие ласкающие взгляд природные и городские ландшафты. Довольно любопытным оказалось при всем том и отношение к киноленте авторитетного богословского университета «Аль-Азхар», направившего протест Управлению общественной безопасности, которое занималось вопросами цензуры, в связи с изображением поцелуя на киноэкране Мухаммеда Абдель Ваххаба и актрисы Самиры Хулуси. Религиозным авторитетам решительно не понравилось, что в тот момент на голове у героя кинофильма находился тарбуш (феска), который являлся в те времена одним из отличительных национальных символов Египта⁴¹.

⁴¹ Там же.

После сенсационного кассового успеха «Белой розы» в стране сразу началось ажиотажное увлечение экранизациями музыкальных спектаклей, демонстрировавшихся на сцене популярных театральных коллективов, и в ареал звезд национального киноэкрана быстро и на долгие времена вошли признанные и любимые мастера песенно-танцевального фольклорного репертуара.

Здесь нельзя не учитывать то, что у арабов мелодическое содержание кинофильмов вызывало и вызывает буквально гипнотическое «духовное сопереживание». Текст лирических песен в целом не имеет определяющего значения и выступает, как правило, в качестве вспомогательного элемента необычайно интенсивной и сильной музыкальной сферы, занимающей, по сравнению с европейской традицией, более высокое и привилегированное положение. Арабская музыка стремится при этом как можно контрастнее и рельефнее донести тончайшие движения души человека и окружающей его природы – покоя и удовлетворения, тревоги, радости, величия, счастья, грусти и т.д.

В результате начавшегося выпуска «говорящих и поющих» фильмов заметно расширился круг художественной местной интеллигенции, вовлеченной в систему кинопроизводства. Дело было не только в том, что зрительская аудитория египтян получила возможность наслаждаться во время киносеансов замечательным творчеством признанных и почитаемых мастеров отечественного фольклора. Национальные песни и танцы, непременно включавшиеся теперь по воле инвесторов в экранные произведения, превратились одновременно и в весьма эффективное орудие конкуренции ввозившимся коммерческим лентам американского и западноевропейского производства. Ведущие кинокомпании Запада, несмотря на изобретательность и огромный наработанный профессиональный опыт, оказались не в силах выпускать фильмы, должным образом воссоздающие своеобразную мелодику, ритмику и пластику

арабского музыкально-танцевального искусства. Последнее насчитывает многие столетия и вплоть до сегодняшнего дня пользуется неизменной любовью среди самых широких слоев населения – как Египта, так и соседних с ним арабоязычных стран Машрика и Магриба. В общем, на национальном киноэкране после прихода звука в любом случае должны были засверкать популярные звезды фольклорного музыкального репертуара. И было совершенно закономерно, что вслед за Мухаммедом Абдель Ваххабом в ареал кинематографа в последующие годы триумфально вошли такие талантливые и одаренные кумиры национальной публики, как Умм Кульсум, Бадиа Масабни, Надира, Нагат Али, Лейла Мурад, Фарид аль-Атраш, Мухаммед Абдель Матлаб, Абдель Халим Хафез и многие другие.

С появлением звукового кино значительно активизировалась посещаемость просмотровых залов. Отныне помимо завсегдатаев театральных и эстрадных представлений в кинозалы начала охотно приходиться совершенно иная публика. Их заполняли теперь не только взрослые, но и их дети. Так что для многих горожан походы в тогдашние «электротeatры» превращались в любимые и притягательные «семейные званные вечера». Что касается иностранцев, а именно они являлись владельцами просмотровых залов, то после огромного кассового успеха «Белой розы» они на практике убедились в потенциальной коммерческой рентабельности кинокартин египетского производства, в чем раньше глубоко и упорно сомневались. Иллюстрацией тому может служить, к примеру, следующее обстоятельство. Азиза Амир и другие первые кинопродюсеры-египтяне были вынуждены на личные деньги арендовать те или другие конкретные кинотеатры и брать на себя обязательства выплачивать неустойку, если таковая имела место. Отныне же, когда национальные звуковые киноленты на деле подтвердили свою немалую прибыльность, двери контролируемых иностранцами кинотеатров раскрывались перед ними гораздо чаще.

Вполне логично в контексте происходивших событий возникал вопрос и о формировании собственной системы проката и кинопоказа – для дальнейшего ускоренного развития и совершенствования базы национального кинопроизводства успешное решение этой задачи приобретало едва ли не первостепенное значение. Следовало форсировать процесс создания собственных каналов доставки отечественной экранной продукции местной киноаудитории. Потенциальным кинопредпринимателям Египта становилось совершенно очевидно, что если прокатчик сам будет распространять свои фильмы, изготовленные на его же фабрике, то они станут приносить ему намного больше доходов. А в том случае, когда картину приходилось продавать после ее выпуска кинопрокатчику-иностранцу, то львиная доля прибыли неизбежно перетекала в карман последнего. В данной связи внедрение национального кинопроката сделалось бы, безусловно, фактом большого прогрессивного значения. Оптовые скупщики могли бы с течением времени приобретать и с большей свободой и выгодой пускать в эксплуатацию кинокартины отечественного производства.

На повестку дня вставал, наряду с остальным, и злободневный вопрос о безотлагательном строительстве крупной, оснащенной современным техническим оборудованием кинофабрики для систематического выпуска звуковых полнометражных игровых картин. Однако для экономически отсталого, по сравнению с развитыми капиталистическими странами Запада, монархического Египта это являлось делом чрезвычайно затратным, проблематичным, поскольку было сопряжено с разрешением множества вопросов не только чисто финансового, но и материально-организационного и кадрового характера.

Становление сугубо национального кинопредприятия обуславливалось в 1930-е годы очень многими обстоятельствами, причем не только чисто кинематографическими (приходом в кино звука). Из опыта развитых кинодержав Западной Европы и США было совершенно ясно и понятно: возводить большие стационарные кинотеатры имело смысл прежде всего в

местах компактного проживания крупных людских масс. И в данной связи свою весомую позитивную роль играл одновременно и фактор демографического порядка – рост численности городского населения опережал в 2 – 3 раза сельское, в первую очередь, благодаря миграции разорявшихся жителей деревни в города ⁴². К сказанному выше можно добавить: в провинциальных центрах страны совершенно отсутствовали театры с постоянно действующими труппами актеров. Кроме того, высокие цены на появившиеся радиоприемники не позволяли большинству населения как Нижнего, так и Верхнего Египта иметь их в повседневном пользовании. К тому же наметившиеся перемены в общественной жизни и морали обеспечили приток дополнительного зрительского контингента из числа женщин-египтянок, что тоже в известной степени содействовало улучшению конъюнктуры в области кинематографического предприятия. Приобщение к кино с приходом звука многочисленной неграмотной аудитории и очевидное повышение его роли в социальной и культурной жизни подвигли правительство монархического Египта провести в январе 1936 года представительную конференцию, на которой председательствовал министр юстиции Абр ар-Рахман Рида и которая посвящалась проблемам дальнейшего строительства и развития отечественной кинематографии. В результате недельной работы конференция приняла следующую резолюцию:

1. Арабский язык должен использоваться во всех операциях, связанных с кинобизнесом, титры на иностранных языках должны переводиться на безупречный арабский язык и печататься на самом фильме.

2. Необходимо ходатайствовать перед государством относительно сокращения налога на развлечения, связанного с египетским фильмом. Следует освободить на некоторое время импортные операции египетских компаний от таможенных пошлин.

3. Просить государство с целью стимулировать подъем кинопромышленности в Египте сократить налог с развлечений вообще.

⁴² Л.А.Фридман. Капиталистическое развитие Египта (1882-1939). М.,1963, С. 365.

4. Цензурные нормативы на фильмы следует модифицировать. Видные кинопромышленники обязаны обсуждать кинофильмы совместно с представителями органов цензуры.

5. Создать постоянно действующий комитет работников египетской киноиндустрии с целью установить связь между зрительскими массами и правительством, чтобы эта связь содействовала прогрессу национального фильма.

6. Учредить справедливые награды тем, кто работает в сфере киноиндустрии – продюсерам и техническим специалистам.

7. Поощрять девушек из хороших семей работать киноактрисами, чтобы разрешить проблему нехватки «кинозвезд»⁴³.

Последний пункт принятой резолюции вовсе не выглядел чем-то надуманным и второстепенным. В те времена многие родители категорически запрещали своим детям даже и думать о съемках в кинематографе. Иллюстрируя сказанное, будет уместно обратиться, например, к истории выпуска получившей широкий общественный и художественный резонанс киноленты Мухаммеда Карима «Белая роза». В самый канун съемок фильма, к глубокому огорчению постановочного коллектива, серьезно и надолго заболела намеченная исполнительница главной роли Нагя Абдо. Срочно потребовалась замена. По предложению своей знакомой артистки Даулят Абъяд, режиссер пригласил на кинопробы молоденькую пятнадцатилетнюю девушку по имени Самира Хулуси. А дальше, по воспоминаниям Карима, произошло следующее: «Мы убедились в том, что она вполне подходит для участия в кинофильме. Ее мать была француженкой, а отец – египтянином. Оба они уже давно находились в разводе. Тем не менее предстояло обязательно получить разрешение со стороны родственников... Достаточно ли будет одобрения одной только матери или надо заручиться еще и одобрением отца? Изучив соответствующие статьи закона, мы оказались перед необходимостью

⁴³ The Motion Picture Industry in Egypt. Cairo, 1977, P. 23-24.

разыскать родителя, который, как выяснилось, являлся весьма знатным высокопоставленным человеком. Полной неожиданностью для нас явилось то, что он дал согласие и приветствовал наш замысел»⁴⁴.

При формировании инфраструктуры национального кинематографа, конечно, нельзя было обойтись без профессионального обучения и воспитания собственных кадров. Первыми египтянами, на собственные средства получившими кинообразование в Европе, были упоминавшиеся выше Мухаммед Баюми и Мухаммед Карим. В начале 1930-х годов в Мюнхене специальность кинорежиссера приобрел Ниязи Мустафа, художника-постановщика – Вали ад-Дин Самих. В 1933 году в качестве постановщика игрового фильма «Когда любит женщина» дебютировал осваивавший теорию и практику экранного творчества, читая иностранную, главным образом французскую, кинопериодику, журналист и переводчик Ахмед Галаль. Двумя годами раньше Компания театра и кино «Миср» направила учиться на кинооператоров в Берлин Мухаммеда Абдель Азима и Хасана Мурада, а в Париж – осваивать профессию режиссера Ахмеда Бадрахана и Мориса Кассаба, ставших впоследствии известными национальными кинематографистами. Примечательно, что А. Бадрахан до командировки за границу начинал художественную карьеру критиком в журналах «Ас-Сабах» и «Магаллати». В 1936 году, после возвращения из Франции, написал и издал вызвавшую широкий резонанс первую на арабском языке книгу о проблемах дальнейшего развития египетского кино «Ас-Синима».

В начале 1930-х годов возрастало количество журналов, посвящавших свои публикации различным аспектам развития как зарубежного, так и отечественного кинематографа. Самыми авторитетными среди них считались «Аль-Кавакиб» (Звезды), появившийся в 1933 году, и «Фанн ас-синима» (Искусство кино). Последний издавался влиятельными кинокритиками Хасаном Гумаа, Мухаммедом Кямилем Мустафой, Мухаммедом Тауфиком,

⁴⁴ Цит. по: Музаккярат Мухаммед Карим. Аль-Китаб аль-аввал. Каир, 1972, С. 168.

Ахмедом Бадраханом, Хасаном Абдель Ваххабом, Ниязи Мустафой, Камалем Селимом и др. Еженедельники, а также ежедневные газеты систематически помещали информационные и аналитические материалы о событиях в национальной кинематографии аналогично печатавшимся статьям по театру, музыкальному и прикладным искусствам.

С 1930-х годов египетские фильмы начали покорение кинорынка Арабского Востока, не без успеха разрушая прежнее безраздельное доминирование игровых кинолент американского и западноевропейского производства. Хозяева кинотеатров на Ближнем Востоке все чаще стали отдавать предпочтение кинокартинам, созданным в «стране пирамид». При этом зрители Ливана, Сирии, Ирака постепенно приобщались к разговорному диалекту Египта и нередко после завершения киносеансов распевали полюбившиеся мелодии и песни из увиденных ими «говорящих и поющих» фильмов.

В 1935 году часть эпизодов картины «Слезы любви» (Думу аль-хубб) Мухаммед Карим отснял в Сирии. На следующий год другой постановщик Ахмед Галаль запечатлел на пленке красивые виды Ливана и Сирии в своей пятой по счету игровой ленте «Жена по поручению» (Зауджа би-н-нияба). Съемки ее проводились также в Ираке и других арабских странах. К участию в них, по заказам инвесторов Ближнего Востока, египетские режиссеры привлекали популярных артистов, певцов и музыкантов из сопредельного арабоязычного ареала, что тоже немало способствовало активизации и расширению национального киноэкспорта. С течением времени некоторые предприниматели Машрика ввели в практику финансирование кинолент, поручая кинематографистам приглашать ту или иную конкретную египетскую или местную знаменитость для исполнения главных ролей в выпускавшихся на их средства кинофильмах.

г) КИНОСТУДИЯ «МИСР» И ПРЕВРАЩЕНИЕ ЕГИПТА В «ГОЛЛИВУД АРАБСКОГО ВОСТОКА»

Очевидные успехи и достижения соотечественников-кинематографистов побудили крупнейшего египетского банкира и предпринимателя Талаата Харба вплотную заняться, наконец, практическим решением основополагающих проблем организации и последующего развития инфраструктуры местной кинематографической отрасли. Нелишне в данной связи заметить: еще в 1920-е годы, он неоднократно заявлял о том, что его стране необходимо начать постоянное производство документальных и полнометражных игровых кинолент, посвященных «темам египетской действительности с учетом национальной нравственности и эстетики». Местные кинофильмы, по его словам, должны были отличаться «высоким уровнем исполнения, что даст им возможность пробиться не только на египетские экраны, но и на экраны наших восточных соседей». При этом, согласно амбициозным и патриотическим замыслам Т. Харба, содержание национальных кинокартин в обязательном порядке следует привести в соответствие с «нашими обычаями, традициями и социальными условиями в отличие от кинокартин иностранных, заполняющих кинотеатры Востока и вступающих своими сценами и сюжетами в противоречие с нормами и обычаями, существующими у нас на Востоке»⁴⁵.

Вполне закономерно одной из первостепенных задач в строительстве кинематографии Египта банкир определил создание крупной киностудии с замкнутым технологическим циклом, оснащенной всем необходимым современным оборудованием, чтобы египтяне смогли, наконец, обходиться без чрезвычайно разорительных и обременительных поездок за границу.

Начавшееся 7 марта 1934 года в Гизе строительство студии «Миср» неподалеку от пирамид продвигалось довольно быстро, и уже 12 октября 1935 года в присутствии 500 видных политических и общественных деятелей

⁴⁵ The Motion Picture Industry in Egypt. Cairo, 1977, P. 15.

страны, журналистов, ученых, работников культуры и искусства состоялось ее торжественное открытие. Оно снималось на киноплёнку обучавшимся в Германии на средства Компании театра и кино «Миср» кинооператором-египтянином Мухаммедом Абдель Азимом.

Перед тем, как приступить к выпуску звуковых национальных полнометражных игровых фильмов на оборудованной по последнему слову техники кинофабрике, Талаат Харб с середины 1920-х годов финансировал время от времени производство хроникально-документальных кинолент. Первостепенное внимание в них уделялось изображению жизни элиты общества, парадных центральных улиц, достопримечательностей национальной архитектуры и уникальных памятников Древнего Египта. Что касается «народных кварталов» городской бедноты, а также повседневного быта феллахов-крестьян и их жилищ, то они, дабы не волновать общественного мнения, в объектив кинокамеры не попадали. Нельзя не признать: демонстрация «монархической хроники» являлась для реального владельца Компании театра и кино «Миср» и его компаньонов своеобразным свидетельством лояльности и политической благонадежности. Официальные правительственные органы цензуры не могли, конечно, запрещать ее киносеансы, если она включала в себя «королевскую» охранительную кинохронику или рассказывала о тех или других благотворительных акциях, организованных властью имущей.

Утверждение в кинематографе звука стимулировало быстрый рост производства не только постановочных кинофильмов, но и хроникально-видовых киножурналов, которые стали периодически выпускаться различными египетскими объединениями и сделались неотъемлемой составной частью предлагаемых зрительскому вниманию кинопрограмм. Наиболее авторитетной считалась еженедельная «Звуковая киногазета «Миср» (Гаридат миср ан-натика), которую финансировал ведущий предприниматель страны. Ее информационно-пропагандистские номера, отличавшиеся высоким уровнем исполнения, готовились на киностудии

«Миср», и ей, как оказалось, выпала весьма долгая кинематографическая жизнь⁴⁶.

Достоин упоминания такой курьезный случай, имевший место летом 1937 года. Компания театра и кино «Миср» подготовила тогда специальный панегирический номер киножурнала, рассказывавший о празднествах, связанных с церемонией торжественного вступления на престол в 1936 году нового короля Фарука I. Кинематографическое руководство приняло решение верноподданически преподнести изготовленную фильмокопию молодому монарху в качестве памятного подарка. Дальше произошло следующее. Влиятельный сановник Мурад Мухсин-паша, докладывая в Королевском дворце о поступившем оригинальном подношении, как бы между делом заметил, что Компания от адресата денег за доставленное «живое зеркало с памятью», очевидно, не потребует. Его Величество на высказанное царедворцем предположение не без чувства юмора тут же ответил: «Конечно, это – подарок. За что им требовать деньги? Ведь именно мы исполняли роли в этом фильме!»⁴⁷.

Звук, существенно обогативший выразительные возможности кинематографа, открыл перед кинодеятелями немалый простор для дальнейших творческих поисков и, в частности, создания игровых картин комедийного жанра. В 1935 году в кинопрокат Египта вышли добившиеся значительного зрительского успеха ленты режиссеров Того Мизрахи и Шукри Мади «Доктор Фарахат» (Ад-Дуктур Фарахат) и «Учитель Бахбах» (Аль-Муаллим Бахбах), где главные роли исполнили популярные национальные театральные актеры – Фаузи аль-Газаирли и его дочь Ихсан аль-Газаирли.

⁴⁶ Когда в начале 1960-х годов правительство Г. А. Насера провело национализацию кинематографа, она приобрела другое название – «Арабская кинематографическая газета» (Аль-Гарида ас-синимайя аль-арабийя).

⁴⁷ Цит. по: Хадари, Ахмед аль-. Тарих ас-синима фи миср. Аль-Джуз ас-сани (на араб. яз.). Каир, 2007, С. 307.

В первой из них рассказывалось о безработном бедолаге Фарахате, под давлением своей сварливой толстушки-жены Умм Ахмед устраивающемся работать переводчиком в роскошную гостиницу в центральной части Каира. Однажды туда приходит солидный и уважаемый господин доктор Хильми и предлагает Фарахату неожиданный и «легкий» заработок. Надо всего-навсего занять на какое-то время его место, отправиться в Александрию и прояснить умственные и нравственные качества живущей там невесты Нуны.

В Александрии новоявленного «ученого мужа» и «аристократа» с распростертыми объятиями встречает родитель девушки и требует от нее быстрее выйти замуж за «очаровательного гостя», поскольку тот, по его мнению, баснословно богат и к тому же хорош собой. Между тем юная и совсем не глупая Нуна, сразу почувствовав в происходящем какую-то подозрительную интригу, с помощью двоюродной сестры пытается раскрыть правду и вывести плутоватого, на ее взгляд, «жениха» на чистую воду. К счастью, сгущающиеся над девушкой тучи вскоре рассеиваются – из Каира приезжает настоящий доктор Хильми. В нем подневольная Нуна, уже изрядно уставшая сопротивляться устремлениям алчного и весьма недалекого отца, находит, наконец, человека своей мечты и с нескрываемой радостью соглашается стать его женой. Что касается Фарахата, экранного героя Фаузи аль-Газаирли, то, успешно исполнив свою оригинальную миссию, щедро вознагражденный и получивший одновременно удовольствие от разыгранной необычной роли двойника, он в приподнятом настроении возвращается к ворчливой, однако преданной и любящей супруге Умм Ахмед.

В центре событий кинофильма «Учитель Бахбах» с участием того же популярного комедийного актерского дуэта – забавная история о полунищем жителе египетской столицы. Вначале, чтобы хоть как-то свести концы с концами, киногерой перебивается случайными мелкими заработками разносчика молока и простокваши. Устроившись кондуктором автобуса и понравившись одному из пассажиров, он получает от благодарного клиента в

качестве подарка лотерейный билет и втайне от жены прячет его в рамку портрета любимого певца Мухаммеда Абдель Ваххаба. Через несколько дней вдруг выясняется, что на билет чудесным образом выпадает крупный денежный выигрыш. Но Бахбах при этом впадает в глубокое отчаяние – оказывается, он совершенно забыл местонахождение собственной же вожаделенной заначки. Прокрутив в голове «ленту памяти» и с немалым трудом восстановив историю своей «хитрости», простофиля с ужасом выясняет, что ничего не ведавшая жена самовольно выбросила из дома всю мебель, в том числе и все висевшие на стенах картины. Дальше – больше. На мнимого миллионера положила глаз корыстолюбивая соседка Гамалят. Видя его размовку с женой, она начинает усердно флиртовать с казавшимся ей недотепой Бахбахом, хотя прежде совершенно не обращала на него никакого внимания.

Горемычный и вконец расстроенный «нувориш», бросив работу кондуктора, оставившую болезненный отпечаток в душе, подвизается официантом в городском кафе. Потом слепая судьба забрасывает его разнорабочим на киностудию. И вот здесь-то Бахбах и обретает как будто безвозвратно потерянное, но бывшее необычайно близким счастье. В одном из студийных помещений он абсолютно случайно обнаруживает портрет Мухаммеда Абдель Ваххаба со спрятым в его рамке лотерейным билетом. Справедливость в эпилоге фильма торжествует: одну часть полученного крупного выигрыша кинойерой жертвует на проведение благотворительных акций, другую – на поддержку бесплатного образования, а на третью – строит молочный завод. После этого возвращается в лоно семьи к «принесшей страшные хлопоты» Умм Ахмед, решительно отвергая в дальнейшем любые неблагоприятные отношения с другими женщинами.

В том же 1935 году в звуковой комедийной ленте Александра Фаркаша «Привратник здания» (Бавваб аль-имара) впервые предстал прославленный театральный комедиограф Али аль-Кассар (прежде он снимался только один раз в 1920 году в тридцатиминутном немом кинофильме «Американская

тетка» режиссера-француза Бонвилля). Сюжетным построением «Привратник здания» в немалой мере напомнил «Доктора Фарахата» – правда, рассказ был уже о ловком невысокого роста темнокожем нубийце Османе Абдель Басите. Выдавая себя за мистера Джеймса, такого же темнокожего туриста-американца, он встречал приехавшую из-за океана негритянку-невесту «работодателя» мисс Хопкинс, любезно ухаживал за ней, сам хотел сделаться ее женихом, однако из-за «несвоевременного вмешательства» ревнивой и габаритной подруги-служанки Филлы отказывался от своего замысла и вступал в брак с соотечественницей-египтянкой.

Доведенный еще на театральных подмостках до совершенства привлекательный образ Османа Абдель Басита – смуглого, почти черного нубийца, сыплющего шутками и анекдотами, изворотливого и неунывающего, умудряющегося выкрутиться из любой, казалось бы, совершенно безвыходной ситуации, снискал многочисленные положительные оценки рядовой зрительской киноаудитории. Местная же привередливая критика среди остального справедливо отметила удачные творческие заимствования «Привратника здания» из старых французских и американских комедийных классических кинофильмов Макса Линдера и Чарли Чаплина.

Немаловажным событием в истории национального кинематографа явилась кинокартина Ахмеда Галаля «Шаджарат ад-Дурр» (1935), созданная по мотивам одноименного литературного произведения выдающегося арабского писателя, публициста и ученого-филолога Джирджи Зайдана (1861 – 1914). Нелишне заметить: после выхода в свет в 1914 году оно было переведено на ряд европейских языков и пользовалось среди любителей жанра исторического романа довольно продолжительным успехом. Как и Вальтер Скотт, Зайдан индивидуальные человеческие судьбы и страсти изображал в сплетении с реальными событиями ушедшей действительности, гарантируя себе тем самым значительную свободу композиционно-

сюжетных построений. Центральное место в литературном первоисточнике занимал рассказ о единственной в истории Египта женщине-мусульманке, попытавшейся в первой половине XIII века утвердиться на султанском престоле знаменитой династии Айюбидов, когда ближневосточный регион переживал очень сложный и ответственный период противостояния нашествию войск крестоносцев.

Продюсером кинофильма выступила владелица компании «Лотос-фильм» театральная артистка Асия, поручив разработку сценария и реализацию проекта Ахмеду Галалю, пришедшему в режиссуру из актерской среды и изучавшему теорию и практику кино самостоятельно по материалам иностранной печати. Учитывая различия выразительных возможностей литературы и кинематографа, А.Галаль не стал особенно строго и педантично придерживаться писательского текста, а построил экранное повествование, исходя уже из собственных творческих соображений и имевшегося на тот момент художественного опыта.

...Купленная на невольничьем рынке турецкая рабыня Шаджарат ад-Дурр благодаря своей редкой красоте и уму становится супругой властителя Египта Ас-Салиха Наджм ад-Дина Айюби. Во время очередной войны против рыцарей-крестоносцев он умирает, однако Шаджарат ад-Дурр скрывает факт его смерти и начинает от его имени править Египтом. А когда сын усопшего, Туран-шах, пытается взойти на престол, властная вдова вместе с мамлюками устраивает против него заговор и остается у власти. Между тем торжество ее длится недолго. Завидующая героине бывшая наложница умершего султана вступает в сговор с могущественным багдадским халифом и убеждает его свергнуть с трона ненавистную, без рода и племени правительницу-самозванку...

По признанию А. Галалю, чтобы как можно достовернее передать атмосферу далекого Средневековья, ему пришлось заручиться поддержкой богатого иранского торговца и коллекционера Мухаммад-бека Йезди, любезно предоставившего для работы часть старинных раритетных

экспонатов из собственного музейного хранилища в Каире. Немаловажную помощь при создании фильма оказали одновременно французы и англичане, владевшие в Египте конюшнями отличных, породистых скаковых лошадей и доверившие их в распоряжение съемочной группы. Что касается самих съемок, то они проводились в основном в интерьерах каирского отеля «Хилиубулис Балас», наилучшим образом, по мнению постановщика, подходивших для правдивого воспроизведения на экране памятной эпохи XIII столетия. Наряду с этим дополнительную убедительность экранному действию сообщило, по свидетельству египетской прессы, и то, что диалоги велись не на современном разговорном египетском диалекте, а на арабском литературном языке. В данной связи журнал «Ас-Сабах», в частности, отметил: «Для нас было совершенно естественным слышать арабский язык «Аль-Фусха»... Вместе с тем стиль диалогов был выдержан мягко и непринужденно... Действительно, это лучший из показанных в нынешнем сезоне кинофильмов и лучший из кинофильмов, созданных компанией «Лотос-фильм»⁴⁸.

Благодаря резкому повышению зрительского спроса на национальные киноленты, выходявшие теперь в звуковом варианте, наблюдалось улучшение кинематографической конъюнктуры в целом. Заметно активизировалось строительство кинотеатров не только в основных городах страны, но также в провинциальных центрах Верхнего и Нижнего Египта.

В середине 1930-х годов в связи с возникновением в столице новых предприятий и компаний, так или иначе связанных с процессом производства полнометражных игровых фильмов, центр кинодеятельности переместился из Александрии в Каир. Здесь сосредоточивались ключевые финансовые, материально-организационные ресурсы отечественного кинематографа, основные кадры опытных и популярных актеров, которым, конечно, гораздо

⁴⁸ Цит. Хадари, Ахмед аль-. Тарих ас-синима фи миср. Аль-Джуз ас-сани (на араб. яз.). Каир, 2007, С. 161.

предпочтительнее было сниматься неподалеку от постоянного места жительства, нежели вдали от дома в главном портовом городе Египта.

Тогда же в стране начали появляться постоянно действующие национальные кинопрокатные компании. Если прежде продюсер-египтянин сам вел переговоры с владельцем кинозала – как правило, подданным иностранного государства, относительно экранной судьбы финансируемой им киноленты, то теперь данная миссия все чаще переходила к местным прокатчикам. Последние предварительно заключали юридически заверенные соглашения с продюсерами и инвесторами картины и оговаривали конкретный процент прибылей в свою пользу с хозяевами тех или иных частных просмотровых залов. Еще до начала съемок прокатчик предоставлял продюсеру определенную по взаимному согласию денежную ссуду, которая возвращалась ему в процессе демонстрации того или иного кинофильма.

Бурное распространение и победоносный рост популярности кинематографа закономерно повлекли за собой ощутимые перемены в сфере отечественного театра. Некоторые труппы вообще прекращали существование, поскольку их владельцы и художественные руководители все больше переключались на работу в более привлекательной и перспективной, с их точки зрения, области кинематографа. Такие авторитетные мастера сценического искусства, как Фаузи аль-Газаирли, Али аль-Кассар, Мунира аль-Махдия, Фатима Рушди, а затем и Юсуф Вахби, распустили свои театральные коллективы. В результате, чтобы сохранить и оградить театральное искусство от набиравшего мощь «деструктивного натиска» экранного зрелища, государство в 1935 году приняло решение об открытии Национального театра (Аль-Фирка аль-каумийя) и основало также находившийся в ведении правительственного сектора «Театральный институт» («Маахад ат-тамсиль»). Тем не менее значительная часть театров по-прежнему превращала свои помещения в места для показа «двигающихся фотографий». Так, улица Имад ад-Дина в Каире, бывшая доселе сугубо «театральной улицей», приобрела репутацию «улицы кинематографической».

В 1930-е годы в стране окончательно утвердилось субтитрирование зарубежных фильмов непосредственно на пленке оригинала. Тогда же началось озвучивание части ввозимых иностранных постановочных кинокартин на египетском диалекте арабского языка. Первой среди них была лента известного американского режиссера, певца «нового рузвельтовского курса» Фрэнка Капры «Мистер Дидз переезжает в город» (1936). Операцией дубляжа руководил при этом обучавшийся на филологическом факультете Каирского университета коренной египтянин Ахмед Кямилль Мурси, который привлек к реализации данного первопроходческого проекта популярных местных актеров театра и кино.

Во второй половине 1930-х годов на киноиндустрию Египта обратила внимание заграничная пресса, причем уже не только Арабского Востока, но и стран Западной Европы. Тогда же состоялся дебют национальной кинематографии на международных кинофестивалях. В официальном конкурсе представительного Венецианского киносмотр 1936 года участвовала полнометражная игровая картина «Ведад» (Ведад), поставленная на киностудии «Миср», режиссером которой выступил немец Фриц Крамп.

Создание первого игрового полнометражного постановочного фильма на кинофабрике Талаата Харба, оказавшей во многом определяющее влияние на развитие кинематографа Египта, сопровождалось не лишенными конфликтов и драматизма событиями и фактами, проливающими дополнительный свет на те сложные и неоднозначные процессы, которые имели место на том этапе в сфере местного кинопредпринимательства.

Основатель ставшей крупнейшей на Ближнем Востоке студии «Миср», войдя в практическую сферу кинодеятельности, естественно, должен был ориентироваться на запросы и вкусовые пристрастия максимально широких слоев египетской зрительской аудитории – как на социальную элиту, так и на демократическую публику городских окраин. Многое здесь диктовал и подсказывал наглядный пример музыкального мелодраматического кинофильма «Белая роза» (1933) с участием популярного певца Мухаммеда

Абдель Ваххаба, имевшего ажиотажный прокатный успех и принесшего огромные прибыли. Поэтому едва ли не единственным способом для Т. Харба повторить и даже превзойти в полной мере оправдавший себя кинопроект продюсера-музыканта являлось привлечение к съемкам в первой студийной полнометражной киноленте не менее знаменитой исполнительницы народных песен и романсов, «звезды Востока» Умм Кульсум. Следует признать, данный шаг являлся вполне оправданным и по другой причине. Не имея возможности соперничать с иностранными кинолентами в их образном и сюжетном материале, сугубо «местный колорит» мог служить наиболее оптимальным и эффективным средством успешной конкуренции с ними.

Примечательно, что в 1934 году, после выхода «Белой розы», певица лично обращалась к ее режиссеру Мухаммеду Кариму с предложением выпустить музыкальную кинокартину, в которой она, аналогично Мухаммеду Абдель Ваххабу, исполнила бы роль героини. Однако кинематографист, с энтузиазмом откликнувшийся на инициативу популярнейшей артистки и уже одобрявший представленные диалоги и идею египетского поэта-песенника Ахмеда Рами к фильму «Ведад», был вынужден все-таки отказаться, поскольку на тот момент был жестко ограничен продюсерским контрактом, обязавшим его снимать в своих постановках исключительно Ваххаба.

После случившегося Умм Кульсум побывала в Компании театра и кино «Миср», где сценарий ленты «Ведад» поручили подготовить египтянину Ахмеду Бадрахану. Последний, как упоминалось выше, в начале 1930-х годов получил кинообразование во Франции на стипендию Т. Харба, активно выступал с критическими статьями в местной периодической печати, написал и издал первую на арабском языке книгу «Ас-Синима», посвященную проблемам развития национального кинематографа.

Чтобы не вызывать потенциальных цензурных нареканий, события дебютной кинокартины студии «Миср» разворачивались в средневековом

прошлом. Содержание же ее сводилось к следующему. Ведад, невольница богатого египетского купца Бахира, окружена в доме хозяина постоянным вниманием, человеческой заботой и лаской. За проявляемые господином сердечность и искреннюю доброту она поет для Бахира приводящие его в восторг и изумление прекрасные задушевные лирические песни. Но внезапно приходит беда: еще совсем недавно процветавшие дела добропорядочного негоцианта приходят в расстройство, и он оказывается на грани полного разорения и нищеты. Единственное, что может его спасти в сложившейся ситуации, – это продать Ведад и на полученные за нее деньги поправить свое изрядно пошатнувшееся имущественное и общественное положение. Попав после этого в дом шейха Радвана, героиня сохраняет в душе теплые ностальгические воспоминания и верность, кажется, безвозвратно и навсегда потерянному возлюбленному. Вместе с тем она заботливо ухаживает за часто болеющим и находящимся в преклонном возрасте новым господином, и тот за преданность и проявленную доброту великодушно дарует Ведад перед своей смертью свободу. В эпилоге ленты девушка возвращается к по-прежнему помнящему и любящему ее, сумевшему восстановить свои богатства молодому и красивому Бахиру, чтобы выйти за него замуж и начать с ним счастливую семейную жизнь.

Успех кинофильма, в первую очередь благодаря участию в нем Умм Кульсум, был огромным. После кинопремьеры, прошедшей 10 февраля 1936 года в каирском кинотеатре «Руйял», отдельные песни из «Ведад» артистка записала на пластинки и стала исполнять их на бис во время своих многочисленных публичных эстрадных выступлений. На благотворительном вечере, состоявшемся во дворце Мухаммеда Али в аристократическом столичном квартале Шубра, Умм Кульсум предстала на сцене перед находившимся в зале вместе с представителями тогдашней египетской элиты королем Фаруком именно в тех самых одеждах, какие были на ней во время киносъепок.

Кинолента «Ведад», вызвавшая множество самых лестных и положительных оценок, породила одновременно немало вопросов и даже резких критических замечаний. До старта съемочного периода было широко известно, что сюжет и диалоги к ней написал египетский поэт Ахмед Рами, а сценарий – его двадцатипятилетний соотечественник Ахмед Бадрахан. Первоначально ему же предполагалось поручить затем и постановку картины. Однако в результате возникших разного рода интриг и под нажимом экспертов-иностранцев этого не случилось.

На начальном этапе в руководстве киностудии «Миср» доминировали главным образом выходцы из Германии. Они возглавляли художественный, операторский, гримерный отделы, а также группу по техническому обслуживанию аппаратуры. В случае успеха подававшего надежды молодого кинематографиста-египтянина их позиции и авторитет на кинофабрике Харба могли быть ущемлены и даже серьезно подорваны. Довольно показательной в данной связи является точка зрения известного в прошлом кинокритика Египта Саад ад-Дин Тауфика, который относительно «Ведад» высказался следующим образом: «Лучшее, что содержал в себе кинофильм, – это голос дебютировавшей на экране Умм Кульсум. Никакой другой художественной ценности в нем не было. Очевидно, мы имеем поэтому полное право указать на поразительно низкий уровень режиссерского и операторского исполнения. Фильм нельзя сравнивать ни с одним демонстрировавшимся у нас в стране в тот период зарубежным кинопроизведением. Никакой пользы от иностранного кинорежиссера не вышло»⁴⁹. К сказанному можно добавить, что в дальнейшем Умм Кульсум уже на собственные деньги профинансировала производство музыкальных кинофильмов «Гимн надежды» (Нашид аль-амаль, 1937) и «Динары» (Дананир, 1940), и в них по ее личной инициативе режиссером выступил лишенный в 1935 году возможности постановки «Ведад» Ахмед Бадрахан.

⁴⁹ Тауфик, Саад ад-Дин. Киссат ас-синима фи миср (на араб. яз.). Каир, 1969, С. 58.

Как и в Египте, дебютная картина киностудии «Миср» добилась большого коммерческого успеха также во многих странах арабского мира. А усилиями Талаата Харба и при поддержке официальных египетских правительственных чиновников и дипломатов кинолента участвовала в Венецианском международном кинофестивале, и на церемонию ее показа, состоявшегося 18 августа 1936 года, специально приезжал ведущий финансист страны, снискавший в Египте славу основоположника национальной кинопромышленности.

Участие в официальной программе авторитетного Венецианского международного кинофестиваля египетского игрового кинофильма стало, бесспорно, важным событием в культурной жизни страны, поднявшим на новую ступень интерес предпринимательских и художественных кругов к судьбам национальной кинематографии.

Заметным позитивным новшеством в кинопроцессе Египта 1930-х годов явилось, безусловно, и то, что на страницах арабоязычной периодической печати гораздо чаще начали появляться публикации не только театральных критиков, журналистов и литераторов, но уже и тех молодых египтян, которые приобрели профессиональное кинообразование за границей. Разумеется, они лучше и основательнее многих своих предшественников ориентировались как в художественных аспектах кинотворчества, так и в организационной сфере кинематографа.

Обучавшиеся в Германии и Франции и вернувшиеся в первой половине 1930-х годов на родину Ниязи Мустафа и Ахмед Бадрахан – впоследствии широко известные кинорежиссеры – периодически печатали аналитические обзоры о новых веяниях в зарубежном киноискусстве, способствуя распространению дополнительных знаний о кино и повышению общего культурного уровня зрительской аудитории соотечественников. Не сторонился данного вида полезной информационно-просветительской деятельности и первый профессиональный кинорежиссер Египта Мухаммед Карим. Постановщик получивших широкое признание полнометражных

игровых фильмов «Зейнаб» (1930), «Дети знатных родителей» (1932) и «Белая роза» (1933) вел специальную колонку по кино в журнале «Аль-Иснain». Помимо остального, он поднимал злободневные вопросы более активного привлечения на съемочные площадки молодых девушек-египтянок, что в те времена преобладающей частью населения страны расценивалось как занятие не только неблагоприятное, но даже греховное и крамольное. Имевший специальность театрального режиссера и прошедший затем стажировку на студиях Парижа, Гамаль Мадкур возглавил в 1936 году редакцию кино в популярном и влиятельном каирском еженедельнике «Ас-Сабах». Также получивший во Франции кинематографическое образование и в совершенстве владевший тремя европейскими языками, Камаль Селим регулярно публиковал переводные статьи из западной кинопрессы, посвященные актуальным проблемам зарубежной кинотеории и практики. Особенно важными и поучительными, по свидетельству египтян, оказались для них изданные к тому времени во Франции новаторские теоретические труды классика советского и мирового киноискусства Всеволода Илларионовича Пудовкина⁵⁰.

Нельзя в данной связи не сказать подробнее об уже упомянутой книге «Ас-Синима» (Кино), вышедшей в 1936 году в Каире и преподнесенной в качестве подарка основателю киностудии «Миср» Талаату Харбу. Еще только начинавший художественную карьеру молодой сценарист и кинорежиссер Ахмед Бадрахан высказал на ее страницах весьма показательное для того периода времени соображение: «Лучшая кинематографическая история – это та, где из-за одного мужчины борются между собой две женщины или где из-за одной женщины противостоят двое мужчин, и события происходят в клубах, на танцевальных вечерах и в роскошной атмосфере»⁵¹.

⁵⁰ См. Хадари, Ахмед аль-. Тарих ас-синима фи миср. Аль-Джуз ас-сани (на араб. яз.). Каир, 2007, С. 195.

⁵¹ Абу Шади, Али. Вакаи ас-синима аль-мисрийя фи-л-карн аль-ишрин (на араб.яз.). Дамаск, 2004, С. 54.

Данная точка зрения на наилучшее жанровое и тематическое содержание кинопродукции Египта являлась на том этапе в кинематографической среде не просто доминирующей, но даже установочной, и в дальнейшем на протяжении долгих лет ею руководствовались представители не одного поколения кинематографистов страны.

На позицию Бадрахана, который учился во Франции и был хорошо знаком с зарубежным кинорепертуаром, весомое влияние, конечно, оказала поточная экранная продукция, господствовавшая в начале 1930-х годов на кинорынках США и Западной Европы. До преодоления промышленно развитым капиталистическим миром Запада глубокого экономического кризиса рубежа 1920-1930-х годов, заметно приблизившего киноэкран к реальным проблемам повседневной жизни, она носила преимущественным образом откровенно развлекательный и рекреативный характер.

Аналогично многим американским и европейским режиссерам коммерческого направления, Бадрахан придерживался мнения, что постановочные кинофильмы способны привлекать внимание широкой зрительской аудитории прежде всего ласкающей взгляд пышной зрелищностью и сентиментально-мелодраматической увлекательностью сюжетов. Очевидно, именно поэтому он и рекомендовал своим египетским коллегам по цеху не ориентироваться на постановку кинокартин, где действие разворачивалось бы в среде простых жителей страны – феллахов (крестьян), рабочих, мелких торговцев или ремесленников. Добиться достаточно высоких кассовых сборов подобного рода кинолентам, по его убеждению, было бы крайне сложно и проблематично.

Разумеется, не в последнюю очередь автором приведенного выше высказывания принимались во внимание и строгие цензурные требования и ограничения тогдашнего монархического режима. В данной связи необходимо держать в уме далеко не простую общеисторическую обстановку, сложившуюся в тогдашнем Египте. За годы затяжного мирового

экономического кризиса стоимость экспортной продукции сельского хозяйства сократилась вдвое, зарплата рабочих – втрое, резко выросла безработица, порождавшая эскалацию в стране общественной и политической напряженности, которая сопровождалась массовыми выступлениями протеста широких слоев сельского и городского населения, жестоко подавлявшихся властями. Естественно, в подобной далеко не простой для себя ситуации правящие круги были заинтересованы в том, чтобы создававшиеся в стране кинофильмы выполняли в первую очередь сугубо рекреативно-эскапистскую функцию и ни в коей мере не наносили вреда или ущерба их классовым позициям и интересам.

Нельзя, впрочем, забывать и о том, что выдвинутая на том этапе Ахмедом Бадраханом концепция наилучшего варианта египетского фильма базировалась также на богатом духовном наследии и специфических традициях национальной культуры. Для арабов истории о любви на протяжении многих веков неизменно являлись чрезвычайно мощным и значимым фактором психологического восприятия. В них наиболее ярко раскрывалась их тяга к прекрасному, возвышенному и неповторимому, желание восполнить прозу, а порой и ущербность окружающей реальной жизни. К примеру, средневековая арабская литература щедро награждала героинь своих произведений поистине восторженными, проникнутыми эмоциональным очарованием эпитетами – «ее зубки, как стройно нанизанный жемчуг», «алые губки, как кораллы», «шея газели», «стройностью она унизила копьё», «блеском лица затмила смеющуюся луну» и т.д. К тому же ислам, в сравнении с другими религиями, достойным своим приверженцам обещал куда более сладостный любовный рай, где рядом с ними окажутся все жены, каких они имели на земле и какие предстанут перед ними во всей прежней красоте и юности. Более того, благочестивые мусульмане в потусторонней небесной жизни непременно станут «блаженствовать в вечной радости, в объятиях чернооких гурий». Причем все 72 гурии, предназначенные обслуживать правоверного, – «лучезарные

существа, свободные от человеческих недостатков и слабостей, вечно юные, вечно прекрасные и постоянно возобновляющие свое девство»⁵². Мелодраматические истории по многим своим характеристикам, несомненно, соответствовали традиционному многовековому менталитету арабов, которым всегда были свойственны романтическая мечтательность, пылкое воображение, они гармонично отвечали одновременно и природе их впечатлений – живых и сильных, хотя в целом и непродолжительных.

Сентиментальные, лишенные любовных натуралистических сцен и поверхностные в социальном плане мелодраматические киноленты, зачастую перенесенные на экран с театральной сцены, при выходе в прокат в основном не встречали сколько-нибудь серьезных нареканий и возражений со стороны контролирующих органов монархической цензуры. Однако имели место и вызывавшие немалый общественный резонанс исключения, связанные как с конъюнктурными соображениями политического порядка, так и с чрезмерной и недопустимой, как считали тогдашние цензоры, откровенностью и эротичностью отдельных эпизодов киноповествования.

Так произошло, в частности, в 1937 году с игровой полнометражной кинокартиной «Лейла – дочь пустыни» (Лейла бинт ас-сахра), выпущенной кинокомпанией «Фанар-фильм», принадлежавшей известной актрисе и продюсеру Бахиге Хафиз. Подготовленные к демонстрации ее фильмокопии были озвучены на арабском и французском языках, ибо авторы с наивным оптимизмом надеялись широко показать высокочатратное с роскошными декорациями костюмное произведение, рассказывающее о событиях доисламского периода, не только в странах арабского мира.

История очаровательной арабской девушки Лейлы из бедного бедуинского племени, вероломно захваченной воинами иранского правителя, пытавшегося насильно сделать ее своей женой, однако в последний момент счастливо спасенной из ненавистного плена отважным женихом-арабом, в широком прокате в намеченные кинематографистами сроки не появилась.

⁵² Ирвинг, В. Жизнь Мухаммеда. Алма-Ата, 1990, С. 273.

Сложности возникли не просто из-за содержащихся в кинофильме отдельных сцен сексуальных притязаний к героине лукавого, похотливого и коварного предводителя иранцев. В гораздо большей степени конфликт разразился по причине тогдашней свадьбы принцессы Фаузии, родной сестры молодого короля Египта Фарука, с иранским шахиншахом. Официальный Тегеран после премьерного публичного показа киноленты, состоявшегося в феврале 1937 года, сразу выступил с дипломатической нотой протеста, однозначно обвинив киноленту в том, что она представляет собой недопустимую откровенную провокацию и совершенно бесосновательно порочит доброе имя властителя Ирана Реза-шаха Пехлеви. Не без нажима министерства иностранных дел Ирана кинолента «Лейла – дочь пустыни» по конъюнктурным внешнеполитическим и династическим соображениям оказалась изъята из египетского кинопроката. При этом придирчивая королевская цензура безапелляционно и решительно потребовала от Бахиги Хафиз убрать из нее всякие упоминания о дружественном в те времена государстве. Однако продюсер, выступившая и в амплуа режиссера, и исполнительницы главной роли, в силу стоявших перед ней непреодолимых проблем финансово-организационного характера, лишившись на производстве киноленты почти всех своих капиталов, физически сделать этого уже никак не могла.

Как ни парадоксально, спустя некоторое время египетское правительство все же проявило известное великодушие и приняло решение выплатить пострадавшему инвестору из-за абсолютно неожиданного для него цензурного запрета определенную денежную компенсацию. А что касается «отправленного на полку» злосчастного кинофильма, то после пересъемок эпизодов, вызывавших замечания и нарекания, внесения соответствующих сценарных поправок под новым измененным названием «Бедуинка Лейла» (Лейла аль-бадавийя) он все-таки вышел на экраны египетских кинотеатров, но только через семь лет – в 1944 году и ожидавшегося коммерческого успеха не добился. В результате Бахига Хафиз, его автор и вдохновитель, по

праву считавшаяся одной из зачинательниц египетского кино, от активной дальнейшей работы в области кинематографа отказалась и сосредоточилась главным образом на театральной деятельности.

Совершенно неожиданно не избежал длившегося несколько месяцев острого конфликта с цензурой и пользовавшийся у королевских властей вроде бы непререкаемым авторитетом и уважением хозяин крупнейшей на Ближнем Востоке киностудии «Миср», ведущий национальный предприниматель и финансист Талаат Харб. О его убеждениях и взглядах на проблемы кинотворчества, которые являлись на том этапе в кинематографическом сообществе Египта очень авторитетными и в значительной мере определяющими, стоит сказать отдельно.

Будучи человеком, настроенным патриотически, он рассматривал организацию и налаживание систематического производства фильмов не просто как коммерцию, но и как борьбу за становление и поступательное развитие отечественной кинематографии и культуры. При этом Харб неоднократно заявлял о том, что составить серьезную и достойную конкуренцию западным высокотехнологичным фильмам на их же образном и сюжетном материале – дело невозможное и совершенно бесперспективное. Поэтому в качестве противовеса владелец контрольного пакета акций Компании театра и кино «Миср» по мере сил и возможностей старался делать ставку на отчетливое и акцентированное подчеркивание в кинолентах принадлежавшей ему студии «Миср» специфического арабского колорита.

Ведущий кинопредприниматель страны к тому же вполне обоснованно придерживался мнения, что кинематографу Египта для привлечения к себе максимально широких слоев местной зрительской аудитории надлежало искать свои темы и идеи, а также собственные способы их экранного преломления. В противном случае, резонно полагал он, египетская кинематография неизбежно обрекала бы себя на унижительный статус перманентного аутсайдера, не способного выстоять, да и вообще выжить в условиях жесткой конкуренции с иностранной кинопродукцией.

Свой полнометражный игровой кинофильм «Лашин» (1938), аналогично пользовавшейся ажиотажным зрительским успехом музыкальной ленте с участием Умм Кульсум «Ведад» (1936), кинопромышленник решил посвятить тоже эпохе средневекового прошлого страны. Его постановку лидер национального кинопредпринимательства снова поручил немцу Фрицу Крампу в надежде на режиссерский опыт и профессиональные навыки последнего, уже работавшего на съемочной площадке с арабскими киноактерами.

Ничто, на первый взгляд, не предвещало каких-либо серьезных коллизий и противоречий с бдительными и чрезвычайно придирчивыми органами монархической цензуры, по требованиям которой литературный сценарий неоднократно и в течение нескольких месяцев изменялся и корректировался еще до начала съемочного периода. Тем более в «Лашине» – первом высоко бюджетном произведении студии «Миср» с масштабными декорациями, массой статистов, большим числом персонажей первого и второго плана, одетых в специально сшитые дорогостоящие исторические костюмы, и озвученном на арабском и английском языках – наряду с дебютантами экрана Хасаном Иззатом и Надией Наги снимался целый ряд широко известных и популярных театральных артистов Египта.

События киноленты, инициировавшей большой общественный резонанс многослойной по содержанию и сложной в постановочном отношении, происходили в XII веке. Рассказывала же она о следующем. Командующий султанской армией Лашин после долгожданной решающей победы над вражеской армией среди трофеев решает привезти в качестве подарка для гарема своего повелителя прекрасную и скромную девушку Калиму. Старый придворный звездочет после окончания торжеств по случаю военного триумфа пророчески предсказывает скорое наступление массового голода, который охватит всю страну, принесет с собой много бед и явится причиной страшной внутригосударственной смуты. Но правитель не обращает серьезного внимания на пришедшее от провидца-астролога печальное

известие – очарованный удивительной красотой новой невольницы, он думает лишь о том, чтобы быстрее сделать ее своей любимой наложницей. К глубокому его разочарованию, строптивая и гордая пленница все ухаживания и сексуальные домогательства категорически и бесповоротно отвергает. Обманувшись в эгоистических плотских устремлениях и мечтаниях, раздраженный и разгневанный султан приказывает бросить несговорчивую красавицу-рабыню в тюрьму. Вазир (министр) Канджар с главным евнухом Кишаром и примкнувшей к ним группой заговорщиков решают воспользоваться моментом, давно мечтаая рассорить султана с Лашином. Они начинают плести злокозненные интриги, пытаясь убедить подозрительного и в то же время доверчивого самодержца в том, будто неблагодарный военачальник умышленно подарил своему повелителю и благодетелю такую строптивую и неуступчивую невольницу.

Предупреждение звездочета, увы, сбывается – из-за начавшегося голода в еще недавно процветавшем государстве вспыхивает широкое и мощное народное восстание во главе с крестьянином Юсуфом, требующим честного распределения съестных припасов. Доведенные до отчаяния «бунтовщики» предпринимают попытку силой захватить переполненные казенные продовольственные склады. В возникшем хаосе и неразберихе Калиме удается бежать, но ее сравнительно быстро находят и до султанского вердикта вновь помещают в тюремные застенки. Планируя добиться опалы популярного полководца, чтобы, получив необходимую свободу, воплотить, наконец, свои направленные на подрыв государственного единства изменнические замыслы, вазир в одной из бесед как бы невзначай предлагает султану передать «преступную» пленницу-беглянку Лашину.

Не без участия того же Канджара между монархом и Лашином устраивается шахматная партия, призванная решить данный вопрос, затрагивающий тщеславие самодержца. Если командующий армией выиграет, то в качестве вознаграждения получит полное право распоряжаться дальнейшей судьбой прекрасной Калимы. Представляющий себе возможные

роковые последствия выигрыша и знающий о том, что народный бунт нарастает по вине министра, саботирующего приказы распределять продовольствие среди голодающего населения, Лашин, тем не менее, одерживает в долгой игре, сопровождаемой философским разговором о сложностях жизни и ее проблемах, трудную и честную победу. И здесь, потерпевший поражение, разодетый в шелка, осанистый и с роскошной чалмой на голове правитель, к неопишуемой радости заговорщиков, в раздражении и гневе подводит собственный итог завершившейся не в его пользу шахматной партии: «Ты признаешь свою любовь к моей невольнице. Возьмите его в тюрьму». Торжествующий и коварный Канджар теперь всеми силами стремится убедить монарха, пока сомневающегося в правильности своего поступка, в безотлагательной казни ни в чем не повинного арестованного.

И все же сбыться кощунственным иезуитским планам вазира и его единомышленников не суждено. Узнав о случившемся во дворце злодействе, восставшие дружно и отважно бросаются на спасение опального и любимого ими полководца. В результате ожесточенной кровопролитной схватки им удается преодолеть сопротивление тюремной охраны и вызволить благородного Лашина на свободу. Завершались события первоначальной версии кинокартины студии «Миср» смертной казнью султана и вазира и установлением в едва не утратившем единство государстве народного правления под справедливым руководством добропорядочного военачальника, заслужившего большую любовь и доверие людей.

Никогда раньше в истории египетского кино полнометражный игровой фильм не оказывался «на полке» непосредственно в день своего публичного премьерного показа, который состоялся 17 марта 1938 года в престижном каирском кинотеатре «Диана». Заместитель министра внутренних дел, в ведении которого находились службы правительственной цензуры, ничтоже сумняся обвинил авторский коллектив кинематографистов в том, что своей кинолентой они опорочили и очернили монархический строй, а также

систему и организацию высшей государственной власти тогдашнего Египта. Киностудия «Миср», выступившая продюсером кинокартины, тут же получила официальный документ, где говорилось о том, что выпуск «Лашина» в широкий прокат откладывается до особого распоряжения.

И это было не удивительно. В нестабильной и постоянно менявшейся политической обстановке перед парламентскими выборами, намеченными на апрель 1938 года, правительственные чиновники не рискнули выпустить фильм, где они усмотрели совершенно недопустимый и провокационный призыв к антимонархической революции, потребовав внести в него полностью удовлетворявшие монархическую цензуру значительные коррективы. В результате компания театра и кино «Миср», вложившая в производство «Лашина» совершенно баснословную по египетским меркам сумму (более 30 тысяч фунтов), была вынуждена пойти на дополнительные, весьма обременительные финансовые издержки и, в конце концов, переделать заключительную часть потребовавшей больших усилий и напряжения киноленты.

По новой ее версии, полководец Лашин, освобожденный восставшими из неволи, собрав убедительные доказательства и улики, разоблачал перед султаном вероломного вазира и всех его сообщников. После этого монарх выносил им вполне заслуженный суровый приговор. А между избавленной от рабства и отпущенной на волю Калимой и Лашиним, много пережившими и незаслуженно пострадавшими, возникала взаимная симпатия, а затем и искренняя любовь, и они в итоге вступали в законный и счастливый брак.

После выхода на экраны 14 ноября 1938 года «исправленного и дополненного» нового варианта многострадального фильма египетская периодическая печать практически единодушно подчеркнула добротную режиссуру Фрица Крампа, сумевшего, по ее мнению, создать на редкость увлекательную и выигрышную в зрелищном отношении кинокартину. Грамотная и профессиональная организация передвижений снятых на натуре массовок, невиданные для египетского кино по выразительности сцены

султанского дворца, умелое чередование крупных и средних планов при воспроизведении чувств, поведения и мыслей монарха и Лашина во время их исполненной высокой эмоциональной и смысловой нагрузки шахматной партии по праву сделали киноленту одним из классических произведений национального кинематографа.

Заметное место в кинопродукции Египта 1930-х годов начали занимать также фильмы комедийного жанра. Довольно успешно в данном направлении работал, в частности, продюсер и режиссер Того Мизрахи, прошедший стажировку на западноевропейских киностудиях и поставивший по авторским сценариям киноленты, пользовавшиеся коммерческим успехом: «Доктор Фарахат» (Ад-Дуктур Фарахат, 1935), «100 тысяч фунтов» (Мит алф гинейх, 1936), «Богатство связано с грубостью» (Аль-Изз бахдала, 1937), «Такова моя натура» (Ана таби кида, 1938). В его не требовавших значительных финансовых затрат киноработах, нередко отличавшихся абсурдистским и в то же самое время непринужденным легким юмором, снимались полюбившиеся египетским кинозрителям заряженные на импровизацию и экспромт талантливые театральные актеры – Фаузи аль-Газаирли, Бишара Вахим и Шалум. Последний в 1935 году сам выпустил тепло встреченный киноаудиторией Египта кинофильм «Переводчик Шалум» (Шалум ат-тарджуман). В нем постановщик иронично рассказал о чудаковатом и не теряющем присутствия духа уличном торговце лотерейными билетами, который, объявив себя из-за авантюристичности характера переводчиком, размечтался выгодно жениться на дочери богатого американского туриста, но когда понял нелепость «смелого» замысла, с радостью вернулся к прежнему роду занятий.

И все-таки наибольшим прокатным успехом у зрителей пользовались комедийные фильмы с участием выдающегося актера театра и кино Нагиба ар-Рейхани. Работавший сначала клерком в банке и в компании по производству сахара в Наг-Хаммади, в 1908 году вместе с Азизом Идом, впоследствии одним из корифеев египетского сценического искусства,

Рейхани основал театральную труппу, где ставил имевшие большой успех комедии и водевили. Затем играл на сцене театра Жоржа Абъяда. Сформировав в 1917 году собственную труппу, инсценировал имевшую широкий резонанс пьесу авторского сочинения «Киш-Киш бей», выступив в ней с острой сатирой на пороки египетского общества.

Актерские работы в 1933 и 1934 годах в кинофильмах «Его превосходительство Киш-Киш бей» (Сахиб ас-саада Киш Киш бейх, 1931) режиссера Истефана Росте и «Якут» (Якут, 1934) Эмиля Рунье не шли ни в какое сравнение с успехом театральных работ выдающегося мастера комедийного жанра. До сих пор не известно каким образом удалось уговорить трепетно и ревниво относившегося к своей художественной репутации артиста согласиться на съемки в картине Александра Фаркаша «Он хочет жениться удачно» (Би саляма аиз ятаджавваз), вышедшей на национальные экраны в 1936 году.

Главный герой киноленты Киш-Киш бей – склонный к чудачествам деревенский олда (староста). Уже женатый человек, он задумывает найти новую спутницу жизни, но при условии, чтобы та была только из Каира. Секретарь находит подходящую кандидатку по имени Басина, и, заручившись согласием родителя девушки на ее брак с богатым провинциалом, с легким сердцем вскоре отправляет Киш-Киш бей с набитым кошельком и многочисленными подарками в столицу. Между тем у Басины есть молодой жених, которого она искренне любит и который решает во что бы то ни стало расстроить уже намеченную помолвку. Дабы выманить деньги и одновременно опорочить репутацию нежелательного соперника, он с показным радушием встречает почтенного гостя, хитростью заманивает в ресторан, где, реализуя свой замысел, знакомит с красоткой Нусой. Шикарно разодетой и повидавшей виды искусственной соблазнительнице не составляет особого труда вскружить голову наивному заезжему провинциалу. Киш-Киш бей становится послушной игрушкой в руках новоявленной пассии. Растраниживает, выполняя все ее прихоти, привезенные из деревни деньги

и, получив закономерный отказ разочарованного в нем отца Басины, которая выходит замуж за своего возлюбленного, в неопишемом гневе на весь Каир и каирцев с их соблазнами и коварствами не солоно хлебавши возвращается домой.

Одним из лучших египетских кинофильмов комедийного жанра стал исполненный динамизма и удачных художественных находок «Саляма благополучный» (Саляма фи хайр), выпущенный в 1937 году на студии «Миср» обучавшимся в Германии режиссером-дебютантом Ниязи Мустафой. В ней Нагиб ар-Рейхани, выступивший исполнителем главной роли и соавтором сценария, великолепно передал характер египтянина – несколько чудаковатого, однако необыкновенно живого и обаятельного, который работает посыльным в магазине по продаже тканей и из-за неудачного стечения обстоятельств постоянно попадает из одной абсурдной ситуации в другую.

...Получив однажды от кассира чемодан с недельной выручкой, чтобы доставить ее в коммерческий банк, Саляма не очень-то торопится выполнять возложенное на него ответственное поручение и прибывает к месту назначения лишь тогда, когда рабочий день закончился – на банковских дверях красуется большой замок. Идти обратно поздно, да и вообще не имеет никакого смысла, поскольку хозяин Халал Хиндауи по случаю собственных именин всех уже отпустил отдыхать, а завтрашний день еще утром объявил выходным. С целью хоть как-нибудь оправдаться и получить от начальника указания относительно дальнейших своих действий горе-курьер направляется с ценным багажом в цирюльню и намеревается сообщить оттуда по телефону о случившемся недоразумении. Но воспользоваться вожделенным телефонным аппаратом не получается – на нем, как назло, надолго повис какой-то молодой болтун. Чтобы не без пользы скоротать время, Саляма садится в кресло к парикмахеру и, выслушивая гневные бесконечные тирады говоруна, вскоре узнает, что именно у него какие-то негодяи выкрали во время стрижки портфель со всеми находившимися в нем

деньгами. Охваченный самыми дурными предчувствиями, Саляма судорожно хватается распроклятый чемодан и, забыв расплатиться с шокированным брадобреем, сломя голову бросается к себе домой, периодически отскакивая от проезжающих мимо и вызывающих подозрение потенциальных «воров»-велосипедистов. Но дальше – больше. Как выясняется, в никогда раньше не обкрадывавшейся «безопасной квартире» несколько часов назад побывали домушники и утащили, со слов жены, все их семейные сбережения и одежду. Саляма после услышанного не может найти себе места, приходит в неподдельный ужас и в полном отчаянии бежит в обнимку с окаянным баулом на улицу. Спустя некоторое время немного успокаивается, встречает давнего друга-учителя и с подачи последнего склоняется к «мудрому и единственно правильному решению» – упрятать огромную подотчетную сумму в надежном гостиничном сейфе...

Однако все оказывается не так просто – в шикарном элитном отеле киногероя поджидают новые проблемы и непредвиденные испытания. Не сойдясь в цене за аренду места в камере хранения, как и положено истинному египтянину, Саляма начинает напористо и горячо торговаться, устраивает публичный скандал, и в итоге разгневанные служащие выталкивают чересчур бесцеремонного незваного пришельца за двери. Как раз в этот драматический момент в гостиницу прибывает очень высокий и долгожданный иностранный гость – властитель одной из восточных монархий. В возникшей во время церемонии встречи суете и неразберихе Салямю, надевшего роскошную чалму с пером, ловко изображающего изысканные манеры поведения, ошибочно принимают за эмира и с большой помпой размещают в самом роскошном и неусыпно охраняемом номере. К недавнему изгою-простолюдину со стороны представителей администрации проявляется отныне абсолютно другое – только уважительное предупредительное отношение. Окружающие на каждом шагу выражают знаки раболепного почтения и подобострастного внимания, самозванца начинает упорно

обхаживать даже дочь высокопоставленного паши, мечтающая о «его несметных богатствах»...

Логическая развязка экранных событий наступает не сразу – лишь после того, как мелкий разъездной торговец Альбер, пробравшийся в роскошные «княжеские» апартаменты, просит Салямю лично выбрать образцы тканей, которые, дескать, пригодятся для пошива новых мундиров его многочисленной армии. Несмотря на все уговоры, так и не добившись от «неуступчивого самодержца» сколько-нибудь вразумительного и ясного ответа на «необыкновенно выгодные» предложения, раздосадованный агент вместо своего чемодана с рекламируемым товаром забирает по оплошности совершенно такой же чемодан Салямы и уходит. Вскоре после этого коробейник появляется в «обворованном магазине» владельца, пребывающего в опечаленном и подавленном состоянии духа. И здесь в торжественно раскрытом коммивояжером бауле, к великому изумлению, вместо предполагаемой мануфактуры, обнаруживаются как раз те исчезнувшие тысячи фунтов, которые без вести пропавший несколько дней назад посыльный обязан был сдать в банк. В эпилоге кинофильма все выдвинутые против Салямы обвинения в воровстве и самозванстве счастливым образом снимаются, и он возвращается домой к любящей, преданной жене, испытывая, правда, глубокую неприязнь и даже ненависть к соседу-учителю за то, что тот подал ему «абсолютно идиотскую идею» схоронить деньги в гостиничной камере хранения.

Во второй половине 1930-х годов в Египте появились частные студии «Насибан», «Кустанов», «Вахби», «Ляма», способные выпускать полнометражные игровые киноленты. Однако лучшие национальные кинематографические силы страны оказались сконцентрированы прежде всего на большой, оборудованной по последнему слову техники киностудии «Миср». Аналогично Голливуду и ведущим кинофабрикам Западной Европы, и творческие работники, и технический персонал принимались в ее штат только на основе официально оформленных юридических договоров. Это

относилось к режиссерам, сценаристам, операторам, художникам-постановщикам, звукооператорам, монтажерам, а также представителям других творческих и технических профессий. При этом руководство студии сохраняло за собой право привлекать по собственному усмотрению на контрактной основе также и зарубежных специалистов.

Подобной практики в Египте никогда прежде не существовало. Раньше кинорежиссеры заключали с продюсерами соглашение на постановку одного конкретного фильма. Когда работа над ним завершалась, они становились безработными и оставались таковыми до тех пор, пока не находили другого инвестора, предоставлявшего финансовые средства на создание новой кинокартины. Кинематографисты не знали того, что их ждет завтра. Причем это касалось всех киноработников без исключения. Не имея долгосрочного юридического трудового договора, они были лишены, соответственно, и стабильного, обеспечивавшего достаточный прожиточный минимум жалованья. Естественно, вынужденные простои самым негативным образом сказывались и на имущественном, и на общественном статусе первых профессиональных национальных кинодеятелей, особенно тех, кто не был связан с театром, журналистикой, эстрадой, которые могли служить источником дополнительного заработка.

В результате продуманного и четкого планового распорядка производства фильмов, установленного на киностудии «Миср», общий художественный уровень выпускаемой на ней экранной продукции оказался на порядок выше, чем в других объединениях, тоже занимавшихся созданием полнометражных игровых кинолент. На предприятии, руководимом банкиром Талаатом Харбом, располагавшим, помимо остального, собственным большим кинотеатром, кинематографисты чувствовали себя намного спокойнее и увереннее и за день грядущий могли особенно не опасаться. Они перестали испытывать постоянное и жесткое давление частного продюсера, каждодневно требовавшего завершить кинокартину в максимально короткие сроки и с наименьшими издержками. Отныне руководители съемочных групп

приобрели возможность не выбрасывать из литературных сценариев важные для кино, выигрышные в зрелищном отношении эпизоды, требовавшие возведения высокочатратных декораций или, например, пошива дорогостоящих, с позолотой исторических костюмов. В отличие от недавнего прошлого, их уже не вынуждали подыскивать актеров подешевле и отказываться от высокооплачиваемых опытных и популярных артистов, которые наилучшим образом могли справиться с поставленными перед ними творческими задачами. Весьма важным явилось одновременно и то, что руководители съемочных групп получили более широкие возможности привлекать необходимое, по их мнению, число статистов для участия в массовых сценах того или иного постановочного кинофильма.

На первых порах руководство киностудии «Миср», имея возможность расходовать относительно крупные суммы, ориентировалось на выпуск дорогостоящих, по египетским меркам, фильмов, имевших целью поразить местную и зарубежную, в первую очередь арабскую, аудиторию пышностью и размерами интерьеров. В то же время оно стремилось приспособлять содержание и оформление выпускавшихся кинокартин к запросам разных категорий кинозрителей Египта – и социальной элиты, и обитателей городских окраин. Однако основная ориентация была все-таки на привилегированные и зажиточные слои египетского общества, нуждавшиеся в особой промышленности развлечений, угодной их идейным целям и классовым интересам. Данную тенденцию в кинематографическом процессе стимулировали, разумеется, не одни только инвесторы национального кинопроизводства, но и внимательно отслеживающие кинопроцесс весьма придирчивые органы монархической цензуры.

Исключительно по счастливому стечению обстоятельств стало возможным появление в 1939 году первой отечественной реалистической игровой киноленты «Решимость» (Аль-Азима), поставленной на студии «Миср» учившимся во Франции молодым 27-летним режиссером Камалем Селимом. В отличие от своих предшественников, делавших упор на

изображение «красивой жизни» египетских богачей-аристократов, ослепительного внутреннего убранства их дворцов, роскошных автомобилей и крайне редко заглядывавших в «народные кварталы», Селим поступил совсем иначе. Основным местом экранного действия он смело избрал типичный район проживания простых каирцев, попытавшись при этом правдиво и без украшательств отразить их занятия, повседневные заботы и тревоги.

В ходе работы над «Решимостью» от первоначального варианта названия кинокартины «В квартале» (Фи-л-хара), по настоянию студийного начальства, пришлось отказаться. Инвесторы посчитали, будто публику вряд ли заинтересует показ на киноэкранах мира «народных кварталов», с которыми она, мол, и без того хорошо знакома. В данной связи заслуживает, пожалуй, упоминания и позиция иностранных консультантов, пользовавшихся в тот период времени большим влиянием. С самого начала они высказывали мысли об эстетической слабости намеченной к производству ленты, о предстоящих чрезмерных расходах, которые наверняка превысят начальную смету, а также о неизбежном ее провале в коммерческом прокате. Кроме того, они настоятельно давали «дружеские» рекомендации вообще отказаться от финансирования «сомнительной и не заслуживающей внимания кинопостановки». Под влиянием подобных рассуждений правление Банка «Миср» распорядилось образовать специальную комиссию по тщательной проверке и возможному пересмотру бюджета кинофильма. По счастью, последняя признала все эти разговоры не имеющими достаточных оснований, надуманными и в итоге дала разрешение продолжить киносъёмки. Когда лента попала в монтажный цех и стало ясно, что она станет незаурядным событием в кинематографической жизни Египта, имевшие высокий авторитет в художественном совете студии немцы попытались, как это произошло с дебютной студийной картиной «Ведад», забрать ее себе хотя бы на данном этапе. И только благодаря сплоченности, товариществу и стойкости творческого коллектива египтян удалось отстоять

кинокартину и собственными силами довести ее до конца. Причем у кинематографистов ушло так много нервных и физических сил, что, «когда закончились последние съемки в «народном квартале» и начали разбираться декорации, Камаль Селим, его ассистент Салах Абу Сейф и другие создатели фильма плакали, прощаясь с бесконечно дорогой для всех них завершённой работой»⁵³.

Главный персонаж киноленты «Решимость», Мухаммед Ханафи, сын простого парикмахера, – единственный, кто в народном квартале получил высшее образование, с отличием окончив коммерческий колледж. Однако, оплатив дорогостоящую учебу, старый отец наделал множество непосильных долгов, и теперь сын должен как можно быстрее погасить его долговые обязательства. Шансы на это вроде бы имеются. Трудолюбивый и перспективно мыслящий выпускник вуза с приятелем-однокашником Адли рассчитывает организовать собственную торговую компанию – установочный капитал в нее обещает вложить обладающий широкими связями в деловом мире родитель последнего – Назих-паша. Перед самым отъездом за границу богатый аристократ действительно оставляет своему наследнику деньги на реализацию смелого проекта, грамотно и профессионально подготовленного Мухаммедом. Однако когда тот приходит с «доведенными до ума» учредительными документами и предложениями относительно предстоящей деятельности фирмы к своему компаньону, выясняется, что думающий исключительно о развлечениях Адли спустил всю доверенную ему крупную сумму за карточным столом.

Не слишком-то везет Ханафи и в личной жизни – он искренне любит отвечающую ему взаимностью дочь квартального пекаря Фатыму, но их свадьбе упорно противится мать девушки. Она мечтает, чтобы дочь вышла замуж не за бедного и все еще безработного соседского юношу, к тому же сына несостоятельного должника, а за обеспеченного и «достойного во

⁵³ Тауфик, Саад ад-Дин. Фаннан аш-шааб Салах Абу Сейф (на араб. яз.). Каир, 1968, С. 28.

всех отношениях» местного мясника Итра. Тем более не приносящая доходов цирюльня в счет погашения векселей вот-вот должна уйти с молотка...

Из Европы возвращается Назих-паша, узнает правду, устраивает легкомысленному сыну нагоняй, а добросовестному и честному Мухаммеду помогает получить хорошо оплачиваемую должность в солидной юридической конторе. Наконец, молодой человек получает возможность жениться на своей возлюбленной. Однако счастье молодоженов длится недолго: во время медового месяца Мухаммеда обвиняют в утрате важного документа и, ни в чем толком не разобравшись, увольняют «за нерадивость» по служебному несоответствию. Скрывая от Фатымы случившуюся беду, несчастный устраивается за жалкие гроши трудиться с утра до позднего вечера рядовым упаковщиком в магазин по продаже одежды. Узнав об этом «обмане» по доносу коварного и зловредного Итра, лелеющего мечту развести молодую пару, Фатыма глубоко возмущена «проступком» мужа, уходит от «лгуна» в родительский дом и готова выйти замуж за торжествующего мясника.

К счастью, злополучный потерянный документ, ошибочно отправленный в архив, с помощью взявшегося за ум Адли вскоре удастся найти. Признав свою досадную ошибку, юридическая компания приносит извинения. Невинность Ханафи полностью доказана, он восстановлен в должности, а убедившаяся в его честности и порядочности жена решает вернуться. В финальной части фильма мечта сына бедного парикмахера организовать с одумавшимся и отказавшимся от вредных привычек сыном Назих-паши собственную фирму становится явью...

Неожиданно для многих коммерческий успех киноленты превзошел все ожидания – кассовые сборы от второй, третьей и четвертой недели оказались намного выше, чем в первые дни ее демонстрации. Но более важным, если говорить об аспекте художественном и идейно-тематическом, оказалось все-таки другое. Никогда прежде национальный кинематограф с такой болью, состраданием и любовью не показывал судьбу выходца из простого народа и

не воспроизводил с такой большой степенью достоверности жизненный уклад и образ мыслей рядовых жителей Каира. Несмотря на то, что создателей «Решимости» правая с воспаленным воображением критика объявила «социалистами», хотя главный герой получил реальную помощь и поддержку от аристократа Назих-паши, тем не менее, она с честью выдержала самое главное и трудное испытание – испытание временем. Кинокартина положила начало тем реалистическим тенденциям в экранном искусстве Египта, которые оформились и обрели дальнейшее развитие в творчестве нового поколения кинорежиссеров, но уже после антимонархической национально-демократической революции 1952 года.

Если говорить о динамике роста объема национального кинопроизводства, то с 1920-х годов она выглядела следующим образом. В 1923 году в Египте вышел один полнометражный игровой фильм, в 1927-м – 1, в 1928-м – 4, в 1929-м – 2, в 1930-м – 2, в 1931-м – 5, в 1932-м – 6, в 1933-м – 6, в 1934-м – 6, в 1935-м – 12, в 1936-м – 13, в 1937-м – 17, в 1938-м – 10, в 1939-м – 15.⁵⁴, т.е. в период между Первой и Второй мировыми войнами в стране было создано в общей сложности 100 постановочных кинолент. Причем с 1934 года все кинофильмы стали выпускаться только в звуковом варианте – на первых порах при техническом содействии производственных компаний Западной Европы, а затем, с открытием в октябре 1935 года киностудии «Миср», – непосредственно на территории Египта.

Знаменательные перемены в кинематографической жизни страны повлекла за собой Вторая мировая война. Осенью 1939 года под давлением англичан все без исключения немецкие консультанты, занятые в сфере кинематографа, от занимаемых должностей были отстранены. По законам военного времени Великобритания, не очень-то считаясь с мнением египетских властей, приняла специальное постановление относительно тысяч метров отснятого документального материала, поступавшего из районов боевых действий и подлежавшего проявке и печатанию в Египте. Для

⁵⁴ См. Маусуат аль-афлам аль-арабийя (на араб. яз.). Каир, 1994, С. 282.

массового проката отбиралась только та ее часть, которая, с точки зрения представителей английского посольства и аппарата военного советника, не могла нанести ущерба пропагандистским целям и установкам официального Лондона. И это было объяснимо – часть поступавшего в страну документального материала содержала в себе сюжеты о тяжелых поражениях союзных войск Англии и Франции в Европе в мае – июне 1940 года и эвакуацию их войск из Дюнкерка. На протяжении всей войны вся без исключения попадавшая в Египет фронтовая кинохроника проходила сквозь жесткую и бдительную британскую цензуру и по ее воле безапелляционно купировалась.

Стоит отметить, что юридической базой для подобного рода действий служил неравноправный договор с Великобританией, подписанный в 1936 году лидером буржуазной партии «Вафд» и одновременно главой кабинета министров Наххас-пашой. По нему, Вестминстер оговорил за собой право содержать войсковые части в зоне Суэцкого канала, Каире и Александрии, контролировать одновременно аэродромы и армию Египта. Верховный комиссар, превратившийся в посла, являлся, по существу, хозяином страны. Дело дошло даже до того, что троим египтянам – режиссеру и сценаристу Мухаммеду Кариму, кинооператорам Мухаммеду Абдель Азиму и Хасану Мураду, штатным сотрудникам студии «Миср», – власти строго-настрого запретили посещать просмотровые залы, когда в них демонстрировалась военная хроника, поскольку жены троих были немками ⁵⁵.

Вместе с тем резкое сокращение в годы войны импорта кинофильмов ввиду нарушения существовавших связей с иностранными экспортными кинокомпаниями и возникших транспортных трудностей обеспечило благоприятные предпосылки для бурного подъема национального кинопроизводства. К примеру, в 1942 году в стране было выпущено 22 полнометражных игровых фильма, в 1944-м – 33, а в 1945-м – 42 ⁵⁶.

⁵⁵ См. Музаккярат Мухаммед Карим. Аль-Китаб ас-сани (на араб. яз.). Каир, 1972, С. 30-31.

⁵⁶ Маусуат аль-афлам аль-арабийя (на араб. яз.). Каир, 1994, С. 283-284.

В числе заметных положительных событий в сфере кинематографа данного периода стоит упомянуть следующие. В 1940 году в кинофильме Мухаммеда Карима «Счастливый день» (Яум саид) в возрасте девяти лет дебютировала сразу обратившая на себя внимание будущая «королева арабского экрана», выдающаяся актриса Фатин Хамама. В кино пришел талантливый музыкант и певец, сириец по происхождению, Фарид аль-Атраш, сыгравший в 1941 году роль героя в имевшей большой зрительский успех музыкальной картине Ахмеда Бадрахана «Победа молодости» (Интисар аш-шабаб), Ибрахим Ляма выпустил вторую в египетском кино историческую ленту «Салах ад-Дин аль-Айюби» (1941), действие которой относилось к средневековой эпохе конца XII века – периоду успешного противостояния мусульман Ближнего Востока нашествию крестоносцев. Первую свою полнометражную игровую кинокартину «Беглец» (Аш-Шарид, 1942) поставил Хенри Баракят – в последующем один из самых разносторонних и плодовитых кинорежиссеров Египта. В 1944 году Мухаммедом Каримом впервые была осуществлена экранизация произведения крупного египетского писателя, литературоведа и общественного деятеля Тауфика аль-Хакима «Пуля в сердце» (Расаса фи-л-калб). В стране в 1943 году возникли Комитет египетских кинематографистов, куда вошли представители ряда производственных кинокомпаний, и Клуб профессиональных кинематографистов. Тогда же в Каире сформировался Профсоюз актеров театра и кино. Его руководителями были избраны широко известные и авторитетные артисты Жорж Абъяд и Нагиб ар-Рейхани. В 1944 году в столице открылся Высший институт актерского мастерства, руководителем которого назначили видного театрального деятеля Заки Тулаймата.

Памятный след в истории национального кино оставили фильмы Ахмеда Кямиля Мурси «Рабочий» (Аль-Амиль, 1943) и «Генеральный прокурор» (Ан-Наиб аль-амм, 1946). В «Рабочем» впервые в качестве главного положительного героя на экране предстал рядовой фабричный пролетарий,

выступающий против произвола работодателей, выброшенный за это на улицу, но не отказавшийся от идеалов социальной справедливости и уважения прав угнетаемых простых тружеников. Социальная драма «Генеральный прокурор», начатая в 1943 году, но задержанная цензурой, воссоздав историю двух преступлений, совершенных бедным молодым человеком и сыном генерального прокурора по абсолютно разным мотивам, заострила внимание на пороках и изъянах египетского законодательства, вступающего временами в противоречия с гуманистическими установками права религиозного. Необходимо заметить, что в условиях монархического режима, не допускавшего никаких дискуссий относительно правомерности или неправомерности принимавшихся в судебном порядке решений, данная кинопостановка оказалась очень смелой и в плане тематическом тоже имела первопроходческий характер. Важным событием в кинематографической жизни Египта стала и кинокартина начинавшего критиком, прошедшего затем школу ассистента режиссера на студии «Миср» Кямиля аль-Тельмисани «Черный рынок» (Ас-Сук ас-сауда, 1945), откровенно поведавшая о бедственной жизни и страданиях обитателей бедняцкого каирского квартала, оказавшихся невинными жертвами спекулятивной лихорадки, охватившей Египет в период Второй мировой войны.

Существенные трансформации в экономической и общественно-политической жизни Египта 1939 – 1945 годов привели к тому, что доминирующие позиции в области кино перешли к торговцам, латифундистам, промышленникам, изрядно обогатившимся на военных поставках союзникам. Оказавшиеся в руках египетских нуворишей капиталы побуждали их к жизни, исполненной развлечений и приятного времяпрепровождения. В не интересовавшей их ранее области производства игровых кинофильмов они увидели эффективное средство получения новых быстрых прибылей. Ловкие в коммерческих операциях и в то же время невежественные в вопросах художественной культуры, спекулянты весьма быстро преуспели в захвате господствующих высот в сфере национального

кинематографического предприятия. Эпоха киностудии «Миср», выпустившей за первые десять лет своего существования 22 полнометражные игровые ленты и оказавшейся первой «кузницей кадров» для местной киноиндустрии, по существу, закончилась. Если до Второй мировой войны полнометражные постановочные кинокартины создавались в основном усилиями видных театральных деятелей и Компанией театра и кино «Миср», то во время и после ее окончания к кинопроизводству обратились никак не связанные с экранными искусством текстильное объединение «Бейда Котн», коммерческие фирмы «Иджишн трейдинг Компании», «Аль-Габри Дженерал Компании» и многие другие. Говоря о том времени, журнал «Аль-Кавакиб» писал, например, следующее: «...в Каире, не считая «тайных», число зарегистрированных компаний достигло 148. Каждый, кто имел деньги, объявлял об образовании собственной компании... Большая часть «тайных» фирм не стремилась выпускать фильмы. Первейшей их заботой была торговля на «черном рынке» сырой пленкой, необходимой для кинопроизводства. Приобретали они ее у министерства социальных дел по обычным ценам, а перепродавали в десятки раз дороже. В результате, не выпустив ни одного фильма, «тайные» компании зарабатывали огромные барыши»⁵⁷.

Если в сезоне 1936 – 37 года производством кинолент занималось 14 кинообъединений, из которых только 5 были вновь появившимися, то в сезоне 1946 – 47 года аналогичные цифровые показатели составили соответственно 49 и 29. Вообще же с 1945 по 1952 год возникло 114 частных кинофирм, из них 69 подготовили всего по одной единственной кинопостановке, а затем область кинематографа покинули навсегда. Еще 19 кинокомпаний сделали по несколько игровых кинолент и также прекратили всякую кинодеятельность⁵⁸.

⁵⁷ Журнал «Аль-Кавакиб». Киссат ас-синима фи миср (на араб. яз.). Каир, 1960, № 448, С. 96.

⁵⁸ Хасан, Эль-Хами. Тарих ас-синима аль-мисрийя (на араб. яз.). Каир, 1976. С. 89-90.

В свете происходивших перемен резко повысились гонорары, выплачивавшиеся продюсерами участникам съемочных групп. На рубеже 1940 – 1950-х годов в стране сложился культ «звезд», получавших порой сказочные по египетским меркам денежные вознаграждения. Например, актер второго плана, получавший прежде за съемки в фильме 100 фунтов, теперь вполне мог рассчитывать на 500. Исполнитель рангом выше, имевший раньше 1000 фунтов, отныне зарабатывал по 3000. Выплаты отдельным кумирам арабской публики, особенно популярным певцам и музыкантам, перед революцией 1952 года достигали 10 000 фунтов за одну сыгранную ими роль. Соответственно возросла и оплата труда режиссера – с 300 до 3000 фунтов⁵⁹.

Со второй половины 1940-х годов кинотеатры Сирии, Ливана, Судана, Иордании, Палестины, Алжира, Туниса, Ливии, Адена начали ориентироваться на показ кинолент Египта. Его фильмы стали проникать и в страны Африки южнее Сахары – Нигерию, Сомали, Эфиопию, Сьерра-Леоне, в Азию – Иран, Пакистан и Индию, в Грецию, Северную и Южную Америку. Египетский фильм сделался своего рода «посланником» на отдаленных территориях, и зарубежный зритель отныне смотрел на Каир как на столицу всего арабского мира, превратившуюся в центр притяжения для многих деятелей искусства, которые начали приезжать сюда за славой и высокими денежными вознаграждениями. Нередко им удавалось найти применение своим силам и сняться в местных игровых кинокартинах. Безусловно, принятие «пилигримов» содействовало укреплению позиций египетской экранной продукции в репертуаре просмотровых залов Арабского Востока. На студиях Египта работали ливанские актеры Бурхан Садик и Ильяс Мудиб, певец Гарам Шейба, сирийские знаменитости Нурхан и ее соотечественник Тасир ас-Саади, тунисская певица Хасиба Рушди, иракская исполнительница

⁵⁹ Там же. С. 96-97.

народных песен Сихам Рифки, палестинские артисты Нур ас-Сабах и Ваджих Бадрахан.

Ко времени окончания в 1945 году Второй мировой войны количество кинорежиссеров в Египте составило уже довольно внушительную цифру – 37 человек. В следующем сезоне 1946 – 47 года появилось еще одиннадцать новых имен. Большинство из них прошли раньше школу ассистентов режиссера, работали кинооператорами; присоединились к профессии постановщиков фильмов также популярные актеры – Анвар Вагди, Хусейн Сидки, Махмуд Зульфикар, Хасан Рамзи, Махмуд Исмаил.

Во второй половине 1940-х годов египетские кинематографисты предприняли попытки совместного создания фильмов как на межарабском уровне, так и на интернациональном. При этом они не ограничивались одним лишь вложением финансовых средств в намеченные к реализации кинопроекты – происходил одновременно и обмен художественными кадрами. Первый шаг в этом направлении датируется 1946 годом, когда в местном и арабском коммерческом прокате широко демонстрировалась постановочная кинолента Ахмеда Бадрахана «Каир-Багдад» («Аль-Кахира-Багдад»), производство которой обеспечили иракская и египетская частные кинокомпании «Синима аль-Хамбра» и «Иттихад аль-фаннин фи миср». В ней наряду с представителями Египта Бишарой Вакимом и Мадихой Юсри снялись известные театральные артисты Ирака Хакки Шибли и Афафа Искандар. В том же году Египет частично оплатил выпуск кинокартины «Любовь» («Аль-Хубб») тунисского режиссера Абдель Азиза ат-Туниси. Спустя год в сотрудничестве с деятелями кинематографа Сирии и Ливана режиссер-египтянин Ниязи Мустафа осуществил постановку полнометражной игровой ленты «Лейла аль-амирийя». Его коллеги по профессии Ахмед Кямил Мурси и Хусейн Фаузи выпустили соответственно в Ираке и Ливане кинокартины «Лейла в Ираке» («Лейла фи-л-ирак», 1949) и «Ливанская невеста» («Арус лубнан», 1951).

Если говорить о кинокооперации с европейскими странами, то первый опыт здесь относится к 1950 году, когда Компания театра и кино «Миср» финансировала вместе с Италией кинофильм «Сокол» («Ас-Сакр»), выпущенный в двух версиях – на арабском и итальянском языках. При этом арабский вариант сделал начинавший кинематографическую карьеру в качестве монтажера, сценариста и ассистента режиссера египтянин Салах Абу Сейф. Некоторые популярные артисты привлекались на съемки кинокартин, выпускавшихся в Европе. Например, Юсуф Вахби, Самиха Айюб и Рушди Абаза были приглашены на картину итальянца Алессандрини «Амина» (1949). Знаменитую танцовщицу и актрису Самию Гамаль, правда несколько позднее, в 1955 году, французы ангажировали на фильм «Али-Баба и сорок разбойников» Жака Беккера, где ее партнером на съемочной площадке выступил широко известный и талантливый комедийный актер Фернандель.

В данной связи, впрочем, нелишне отметить: выпущенные совместно с западными странами кинопостановки сколько-нибудь значимого коммерческого успеха в Египте все-таки не добились. Объяснялось это не только различиями вкусовых пристрастий зрительских аудиторий, но и тем обстоятельством, что любимым «звездам» национального экрана отводились в корпоративных кинолентах вспомогательные роли – не первого, а второго плана. Подобная ситуация, разумеется, не могла способствовать привлечению в просмотровые залы сколько-нибудь значительного зрительского контингента из числа арабов.

На рубеже 1940 – 1950-х годов в Египте постепенно начал утверждаться цветной кинематограф. Первым отечественным фильмом, полностью выполненным в цветном изображении, стал «Отец жениха» («Баба арис») режиссера Хусейна Фаузи, вышедший в массовый прокат в 1950 году. Тогда же по заказу кинокомпании «Наххас-фильм» по мотивам популярных народных сказок «Тысячи и одной ночи» Ниязи Мустафа выпустил ленту «Белладонна» («Ситт аль-хусн»). Очевидный зрительский успех названных

постановок подвигнул продюсера Мухаммеда Фаузи финансировать через год производство кинофильмов «Любовь в опасности» («Аль-Хубб фи хатар») и «Конец истории» («Нихаят кисса»), которые поставил Хильми Рафла. Но, несмотря на то, что в них участвовали кумиры национального кино – Сабах, Исмаил Ясин, Мадиха Юсри, инвестор понес весьма ощутимые финансовые потери. Отчасти это объяснялось тем, что проявлять и печатать дорогостоящую цветную пленку приходилось по кабально высоким ценам за границей – в Западной Европе. Немалых денег стоило к тому же и привлечение операторов-иностранцев, чтобы те на контрактных условиях согласились заодно поработать с египетскими коллегами, передав им свой более богатый профессиональный опыт.

Ставя во главу угла соображения материальной выгоды, вплоть до середины 1950-х годов продюсеры-египтяне в целом избегали форсировать производство полнометражных игровых фильмов в цветном изображении. Решающий «прорыв» в этом направлении произошел только в 1956 году, когда популярный певец и музыкант Абдель Халим Хафез оплатил производство киноленты «Далила» («Далила»), поставленной Мухаммедом Каримом, где вместе с ним в роли героини выступила тогдашняя восходящая «звезда» национального экрана Шадия.

Спустя год актриса и продюсер Мадиха Юсри также с немалым коммерческим успехом повторила опыт Абдель Халима Хафеза, финансировав «Землю мечтаний» («Ард аль-ахлям») режиссера Камал аль-Шейха. После этого «лед тронулся», и каждый очередной киносезон сопровождался появлением одного-двух цветных игровых полнометражных кинофильмов, созданных при техническом содействии и под патронажем иностранных специалистов. Такая сопровождавшаяся излишними издержками практика сохранялась вплоть до 1963 года, когда египтяне на киностудии «Миср», переняв зарубежный опыт, начали уже самостоятельно обрабатывать новую по своим качественным характеристикам кинопленку. С 1960-х годов создание цветных кинокартин резко пошло в гору, и в последующем национальная

кинопродукция выпускалась в черно-белом варианте лишь в крайне редких случаях.

Во время Второй мировой войны и последующие годы позиции национального кинематографа на внутреннем рынке Египта значительно упрочились. На рубеже 1940 – 50-х годов доля египетских фильмов в местной прокатной сети, насчитывавшей уже 244 стационарных кинотеатра, достигла 50 % от общего экранного времени. Американским кинокартинам принадлежало при этом 35 %, английским — 9 %, итальянским — 3 %, французским – 1,5 %. Если же говорить об удельном весе постановочных кинолент «ближневосточного Голливуда» в ареале других стран Арабского Востока, то в Ливане тогда же он составлял 50 %, Иордании – 30 %, Ираке – 30 %, Сирии – 20 %, Тунисе – 13 %, Адене – 10 %, Алжире — 9 %⁶⁰.

Между тем количественный рост объемов кинопроизводства резко контрастировал с качественным уровнем создававшихся кинофильмов. На экраны страны стали выпускаться эпигонски копировавшие друг друга конвейерные «драматические комедии о любви с песнями и танцами», которые оказывались оторванными и очень далекими от реальной исторической действительности. Казалось, что кинодеятели совсем не замечали уже наступившей агонии ушедшего в прошлое монархического режима и отказывались от того, чтобы сделать произведения национального экрана местом диалога различных социальных сил и политических партий. Подобная ситуация в значительной мере объяснялась принятыми правительством в 1947 году дополнительными положениями о цензуре, согласно которым кинематографистам в категорической форме запрещалось даже поверхностно говорить о наблевших и требовавших безотлагательного решения острых проблемах внешне- и внутривосточной жизни Египта. И без того жесткие ограничительные цензурные установки в сфере кинематографа становились гораздо суровее и строже, чем, например, в

⁶⁰ Ашари, Мухаммед аль-. Иксадият синаат ас-синима фи миср (на араб. яз.). Каир, 1968, С. 22.

периодической арабоязычной печати, литературе или театре. Тогдашние власти Египта отчетливо понимали, что в условиях массовой неграмотности населения, лишенного возможности приобщаться к знаниям, которые несло в себе печатное слово, произведения экрана в силу своей демократичности были доступны не только образованным привилегированным слоям общества, но и подавляющему большинству рядовых жителей, не умевших ни читать, ни писать. Играло свою роль, конечно, и следующее немаловажное обстоятельство. В отличие, скажем, от журналистского или литературного творчества, творчество кинематографическое никак не могло существовать без постоянных и обильных денежных инъекций. Одновременно оно нуждалось и в несравненно более трудоемком и сложном административно-организационном и технологическом обеспечении. Это, разумеется, тоже ставило систему кинематографической деятельности в повышенную зависимость от установок монархического режима.

В канун революции 1952 года владельцы выросших «как грибы» небольших частных кинопредприятий пускались во все тяжкие, чтобы при минимальных затратах сорвать максимальный куш за счет какого-либо «сенсационного» фильма. Подлаживаясь к запросам и вкусам непритязательной обывательской аудитории, они пиратски использовали то, что до этого было найдено другими, делая одновременно ставку на имена популярных актеров и музыкантов. Поэтому в десятках похожих друг на друга и сделанных наспех кинолент-однодневок обнаружить свежую интересную мысль, новые жизненные наблюдения или профессионально-творческие открытия затруднительно.

Многочисленные авантюристы от кинематографа, располагавшие либо крошечными павильонами, либо бравшие на очень короткий срок в аренду чужие производственные помещения и оборудование, после первых же постигавших их коммерческих неудач, как правило, закрывались, что свидетельствовало о сугубо потребительских меркантильных целях. Последовательный и конструктивный поиск особых, присущих одному

только кинематографу выразительных специфических возможностей карликовые производства-однодневки в обстановке спекулятивного ажиотажа особенно не интересовал. Вполне закономерно, что, в соответствии с возобладавшими представлениями тогдашних финансовых «господ» кинематографической отрасли, в однотипном потоке предреволюционной экранной продукции между красотой и роскошью в экранных произведениях ставился знак равенства. Надуманные и избыточные глянцевыми внешними эффектами сентиментальные и поверхностные мелодрамы из быта «высшего общества», неустанно проводя идеи, будто веление любовных плотских чувств важнее требований морали, утверждали среди кинозрителей, в конечном счете, нравственный нигилизм.

Впрочем, говоря об отличительных особенностях массовой кинопродукции «арабского Голливуда» предреволюционного периода, нельзя не учитывать и другие, безусловно, значимые, моменты. Дело в том, что становление и широкое распространение мелодраматического жанра в театральном и экранном искусстве Египта имело свои специфические, несхожие с европейскими особенности. Глубокая исламизация духовной жизни общества повлекла за собой еще в период раннего Средневековья запрет не просто на изображение человека в искусстве, но и на всякого рода лицедейство, а поэтому зарождение профессионального театра, «старшего брата кинематографа», относится здесь только к 70-м годам XIX века. Его формирование и развитие протекало под сильным воздействием приезжавших сюда на гастроли многочисленных французских и итальянских театральных коллективов. Оригинальные и адаптированные переводы пьес западных авторов явились основой для творчества многих первых египетских драматургов, которые быстро отдали предпочтение жанру мелодрамы, уже в начале XX столетия завоевавшей господствующее положение в египетском сценическом искусстве.

В то же время, сделавшись одной из наиболее доступных и доходчивых форм этической проповеди, египетская мелодрама не могла не попасть в

сферу мощного влияния со стороны традиционных религиозных мусульманских заповедей и жизненных установок. Ее персонажам изначально свойственно пребывать в плену неподвластных им жестоких обстоятельств, они бессильны определить судьбу, обеспечить собственными усилиями лучшее будущее, у них, в отличие от героев трагедии, нет практически никакого выбора. Все это, с точки зрения традиционного исламского вероучения, является исключительной прерогативой воли Аллаха, люди же целиком зависят от его «Божественного промысла».

Уместно сказать, в частности, о таком парадоксе. Когда, к примеру, европеец оценивает происходящее перед ним на киноэкране как нечто ужасное и отвратительное, обращенное против общественного и личного благополучия, то большинство кинозрителей-мусульман в аналогичной ситуации испытывают иные чувства. Они убеждены, что Господь Бог просто не поведал им пока о своих скрытых намерениях. Последние же в любом случае, пусть даже и не сразу, но обязательно в итоге обеспечат победу справедливости над злом. В сознание зрительской аудитории тем самым лишний раз настойчиво вживляется созерцательно-оптимистический взгляд на целесообразность и гармонию окружающего мира, predetermined следующие аятами Корана: «Аллах – тот, кто дал вам землю пребыванием, а небо строением, и сформировал вас, и прекрасно дал вам формы и наделил благами» (Коран, 40:64), «Он – Аллах, творец, создатель, образователь... Он – великий и мудрый» (Коран, 59:24)⁶¹.

Важным подспорьем для процветания и жизнеспособности мелодрамы на египетской почве являлось, бесспорно, также и то, что она нередко воплощала мечты простого народа одержать хоть какую-нибудь победу над властью имущей и богачами, ощутить человеческое счастье здесь, на земле, а не в иллюзорном потустороннем мире. Оптимистическая надежда на неожиданное обогащение в живописно снятых костюмных фильмах с красивыми актерами и актрисами с самого начала повторялась, в частности,

⁶¹ Коран. Перевод и комментарии И.Ю.Крачковского. 2-е изд. М., 1986.

и в экранизациях замечательных народных сказок «Тысячи и одной ночи». Как и в литературном первоисточнике, любовь в них легко преодолевалась, казалось бы, неприступные сословные границы, а все социальные и имущественные проблемы разрешались волшебным образом благодаря женитьбе бедняков на дочерях султанов или юных наследников престола – на скромных и добродетельных девушках.

Вместе с тем укреплявшая свои классовые и идейные позиции национальная буржуазия, используя огромную привлекательность для арабской аудитории мелодраматических сюжетов, пыталась утвердить в их сознании выгодные для себя убеждения, по которым арабы должны были непременно симпатизировать абсолютно всем без исключения соотечественникам-единоверцам, невзирая на их социальное положение и имущественный достаток. В известной мере она следовала в данном случае зафиксированным в Коране непререкаемым заповедям: «Верующие ведь братья» (Коран, 49:10), «Сражайтесь на пути Аллаха с теми, кто сражался с вами, но не преступайте, – поистине Аллах не любит преступающих» (Коран, 2:190)⁶².

В соответствии с требованиями хозяев национального кинобизнеса в стране выходило одновременно немало фильмов, которые превращали египтянок в глазах зрительской аудитории в товар, возможный предмет купли и продажи. Со времен Второй мировой войны в Египте активно начали функционировать всякого рода кабаре и ночные клубы, охотно посещавшиеся солдатами и офицерами британской оккупационной армии, а затем и представителями местной верхушки. Танцовщицы и певицы подобных увеселительных заведений в создававшихся фильмах, по существу, ничем не отличались от проституток, им, дескать, ни под каким видом недопустимо претендовать на равноправие с мужчиной. Образы прекрасных и обольстительных «звезд» кабаре, служащих всего лишь инструментом для плотских утех, кочевали из одной киноленты в другую.

⁶² Там же.

Иначе в выпускавшихся кинопроизведениях выстраивались альковные отношения между дамами высшего света и небогатыми, обиженными судьбой мужчинами. Живущие, конечно, под крылышком почтенного и богатого супруга, египетские матроны, если и решались на интимную связь на стороне, то избранником, как правило, здесь становился способный и даже талантливый выпускник университета, который без поддержки и протекции никак не мог найти подходящую работу.

Продолжая разговор о специфических особенностях национальной мелодрамы, стоит, наверно, сказать о том, что, конструируя свои экранные образы, она логично следовала аксиоме, закрепленной исламской традицией: если человек плох или хорош, то это угодно Всевышнему; если между отдельными людьми вспыхивают острые коллизии, то они тоже представлялись результатом волеизъявления могущественного Абсолюта. Никто из героев даже не прибегал к размышлениям относительно того, как на практике изменить окружающую действительность и какие действия для этого надо предпринять. Все события и конфликты изображались в конечном счете как последствия недоступных пониманию обычного человека предначертаний Высшего Разума.

Очевидно, поэтому в картинах данного жанра героини всегда поразительно легко и безропотно мирились с занимаемым ими местом в обществе, а реальные социальные противоречия в фильмах неизменно затушевывались и отодвигались на задний план. Известным подтверждением могут служить характеры злонамеренных, прикрывающихся показным доброжелательством иностранок-иноверок, получившие распространение на заре систематического национального кинопроизводства и в период бурного роста в стране патриотических настроений, являвшихся синонимом беды для всех сфер египетской действительности – экономической, политической, нравственной и т.д. Сюда же допустимо отнести и выхолощенные типы аморальных сынков состоятельных родителей, откровенно противопоставляемых страдающим и благочестивым отцам, добившимся

богатства якобы исключительно благодаря честности, трудолюбию, добропорядочному ведению дел, что особенно поощрялось кинематографом в период спекулятивной лихорадки, охватившей Египет в годы Второй мировой войны и первое послевоенное десятилетие.

§ 3. КИНЕМАТОГРАФ ЭПОХИ ПРЕЗИДЕНТА Г. А. НАСЕРА (1953 – 1970)

а) РЕВОЛЮЦИЯ 1952 ГОДА И КИНЕМАТОГРАФ

Пренебрежение монархического строя, который поддерживался компрадорским капиталом, к чаяниям и требованиям низших и средних слоев населения Египта, сотрудничество с английской оккупационной администрацией, поражение в первой арабо-израильской войне 1948 – 1949 годов, лихорадочная смена правительств привели к военному перевороту 23 июля 1952 года. Его осуществила подпольная антимонархически настроенная организация «Свободные офицеры» во главе с подполковником Гамалем Абдель Насером.

Новое государственное руководство, не имея конкретной политической и идеологической программы, провозгласило поддержанный большинством населения курс на антиимпериализм и антифеодализм, достижение полной экономической независимости, позитивный нейтралитет на международной арене. Распустив в январе 1953 года все политические партии и ликвидировав политическую полицию, оно вместе с тем, пристально следило за приверженцами идей и социализма, и капитализма, представителями радикальных религиозных организаций, предоставляя всем им некоторую свободу публичных заявлений.

После прихода к власти представителей патриотической интеллигенции в союзе с национальной буржуазией республиканское правительство обратилось к кинематографистам со следующим воззванием: «Мы требуем интеллектуальных сценариев, имеющих для зрителя также познавательное

значение. Каждый новый фильм должен иметь культурную, социальную и документальную ценность. Не должны выпускаться фильмы, содержание которых исчерпывается танцами и песнями. Мы не против фильмов, в которых есть танцы и песни. Но надо, чтобы они были оправданы ходом сюжета. Наконец, мы требуем, чтобы кинематограф стал действенным средством в деле просвещения масс»⁶³.

С целью ограничить экспансию иностранной экранной продукции на местном кинорынке, уже в 1952 году был принят закон, окончательно запрещающий прокат зарубежных кинолент без арабских субтитров. В 1953 году возникло Министерство культуры и национальной ориентации. В его состав входил Высший совет по вопросам литературы и искусства. В целях поддержания отечественного кинопроизводителя в октябре 1953 года Насер утвердил закон, обязывавший владельцев кинотеатров несколько дней в месяц в обязательном порядке показывать исключительно египетские фильмы. Однако в первые годы после свержения монархии материально-организационная сфера кинематографа если изменилась, то весьма незначительно – в ней по-прежнему господствовали представители частнокоммерческого капитала, а правительственные призывы носили в целом декларативный характер. Примерно половина мелких производственных кинокомпаний принадлежала обогатившимся на крупных гонорарах звездам экрана, которые либо полностью владели ими, либо напаях с другими предпринимателями контролировали их деятельность. В кинобизнес помимо кумиров публики прежних лет вошли Фатен Хамама, Кука, Шадиа, Имад Хамди, Марьям Фахр ад-Дин, Фейруз, Самира Ахмед, Рушди Абаза, Ахмед Мазхар, Омар Шариф, Ахмед Рамзи, Салах Зульфикар и др.

В 1954 году египетская кинопромышленность выпустила 66 полнометражных игровых фильмов. Технические подразделения киностудий из-за обильного наплыва кинолент не могли качественно осуществлять

⁶³ Цит. по: Объединенная Арабская Республика, М., 1968, С. 354.

весьма важные и ответственные операции по их монтажу. Из-за аврального стиля работы обработка киноплёнки тоже оставляла желать лучшего. Актеры снимались одновременно в нескольких картинах, исполняли роли наспех, что не гарантировало от ошибок и повторений. Пропускная способность проката оказалась не в состоянии справляться с множеством нахлынувших мелодрам и комедий с неизменными песнями и танцами. Ощущалась острая нехватка сценаристов, способных преодолеть стереотипы, навязываемые частными инвесторами. В тот период, по утверждению египетской печати, «кинематограф пришел к анархии и расстройству, о чем свидетельствует производственная и художественная слабость большинства фильмов. Вера в арабский фильм ослабевает, и это влечет за собой сокращение доходов и убытки в продюсерской среде».⁶⁴

Многочисленные «мотыльковые» компании, как и раньше, часто выходили из системы кинопроизводства и вносили тем самым беспорядок в область кинематографического предпринимательства. Его структура нуждалась в перестройке, особенно в свете социально-экономических и политических реформ, форсированно проводимых левым крылом «Свободных офицеров». Уже в сентябре 1952 года новая власть приняла закон об аграрной реформе, нанесшей удар по крупному помещичьему землевладению. В марте 1955 года Г. А. Насер впервые сформулировал основные принципы национально-демократической революции, сводившиеся к борьбе против империализма и феодализма, ликвидации капиталистических монополий и подрыву их влияния, установлению социальной справедливости, созданию сильной национальной армии. Поворотным событием в жизни Египта явилась национализация в 1956 году Компании Суэцкого канала, повлекшая агрессию Англии, Франции и Израиля. Однако позиция, занятая Советским Союзом, социалистическими государствами и США, поддержка, оказанная Египту за пределами страны,

⁶⁴ Ашари, Мухаммед аль-. Иктисадийят синаат ас-синима фи миср (на араб. яз.). Каир, 1968, С.83.

героизм защитников Порт-Саида вынудили колонизаторов отступить. Это дало важный импульс целому ряду преобразований, которые затронули и область кинематографа.

В июне 1957 года Министерство культуры и национальной ориентации сформировало Организацию укрепления кино (Муассасат даам ас-синима), получившую право законодательной инициативы. Организация в 1957–62 годах, до образования госкиносектора, проводила следующие мероприятия:

1. Ежегодно присуждала премии лучшим кинематографистам. Участвовала в совместных постановках с зарубежными киноорганизациями и местными частными компаниями; финансировала 1/3 стоимости фильма, если права на его прокат оставались за фирмой-производителем, и 2/3 — если эти права получала Организация.

2. Для выпуска высокохудожественных произведений приобретала для коммерческого проката за 500 фунтов копии лучших картин. Кроме того, предоставляла трехпроцентный заем продюсерам, которых считала способными подготовить удачный фильм.

3. Реорганизовала отношения между:

а) продюсером и съемочной группой, установив фиксированный рабочий день и ставки заработной платы;

б) продюсером и прокатчиком, назначив процентные отчисления последнему за показ фильма как внутри страны, так и за ее пределами;

в) прокатчиками и владельцами кинотеатров, определив процентные отчисления для каждого.

Изменила закон о цензуре: если в прошлом существовала только политическая цензура, то теперь фильм мог быть запрещен также по причине низкого художественного и драматургического уровня.

Направляла делегации в Азию и Латинскую Америку для изучения возможностей показа там египетских кинолент⁶⁵.

Рост правительственного интереса к дальнейшим судьбам отечест-

⁶⁵ Arab Cinema and Culture. Beirut, 1974. P. 36.

венного кинодела проявился и в других направлениях. Помимо Организации укрепления кино, призванной решать текущие проблемы кинематографа, в октябре 1959 года в Каире открылся Институт кино (Маахад ас-синима), первым ректором которого стал один из пионеров национальной кинематографии Мухаммед Карим. К преподаванию в Институте привлекли профессоров Каирского университета, крупных египетских писателей, зарубежных специалистов. Вместе со студентами-египтянами в нем обучались представители соседних арабских стран, что говорило о возросшем авторитете Египта, превратившегося тогда в оплот освободительного антиколониального движения на всем Арабском Востоке.

В разделе, посвященном кинопроцессу Египта 1920-х годов, уже говорилось о сложности и неоднозначности проблем взаимоотношений кинематографического творчества и традиционных культовых заповедей и их установочных нравственных ценностей. Если в западных государствах первоначальные настороженно подозрительные взгляды священнослужителей на «движущиеся картинки» довольно быстро сменились намерением интегрировать киноэкран в сферу клерикально-пропагандистской деятельности, что сделалось составной частью модернизации христианства, то в странах многовекового распространения ислама, в том числе Египте, обстоятельства складывались иначе. Экранное преломление и толкование религиозных тем и сюжетов во имя получения коммерческой прибыли, равно как и в православии, в обширном мусульманском ареале начиная с 1926 года находились под запретом, и данный аспект кинодеятельности до сих пор весьма далек от окончательного разрешения.

Вместе с тем, когда в начале 1950-х годов по объему национального кинопроизводства Египет вошел в число 15 крупнейших кинодержав мира, руководство мусульманского богословского университета «Аль-Азхар», осознавая солидный потенциал киноэкрана в формировании жизненных и духовно-нравственных ориентаций верующих, все же разрешило режиссеру

Ибрахиму Изз ад-Дину постановку фильма «Появление ислама» (Зухур аль-ислам, 1951). В его основу легла не вызывавшая особых возражений со стороны авторитетных улемов повесть «Обещание истины» (Аль-Уад аль-хакк), написанная выпускником «Аль-Азхара», профессором, доктором французского Сорбонского университета, занимавшим в 1950 – 1952 годах пост министра просвещения Египта, выдающимся египетским писателем, филологом и историком Тахой Хусейном. Доказательно воссоздав в киноленте атмосферу вопиющего общественного произвола и невежества среди арабов-язычников Хиджаза в доисламский период, кинематографист прославил в то же самое время наметившиеся в их умонастроениях и образе жизни судьбоносные перемены в связи с проповедью нового монотеистического учения. При этом «посланник Аллаха» Мухаммад, как того требовали положения шариата, на экране отсутствовал и визуально показан не был. Соблюдая соответствующие религиозные установки и запреты, авторский коллектив обозначил его присутствие чисто символическим образом: в одном из эпизодов показывалось, как принявшего в числе первых исламскую веру киногероя нещадно избивал кнутом невежественный и бесчеловечный идолопоклонник. Однако, несмотря на невыносимую физическую боль и моральные унижения, лицо страдальца внезапно озаряла улыбка, а взор приобретал твердость и спокойствие по мере того, как из-за рамок кадра к месту безжалостного истязания приближался желанный спаситель, кого, по замыслу съемочной группы, кинозрителям надлежало воспринимать как пророка Мухаммада.

После широкого зрительского успеха данного дебютного «религиозного фильма» не только в одном Египте, но и других странах мусульманского мира в 1952 году другой кинорежиссер Ахмед ат-Тухи по собственному сценарию выпустил полнометражную постановочную ленту «Победа ислама» (Интисар аль-ислам). В центре ее событий оказалась судьба благочестивого, волевого и здравомыслящего юноши, сделавшегося верным и стойким последователем новой религии и стремившегося всеми силами

обратить на путь истинной веры безнравственного и жестокого многобожника. Он же в 1953 году выпустил еще одну рассказавшую о периоде первоначального ислама игровую картину «Билал муаззин Посланника» (Билал муаззин ар-расул). На сей раз была воспроизведена история темнокожего раба, который, отважно присоединившись к подвергавшимся суровым гонениям сторонникам Мухаммада, прошел, как и они, сквозь множество тяжких страданий и лишений и в конце концов стал приближенным доверенным лицом пророка. Хотя в названных кинопостановках «религиозного жанра» приняли участие популярные актеры национального кино – Магда, Яхья Шахин, Махмуд аль-Маллиги, Фарид Шауки и др. – египетской киноаудиторией они были восприняты без особого энтузиазма и зрительских ожиданий не оправдали. В результате, на протяжении почти двадцати последующих лет в «Голливуде Арабского Востока» никто к весьма рискованным и трудоемким проектам выпуска кинофильмов о раннем этапе мусульманского движения не обращался.

В данной связи уместно отметить, наверно, еще одно немаловажное обстоятельство, имевшее место в период правления президента Г. А. Насера. Поднаторевшие на производстве псевдоисторических «супербоевиков» американские и итальянские производственные кинокомпании неоднократно предлагали руководству Египта осуществить совместные постановки масштабных и высокобюджетных игровых кинокартин «религиозного или полурелигиозного жанра». При этом они изъявляли готовность обсудить и даже уважить условия и правительственной цензуры, и каирского богословского университета «Аль-Азхар». Однако все их чрезвычайно заманчивые и соблазнительные предложения, обещавшие на международном кинорынке огромные финансовые прибыли, оказались самым решительным образом отвергнуты буквально «с порога». Более того, мусульманские организации Ближнего Востока и Северной Африки направили своих активистов в эти компании и Лигу арабских государств с настоятельными

требованиями прекратить попытки выпуска кинолент, затрагивающих аспекты зарождения исламской религии и ее ранней истории.

В эпоху президента Гамаль Абдель Насера, пытавшегося уменьшить роль священнослужителей в решении тех или иных вопросов общегосударственного строительства, реальная кинематографическая жизнь, тем не менее, продолжала незримо контролироваться влиятельными религиозными авторитетами Аль-Азхара. Утверждая, будто данное богословское образовательное учреждение не обладает официальными полномочиями запретить выпуск «религиозных или полурелигиозных фильмов», правительственные чиновники все-таки проводили с улемами соответствующие консультации. Очевидно, не без их влияния сотрудники Министерства культуры упорно говорили о том, что кинодеятели не в состоянии ставить картины о пророке, его ближайшем окружении и четырех «праведных халифах» по причине дефицита материально-технических и художественно-эстетических выразительных ресурсов кинематографа, не способного, как они заявляли, гарантировать подобающий величию религиозной темы уровень экранного воплощения.

Что касается созданных известными египетскими режиссерами Салахом Абу Сейфом и Хуссамом ад-Дином Мустафой кинофильмов «Заря ислама» (Фаджр аль-ислам, 1971) и «Аш-Шайма» (1972) вскоре после прихода к власти нового президента А. Садата, то и они имели основной целью подтвердить историческую правоту мусульманского вероучения, набравшего силу в ожесточенной борьбе с многобожием. В них также откровенно и настойчиво проповедовалась его позитивно-спасительная роль в преодолении кровавых междоусобиц и установлении среди многочисленных арабских племен VII века гармонии – как в общественной, так и в семейной жизни. Однако и эти кинопостановки зрительских ожиданий не оправдали и потерпели в массовом кинопрокате неудачу. Данный факт в очередной раз подтвердил огромный риск, непредсказуемость и трудность экспериментов, связанных с производством картин подобного

содержания, поскольку от кинематографистов требовались в высшей степени точное и достоверное воссоздание диалогов персонажей далекого исторического времени, примет и быта эпохи раннего ислама и к тому же – несоизмеримо более крупные по сравнению с поточной экранной продукцией продюсерские финансовые вложения.

До победы антимонархической национально-демократической революции 1952 года в египетском кинематографе конфликты нравственно-психологические, человеческого плана, изображались в значительном, непривычно откровенном для европейцев отрыве от социальной действительности страны. Между ними проходила глухая и практически непреодолимая граница, тщательно и зорко охранявшаяся официальной властью и ее цензурой. Дореволюционный экран, в соответствии с категоричными установками королевского режима, старался задерживать процесс осознания египетской аудиторией вопиющих национально-классовых противоречий, последовательно ограничивая сферу отображения реальностей жизни и запрещая одновременно конкретный и критический анализ проблем окружающего мира. Выпускавшиеся кинофильмы выполняли прежде всего рекреативно-наркотическую функцию, последовательно усыпляя и одурманивая сознание массового зрителя, увлекая его в мир красочных грез и иллюзий и уводя от понимания индивидуальной личной ответственности за утверждение в стране идеалов общественной и имущественной справедливости, а также решения давно назревших, злободневных задач избавления от унижительного полуколониального порабощения. Ни исполненные драматизма бурные события освободительной революции 1919 года, ни нараставший подъем антиколониального движения непосредственно после окончания Второй мировой войны в поле зрения национальной экранной продукции Египта так и не попали. Из общей массы сделанных до 1952 года игровых полнометражных кинофильмов только четыре – «Решимость» (Аль-Азима, 1939) Камалы Селима, «Рабочий» (Аль-Амил, 1943) и «Генеральный

прокурор» (Ан-Наиб аль-амм, 1946) Ахмеда Кямиля Мурси «Черный рынок» (Ас-Сук ас-сауда, 1945) Кямиля аль-Тельмисани – благодаря счастливому стечению обстоятельств смогли приблизиться к правдивому и нелицеприятному показу проблем приближавшегося к историческому краху монархического режима. Правительственная цензура и лояльные официальным властям частные кинопродюсеры в подтверждение личных верноподданных настроений решительно пресекали малейшие попытки кинематографистов представить в их произведениях новаторскую и непредубежденную трактовку событий и явлений переживавшего глубокий внутривластный кризис королевства Фарука I. С точки зрения правящего режима, наиболее приемлемыми и «достойными» местами для развития кинематографического действия являлись концертные залы, кабаре, рестораны, конторы солидных компаний, роскошные будуары, дворцы пашей и беков, престижные магазины, аристократические клубы и прочие «ласкающие взор» интерьеры.

Произошедшие после 1952 года глубокие преобразования в социально-экономической, политической и культурной жизни постмонархического Египта, заметное ослабление цензурного нажима предоставили кинематографистам гораздо больше простора и возможностей для творческой самореализации. Освоение категорически запрещенных прежде принципиально новых тем и сюжетов привело к большому разнообразию и невиданному обогащению способов их художественного воплощения. «Свободными офицерами» были сняты «с полки» не допускавшиеся в кинопрокат свергнутым режимом фильмы открытой патриотической направленности, в частности – «Мустафа Камиль» одного из пионеров национального кино Ахмеда Бадрахана и «Долой колониализм!» (Яскут аль-истиамар) начинавшего карьеру театральным актером и сценаристом, перешедшим затем в кинорежиссуру Хусейна Сидки. Тогда же революционное руководство республиканского Египта отменило действовавшее и неукоснительно соблюдавшееся цензурное табу на съемки

старых городских кварталов, всевозможных тележек, бродячих торговцев, лачуг бедняков и их убранства, народных демонстраций и забастовок, а также на ведение обличительной пропаганды против частной собственности и различных проявлений социальной несправедливости.

Развернувшаяся в 1950-е годы борьба против сохранявшихся пережитков феодализма и полуколониальной зависимости, решительные реформы в системе землепользования, национализация банков, промышленных предприятий, сферы внешней торговли, попытки покончить с массовой неграмотностью населения закономерно обозначили вступление страны в принципиально новый этап общеисторического развития. Предпринятые правительством Г. А. Насера в интересах большинства населения страны форсированные демократические социально-экономические преобразования не обошли стороной и сферу национальной культуры и искусства. Именно в послереволюционный период в египетском кино появилось и получило плодотворное развитие принципиально новое, реалистическое направление. Его основоположником и одним из наиболее ярких представителей выступил выдающийся кинорежиссер и сценарист, талантливый критик и педагог Салах Абу Сейф (1915 – 1996). На протяжении всей своей долгой и плодотворной творческой деятельности он призывал коллег-кинематографистов находиться как можно ближе к собственному народу, постоянно чувствовать и глубоко понимать его повседневные насущные проблемы и заботы, «учиться у него, чтобы сообщать ему новые знания»⁶⁶.

Детские годы Салаха Абу Сейфа прошли в Булаке, старинном «народном квартале» Каира. Рос без отца, воспитанием мальчика занималась главным образом мать. В школьные годы пристрастился к кино, открыв для себя удивительный мир, где жили герои Р.Валентино, М.Пикфорд, Д. Фэрбенкса, Ч.Чаплина и других популярных звезд немого кинематографа. После окончания коммерческого училища Абу Сейф работал клерком в текстильной компании небольшого города Нижнего Египта Эль-Махалла-

⁶⁶ Абу Сейф, Салах. Ас-Синима фанн (на араб. яз.). Каир, 1977, С. 66.

эль-Кубра. В свободное время просматривал английскую и французскую кинопериодику, систематически брал уроки музыки и рисования, штудировал одновременно книги по философии, логике и психологии.

В 1936 году возвратился в Каир и вопреки воле родных, прочивших юноше блестящую карьеру коммерсанта, устроился в отдел монтажа недавно открывшейся крупнейшей египетской киностудии «Миср». Во многом определяющим моментом для дальнейшей творческой биографии Салаха Абу Сейфа оказалось участие в постановке первой национальной реалистической картины «Решимость» (1939) в качестве соавтора сценария и ассистента режиссера Камаля Селима. После этого, оставаясь на протяжении еще нескольких лет в должности монтажера, снял документальные киноленты «Транспортные коммуникации в Александрии» (Турук ан-накл фи-л-искандарийя, 1940) и «Каирская симфония» (Симфунийят аль-кахира, 1941).

Дебют в игровом кинематографе состоялся в 1946 году фильмом «Всегда в моем сердце» (Даиман фи калби), поставленным по мотивам американской мелодрамы Мервина Ле Роя «Мост Ватерлоо» (1940). Последовавшие вслед за ним «Мститель» (Аль-Мунтаким, 1947), «Приключения Антары и Аблы» (Мугамарат антар ва абла, 1948), «Улица Бахлауан» (Шари аль-бахлауан, 1949), «Любовь – это унижение» (Аль-Хубб бахдала, 1951) и сделанный совместно с Италией «Сокол» (Ас-Сакр, 1950) стали его первыми режиссерскими «университетами», но они мало чем отличались от привычной конвейерной коммерческой продукции «арабского Голливуда» рубежа 1940 – 1950-х годов.

Однако уже в том самом 1952 году, когда государственная власть перешла к революционно настроенной организации «Свободные офицеры», на экраны страны вышла кинокартина «Мастер Хасан» (Уста Хасан). В ней Абу Сейф, используя плодотворный опыт мастеров итальянского неореализма, впервые с почти документальной достоверностью отразил переполненную драматизмом жизнь бедняков, обитателей народных кварталов Каира. С

искренностью честного художника и гражданина, предметно чувствующего чужую боль, режиссер поведал историю рабочего Хасана, влачащего с семьей полуголодное существование, который, поддавшись поначалу духу приспособленчества, попытался завести любовную интрижку с богатой дамой из привилегированного сословия. Но, столкнувшись затем с откровенным цинизмом и равнодушием власть имущих к обездоленным ими же людям, решил, в конце концов, вернуться к бедной, но честной жизни. В кинофильме душевная теплота и открытость простых каирцев, их готовность бескорыстно оказать человеку посильную помощь в трудную минуту оказались для Хасана гораздо ближе и важнее чванства и холодного лицемерия мнимых «столпов общества». Для массового египетского зрителя, вскормленного в основном на сентиментальных поверхностных мелодрамах местного и зарубежного производства, подобное противопоставление добра и зла оказалось на момент создания кинофильма явлением совершенно неожиданным, принципиально новым и запоминающимся.

Спустя год Салах Абу Сейф поставил кинокартину «Рая и Секина» (Рая ва Секина), воссоздавшую действительные события. В начале 1920-х годов в Александрии было раскрыто нашумевшее уголовное дело: две подруги, Рая и Секина, хитростью заманивали к себе в дом доверчивых и состоятельных женщин, после чего грабили и безжалостно убивали. Чисто детективный сюжет, к тому же подсказанный самой жизнью, безусловно, давал кинематографистам все шансы добиться быстрого и легкого коммерческого успеха. Однако ни режиссера, ни его съемочную группу не привлекло создание очередного боевика или «фильма ужасов» по опробированным клише конвейерного приключенческого западного кинематографа. В новых постмонархических исторических обстоятельствах авторы киноленты получили возможность не ограничиваться поверхностным и незатейливым «хроникальным» изложением темных дел Раи и Секины, которые после разоблачения решением уголовного суда Александрии были приговорены к смертной казни через повешение. В отличие от многих своих

предшественников, кинематографисты не вырвали их преступные деяния из контекста реальной жизни как некое дикое, патологическое явление. Новаторски и смело они представили происшедшее в широком общественном контексте – как закономерный результат жизненного уклада огромного портового города, без украшательств показав при этом его далеко не парадные окраинные районы с узкими и замусоренными улочками, мрачными пивными, в которых нашел себе довольно надежное пристанище криминальный контрабандный «бизнес».

Образ главного героя и сюжет следующего игрового фильма Абу Сейфа «Чудовище» (Аль-Уахш, 1954) также складывались на основе реальных событий, относящихся уже к более позднему периоду 1930-х годов. На этот раз местом экранного действия оказался один из отдаленных сельских районов традиционно отсталого патриархального Верхнего Египта, а «чудовищем» – зажиточный крестьянин, одержимый страстью властвовать и грабить, совершенно забывший гуманные заповеди ислама. Сколотив банду единомышленников, он и его сообщники совершают убийства, сжигают собранный крестьянами урожай, чинят кровавые расправы над теми, кто отказывается от навязываемого «покровительства» и хоть как-то пытается идти против них. Так, феллаху, решившемуся помочь полиции в борьбе с преступниками, террористы отрезают язык...

Возникает вопрос: а куда же смотрят те, в чьих руках, по идее, власть – местный паша и его окружение? А все довольно просто: им, оказывается, намного проще, выгоднее и удобнее править народом, насмерть запуганным «чудовищем», поскольку кто боится – тот послушен. И лишь когда «чудовище», видя, что все его действия остаются совершенно безнаказанными, вознамерился шантажировать самого пашу, тот решает принять меры против распоясавшегося преступника, за что тоже вскоре расплачивается собственной жизнью ...

Прибывший в деревню новый полицейский, в отличие от прежнего, трусливого и слабохарактерного, смел, решителен, предприимчив и к тому

же многоопытен. Через очаровательную красавицу-танцовщицу, любовницу бандита, он выходит на след шайки умело маскирующихся, предусмотрительных преступников, спасает похищенного ими в целях шантажа своего малолетнего сына и, вступив вместе с пошедшими за ним простыми крестьянами в вооруженную схватку с «чудовищем», оттесняет последнего в горное селение, где тот во время ожесточенной перестрелки погибает.

Счастливая финальная развязка, напоминавшая эпилоги весьма широко показывавшихся в египетском прокате американских приключенческих фильмов, несколько не снижала значимости этой ленты для кино Египта. Ее наполненное меткими жизненными наблюдениями содержание убедительно отразило положение и умонастроения двух противоположных классов монархического режима – «господ и рабов». В то же время данная постановка Абу Сейфа явилась открытым призывом к обездоленным трудовым слоям населения страны, в первую очередь сельского, осознать себя в окружающем мире не инертной, а самостоятельной и реальной силой, способной успешно и результативно бороться за справедливость и отстаивать свое человеческое достоинство.

Взросший профессионализм и художественную зрелость кинорежиссера доказательно подтвердила выпущенная в 1957 году кинокартина «Сильный» (Аль-Футууа), отличавшаяся глубоким проникновением в общественную среду, проанализировавшая феномен творившихся преступлений в торгово-коммерческой сфере страны, представив их при этом как закономерное следствие пороков египетского общества, которые имели место в канун революции 1952 года.

В центре событий вызвавшей широкий резонанс не только в Египте, но и далеко за его пределами острой социальной киноленты, прототипами которой явились реальные персонажи недалекого предреволюционного прошлого, оказалась судьба безземельного крестьянина Херейди, пришедшего в поисках лучшей доли в Каир и волею судеб очутившегося на

его овощном рынке. Получив обидную оплеуху, даваемую каждому новичку, ищущему работу, рослый и физически крепкий «деревенщина», по совету знающей местные порядки молодой и бойкой торговки Хосны, дает сдачу и лишь после этого принимается в многоликое и далеко не простое сообщество «коммерсантов».

Для начала в качестве «тестового испытания» ему вместо заболевшего осла поручают таскать загруженную товарами зеленщиков большую грузовую тележку. Чтобы оттенить драматизм ситуации и передать чудовищную, воистину вопиющую степень эксплуатации человека, Салах Абу Сейф крупным и долгим планом показывает бесправного «рикшу», выбивающегося из сил и обливающегося потом, для большей скорости передвижения подхватившего зубами подол своей выдавшей виды заношенной галабейи (длинной мужской рубахи). А параллельно жестким и выразительным контрапунктом на экране даются ноги и копыта бодро бегущего рядом ишака, везущего такую же тележку, на которой с комфортом расположился счастливый и беззаботный владелец животного. Благодаря мастерски выстроенной выразительной метафоре бедолага воспринимается не более чем тягловое животное. И без того хлестким и красноречивым сравнением постановщик не ограничивается. Он смело идет дальше. Во время наступившего долгожданного обеденного перерыва вконец измученный феллах с каким-то хищническим упоением и восторгом грызет корку засохшего куска хлеба, а находящийся поблизости осел лакомится поданной ему заботливым хозяином сочной и вкусной морковкой...

Всеми делами на базаре заправляет хитрый и матерый перекупщик Абу Зейд. Первоначальные благие намерения Херейди сбить вместе с группой мелких торговцев спекулятивные цены на помидоры к желаемому результату не приводят. С помощью подручных «хозяин» предотвращает прямые их поставки с полей по доступным для простых людей расценкам непосредственных производителей. Уразумев, что открыто бороться с рыночным королем» абсолютно бессмысленно, Херейди на словах

раскаивается в своем «проступке», а затем ловко втирается в доверие к всесильному Абу Зейду.

Последний, как выясняется, контролирует не только операции аукционных сельскохозяйственных оптовых закупок, но и имеет одновременно связи с продажными представителями элиты каирского общества. Вникнув в махинации «босса», Херейди подсылает на аукцион под видом богатого купца переодетого приятеля. Успешно сыграв роль солидного оптового перекупщика, тот, получив крупную взятку от Абу Зейда, скрепя сердце, от дальнейшего, ставшего «невыгодным» участия в торгах отказывается.

Подозревая в организации случившегося обмана Херейди, возмущенный «негоциант», когда убеждается в правильности своих догадок, планирует расправиться с «изменником» и выбирает для этого день его свадьбы с торговкой Хосной. Лишь по счастливому стечению обстоятельств убийство не удается. Чудом избежавший смерти и вполне освоившийся в рыночных аферах еще совсем недавно простодушный крестьянин «сдает» негодяя в руки полиции. По результатам проведенного расследования Абу Зейда изобличают в умышленном сокрытии доходов и уклонении от уплаты надлежащих налогов, арестовывают и решением суда приговаривают к тюремному заключению.

Отныне главным действующим лицом на овощном базаре становится вчерашний «деревенщина» Херейди. Теперь он уже ничем не отличается от свергнутого предшественника: также устанавливает на сельскохозяйственную продукцию угодные ему искусственно завышенные цены, щедро раздает взятки власть имущим, на наворованные деньги покупает аристократический титул бека, все дальше и дальше отходит от прежних друзей, начинает сторониться своей жены Хосны.

Тем не менее «счастью» антигероя, добившегося богатства и высокого общественного статуса, приходит конец. Досрочно вышедший на свободу Абу Зейд не может не расчитаться с подставившим его вероломным

преемником. В эпилоге кинофильма на рынке между двумя непримиримыми врагами и их сторонниками вспыхивает яростная массовая рукопашная, сопровождаемая неистовым забрасыванием помидорами портретов короля Фарука, разрушением торговых рядов и гибелью Абу Зейда. Что касается оставшегося в живых Херейди, то он полностью разорен и, судя по всему, никогда уже не сможет снова встать на ноги. В заключительных кадрах на разгромленном рынке появляется получающий унижительную оплеуху, тоже бросивший родную деревню очередной крестьянин, пришедший сюда обрести «человеческое счастье». Круг, что называется, замкнулся.

Нельзя не отметить: названные выше этапные для египетского кинематографа кинокартины Салаха Абу Сейфа были созданы в содружестве с великим египетским писателем, лауреатом Нобелевской премии Нагибом Махфузом. Получивший важный дополнительный импульс после революции 1952 года данный творческий союз, союз нового, реалистического киноискусства с отечественной литературой, оказался весьма успешным и плодотворным. Фильмы С. Абу Сейфа и Н. Махфуза, появившиеся в период подъема египетского кино, вернее, самим своим появлением определившие этот подъем, вывели кино молодой республики на мировые экраны. Выдающиеся художники экрана и слова не только сумели сделать проблемы своей страны близкими и понятными многим людям разных стран и континентов, но и оказали значительное влияние на формирование творческого сознания целого поколения деятелей египетского киноискусства.

Весомый вклад в 1950-е годы в развитие и утверждение реалистических тенденций в экранном искусстве Египта внес также режиссер, сценарист, актер и педагог Юсеф Шахин (1926 – 2008). Родившийся в самом интернациональном городе страны Александрии в семье христианского вероисповедания, в школьные годы Шахин много читал, увлекался Шекспиром, участвовал в любительских театральные спектаклях. Заинтересовавшись кино, с помощью родных и друзей собрал необходимые деньги на поездку в США, где получил кинематографическое образование.

После возвращения на родину в 1950 году дебютировал полнометражной игровой кинолентой «Папа Амин» (Баба амин) – об одержимом жаждой власти и денег честолюбце, разорившем своими рискованными торговыми сделками семью, – перекликавшейся по стилистике со знаменитым «Гражданином Кейном» (1941) Орсона Уэллса. В следующей картине «Сын Нила» (Ибн ан-нил, 1951) выступил уже как новатор, впервые в египетском кино выведя на экран в качестве героя простого крестьянина. В рассказе о человеке, ушедшем в поисках лучшей доли в город и вынужденном заняться, чтобы не умереть с голоду, наркобизнесом и в финале вернувшемся в лоно семьи, режиссер правдиво отразил спокойный и размеренный быт деревни, контрастирующий с сияющей неоновыми огнями, шумной, полной страстей и преступлений городской жизнью...

Широкий резонанс в Египте и за его пределами вызвала кинолента Юсефа Шахина «Борьба в долине» (Сираа фи-л-вади, 1954). Именно с нее, кстати говоря, с 1955 года началось знакомство советских зрителей с неизвестным прежде кинематографом Арабского Востока.

...На ферме, руководимой отцом талантливого молодого агронома Ахмеда, который с детских лет любит Амаль, дочь местного латифундиста, на радость земледельцам-феллахам зреет богатый урожай сахарного тростника. Данное обстоятельство вызывает раздражение и озлобленность корыстолюбивого отца девушки и ее двоюродного брата Риادا, традиционно являющихся главными поставщиками этого вида сельскохозяйственного сырья на местные сахароперерабатывающие заводы. С целью сохранить «статус-кво» и не упустить ускользающую прибыль, они втайне от деревенской общины разрушают дамбу и затапливают земельные наделы нежелательных конкурентов. Но дело этим не ограничивается. Стремясь довести преступный эгоистический замысел до логического завершения, Риад, племянник паши, зная о происшедшей ссоре между отцом Ахмеда и слепым деревенским шейхом, убивает последнего, а потом, за незначительное денежное вознаграждение, подговаривает полунищего

селянина дать следствию угодные ему лживые свидетельские показания. В итоге подозрение в преднамеренном убийстве почтенного шейха перекладывают на абсолютно невиновного отца Ахмеда...

Желая всеми силами добиться правды и спасти родителя от скоропалительно вынесенного судьями смертного приговора, герой фильма приступает к собственному расследованию. С помощью деревенского мальчугана ему удастся выйти на продавшегося «за тридцать серебряников» лжесвидетеля. Однако тот, будучи разоблаченным, убегая от охваченного гневом и возмущением Ахмеда, который собирается силой доставить клеветника в полицию, трагически погибает под колесами скоростного ночного поезда.

Тем временем и жизни самого молодого агронома тоже начинает грозить вполне реальная опасность. Введенный в заблуждение сын погибшего шейха Хасан, в соответствии с широко распространенным в Верхнем Египте давним обычаем кровной мести, дает клятвенное обещание отомстить сыну отцеубийцы, берет в руки фамильное ружье и устраивает «охоту» на Ахмеда...

Что касается главного виновника – Риада, истинного преступника и убийцы, то он замышляет жениться на своей двоюродной сестре Амаль. Напористо и со знанием дела шантажирует старшего родственника и в конце концов добивается у паши вождя одобренного одобрения на поощряемый и довольно типичный у египтян ортокузенный брачный союз. Свадьба, однако, вполне может и расстроиться. Совершенно случайно узнав о злодеяниях сородичей, купающихся в роскоши и богатстве, утративших стыд и совесть, честная добропорядочная девушка убегает из ставшего ненавистным дома, встречается с Ахмедом, предлагает все бросить и вдвоем как можно быстрее уехать. Но, невзирая на экстремально опасную ситуацию, юноша твердо решает во что бы то ни стало, пусть даже ценой собственной жизни обязательно восстановить поруганную честь своей семьи и хотя бы

посмертно реабилитировать все же казненного через повешение абсолютно невиновного отца...

Спасаясь от неотступного преследования Хасана, обязанного беспрекословно следовать традиции кровной мести, агроном и его возлюбленная находят временное убежище в расположенном поблизости от деревни древнем храмовом комплексе Луксора. Проведав об их местонахождении, сюда же, опережая Хасана, прибывает панически опасющийся разоблачения и мечтающий остаться безнаказанным Риад, дабы «исключительно из благородных побуждений» первым застрелить «презренного беглеца» (являющегося нежелательным обладателем его страшной преступной тайны и к тому же – совсем ненужным любовным соперником). В разгар жестокой, исполненной драматизма роковой схватки в святилище неожиданно прибегает отец девушки, задыхающийся от волнения и усталости, не выдержавший угрызений совести и решивший рассказать правду и чистосердечно покаяться. Мгновенно сориентировавшись в совершенно нежелательном повороте событий, «любимый племянник» Риад хладнокровно его расстреливает... Двойного убийцу удается все-таки обезоружить и передать услышавшему выстрелы и прибывшему к месту событий наряду местной полиции. Невиновность отца раненого и истекающего кровью Ахмеда теперь безоговорочно восстановлена. Между Хасаном и Амаль посреди величественных архитектурных памятников Луксора происходит окончательное и полное примирение...

Снятая в основном на натуре, а не в студийных павильонах кинолента подтвердила профессионализм, готовность и способность Юсефа Шахина использовать язык оригинальных и запоминающихся кинематографических символов, мастерски оперировать при этом богатыми выразительными возможностями киномонтажа. Не может не сохраниться в памяти, в частности, эпизод, когда сразу после плана рассыпавшихся по пыльной улице помидоров, поспешно собираемых одетыми в потрепанные одежды полунищими и постоянно голодными крестьянами, на экране резким,

пронзительным контрапунктом возникают холеные руки паши и его племянника. В отличие от обездоленных феллахов, облачены они в шикарные шелковые халаты и спокойно, с небрежной неторопливостью устанавливают новенькие костяные шары на чистом и ухоженном сукне роскошного бильярдного стола. Не могут оставить равнодушными, к примеру, и глубоко символические, наполненные особым смыслом и высоким эмоциональным накалом драматические эпизоды противостояния на территории Луксорского храма. Обуреваемый стремлением уничтожить безоружного Ахмеда, Риад периодически делает промахи, отбивая при этом своими пулями куски и фрагменты старинных, выдавших виды колонн фараонских святилищ – всемирно известных, принадлежащих всему человечеству уникальных памятников культуры эпохи Древнего Египта.

Примечательно, что в «Борьбе в долине» с легкой руки Ю. Шахина дебютировал сделавшийся впоследствии звездой международного экрана 23-летний Омар Шариф, сумевший ярко и проникновенно воссоздать характер благородного и сильного духом киногероя. Во многом его актерскому успеху способствовала и партнерша по съемочной площадке, талантливая и блистательная «королева арабского экрана» Фатин Хамама, исполнившая роль дочери сельского аристократа Амаль в развитии, на редкость точно и убедительно. Если говорить об идейно-политическом послые фильма, то он безоговорочно поддерживал принятые новым режимом после свержения монархии назревшие законы об упразднении аристократических титулов «паша» и «бея», сохранявшихся в Египте еще со времен многолетнего османского владычества. В то же время кинолента однозначно одобряла и поддерживала провозглашенную осенью 1952 года «Свободными офицерами» их первую аграрную реформу, серьезно ослабившую в стране систему крупного помещичьего землевладения и сыгравшую существенную роль в ликвидации пережитков феодальных отношений.

Выпустив после «Борьбы в долине» коммерческие детективы и сентиментально-мелодраматические фильмы «Дьявол пустыни» (Шайтан ас-

сахра, 1954), «Борьба в порту» (Сираа фи-л-мина), «Я распрощался с твоей любовью» (Уадаат хуббак, оба 1956), «Ты – мой любимый» (Ант хабиби, 1957), в 1958 году под влиянием итальянского неореализма Шахин создал кинокартину «Каирский вокзал» (Баб аль-хадид).

Никогда прежде национальный кинематограф не показывал настолько открыто и честно жизнь изгоев египетского общества, занятых рутинным и неблагодарным обслуживанием железнодорожных пассажиров, изо дня в день борющихся за кусок хлеба, испытывающих постоянные притеснения и унижения и стремящихся, так или иначе, обрести собственное «место под солнцем».

Центральные персонажи кинофильма – хромой и забитый разносчик газет Кинауи (его образ тонко и искусно воспроизвел сам Ю. Шахин); молодая торговка Ханума, занятая розничной продажей прохладительных напитков на перронах и в вагонах поездов и ее возлюбленный – вокзальный грузчик Абу Сариа. Первый, неказистого вида, в оборванной грязной одежде и с нелепой заношенной полосатой шапочкой на голове, строит воздушные замки о будущей счастливой женитьбе и почти полностью погружен в мечтания о недоступных, но до боли желанных гипотетических плотских наслаждениях. Старательно вырезая журнальные фотографии полуобнаженных красоток, он с пиететом и любовью украшает ими интерьер своей невообразимой для нормального человеческого проживания убогой привокзальной лачуги. Бойкая и острая на язык, фигуристая и привлекательная Ханума – признанный лидер и кумир таких же, как и она, мелких розничных торговцев, зависящих от конкурирующего с ними пребывающего в привилегированном положении буфетчика. С редким усердием при каждом удобном случае тот натравливает полицейских обходчиков на вынужденных изворачиваться и маклачить лоточниц, облыжно обвиняя их в «нечестной коммерческой деятельности». Что до Абу Сариа, то он – человек независимого нрава, энергичный, физически крепкий, не лишенный организаторских способностей, отстаивающий перед вокзальным работодателем не только

собственные интересы, но и справедливые трудовые требования своих сотоварищей.

Между киногероями складывается любовный треугольник. Щуплый и забитый хромоножка Кинауи, разглядывающий в прологе фильма плотоядным, пожирающим взором практически всех попадающих на территорию вокзала молодых пассажиров, делает, в конце концов, бесповоротный и окончательный выбор в пользу ставшей ему казаться полным совершенством Ханумы. Горькой, щемящей кинометафорой смотрится на экране сцена предпринимаемого им «решительного» любовного объяснения. В лохмотьях, невымытый, маленький человечек, находясь перед величественным привокзальным памятником древнеегипетскому фараону и на фоне ласкающих взгляд живописных фонтанов, заискивающе и робко предлагает изрядно опешившей девушке принять в качестве «предсвадебного» подарка изящное и красивое ожерелье. Странные и неловкие ухаживания нелепого и далеко не привлекательного новоявленного ухажера Ханума всерьез, разумеется, не воспринимает. Ей гораздо интереснее и приятнее видный собой Абу Сариа, пытающийся создать профсоюз вокзальных носильщиков и грузчиков, чтобы покончить, наконец, с бесконечными обманами и произволом афериста-работодателя, а также негласно покрывающего его махинации вокзального начальства.

Экранное действие вдруг приобретает драматический характер. Удостоверившись в истинных чувствах и привязанностях Ханумы, потрясенный Кинауи, в гневе принимает единственно верное, с его точки зрения, решение – уничтожить физически «коварную изменницу». Однако, купив у знакомого старьевщика большой разделочный нож, сам того не ведая, он делает непростительную и непоправимую ошибку – путает в темноте обреченную «на заклание» жертву с почти так же одетой ее близкой подругой. Нанеся ничего не подозревавшей девушке несколько ножевых ударов и став отныне уголовником-убийцей, удовлетворенный ревнивец запикивает неподвижное тело в заблаговременно приготовленный пустой

деревянный ящик. Потом просит Абу Сариа отвезти его на тележке к ожидающему скорой отправки грузовому вагону. К счастью, спустя некоторое время почти полностью обескровленная бедняжка приходит в себя и начинает слабым стонущим голосом звать на помощь. Лишь по чистой случайности ее обнаруживают, оказывают первую помощь и увозят в больницу.

...Ничего не ведающая о случившемся, живая и невредимая Ханума, проходя поздним вечером мимо разносчика газет, как ни в чем не бывало, жизнерадостно приветствует собственного не состоявшегося убийцу. Придя в ужас от совершенного «непростительного» промаха, Кинауи, схватив уже «побывавший в деле» тесак, кидается на девушку, которая, интуитивно почувствовав грозящую ей смертельную опасность, что есть сил бросается к светящемуся вдалеке многолюдному спасительному зданию вокзала.

Тем временем, узнав о весьма подозрительной и странной покупке безобидного и безропотного доселе «газетчика», возбужденная вокзальная обслуга вместе с полицией решает направиться к находящемуся на отшибе убогому жилищу преступника. Очень скоро перед ней открывается ужасающая картина. Пребывающий в невменяемом состоянии Кинауи мертвой хваткой прижимает к железнодорожному полотну утратившую силы к сопротивлению Хануму и готов погибнуть вместе с ней прямо на рельсах. Причем ситуация этому вполне благоприятствует: только что отошедший от станции поезд, набирая ход, быстро и неумолимо приближается... Услышав в последний момент выкрики разгоряченной толпы, машинист паровоза огромными усилиями в каких-то сантиметрах умудряется остановить состав и предотвратить непоправимое. Лишившегося рассудка Кинауи после нелегких отвлекающих переговоров обезоруживают и помещают в медицинскую смирительную рубашку. Находящуюся же без сознания Хануму с места лишь чудом не происшедшей «казни» уносит на руках Абу Сариа.

Показав в фильме вопиющие расхождения между мечтой и реальностью, противоречия действительности подлинной и призрачной, режиссер отразил конфликты не одни только нравственные и психологические. Их криминальную природу он раскрыл в социальной сущности неприглядной национальной повседневности, как порождение каждодневного возмутительного насилия и унижения. Именно отсюда особенность эпилога киноленты, изображающего бессмысленный бунт безгранично разочарованного, утратившего всякие надежды на лучшее будущее и оставшегося абсолютно одиноким газетного торговца, избравшего неизбежность возмездия.

Немалый резонанс в Египте и арабском мире вызвал выпущенный в самый разгар восьмилетней национально-освободительной войны Алжира против французского колониализма следующий кинофильм Ю.Шахина – «Джамиля» (1958). Придерживаясь исторических фактов, режиссер воспроизвел в нем получившую широкую международную огласку историю участницы антиколониального сопротивления Джамили Бухиред.

Начальная часть киноленты посвящена процессу формирования убеждений героини, которая своими глазами видит произвол и насилие иноземных карателей, переживает убийство французами родного дяди, а затем готовит и осуществляет взрыв в популярном среди алжиро-европейцев кафе. Следуя хронологии реальных событий, кинематографист передает потом тяжкие и мучительные дни пребывания ее под арестом и следствием. Духовную и нравственную стойкость двадцатилетней девушки Ю. Шахин отчетливо и открыто подтверждает в кадрах физических пыток, унижений и испытаний – брошенная в колониальные казематы Бухиред с честью их выдерживает, так и не назвав имен и явок оставшихся на свободе членов Фронта национального освобождения Алжира.

Особую идейно-смысловую нагрузку несут снятые «под документ» сцены судебного заседания. На нем собрались откровенные недоброжелатели подсудимой из числа алжиро-европейцев, и трибунал, для острастки

остальных непокорных «туземцев», закономерно назначает подсудимой высшую меру наказания. И здесь совершенно неожиданно ситуацию взрывает участвующий в процессе адвокат-француз (его реальным прототипом послужил симпатизировавший коммунистам и получивший в последующем на Западе репутацию «адвоката дьявола» Жак Верже). На созванной после оглашения вердикта публичной пресс-конференции он заявляет: основная вина, с его точки зрения, лежит не на осужденной на смерть юной 20-летней девушке, а в первую очередь, на действующих в Алжире силовых структурах метрополии, на каждом шагу творящих насилие, преступно отступающих от общепринятых высоких принципов добра, гуманизма и человеческой справедливости.

Ставшие на его сторону представители ведущих зарубежных информационных агентств поднимают мощную международную кампанию во имя спасения жизни осужденной. Параллельно множатся ряды борцов, беззаветно сражающихся за полную политическую независимость крупнейшей страны арабского Магриба...

Сделанный с уважением к фактам истории и по свежим следам действительных событий, кинофильм публицистически остро и разнопланово поставил не теряющие своей актуальности вопросы относительно выстраданного права людей определять как свою собственную судьбу, так и судьбу родины. Примечательно и то, что «Джамиля» стала первой в мире полнометражной постановочной кинокартиной о кровопролитной восьмилетней освободительной революции алжирцев, в ходе которой на полях сражений, в концлагерях и тюремных застенках они потеряли более десяти процентов своего населения.

Важное место в кинематографическом процессе Египта заняла выпущенная в 1955 году кинолента наиболее стойкого и последовательного приверженца реалистического направления в национальном кинематографе Тауфика Салиха «Улица дураков» (Дарб аль-махабил).

Родился Тауфик Салих в 1926 году в богатой семье известного александрийского врача, окончил в родном городе, как и Юсеф Шахин, привилегированный колледж «Виктория». Затем увлекся литературой и поступил на филологический факультет Каирского университета. Студентом всерьез заинтересовался сценическим искусством и был одним из энтузиастов и руководителем молодежного любительского театра. Получив диплом о высшем образовании, уехал во Францию, где в течение года изучал теорию и практику кинематографа. По возвращении несколько лет сотрудничал с различными киностудиями Каира в качестве редактора, сценариста и помощника режиссера. Наконец, при личной поддержке выдающегося египетского писателя Нагиба Махфуза, настоявшего на экранизации своего литературного сочинения именно молодым начинающим кинорежиссером, получил возможность выпустить дебютную полнометражную картину «Улица дураков».

Первые кадры кинофильма, показывающие размеренную и неторопливую жизнь народного квартала Каира, как будто ничего особенного и интересного не предвещают. Действие оживляется после того, как занимающийся ремонтом велосипедов молодой рабочий Таха, влюбленный в соседку Хадиджу, но лишенный возможности из-за малых доходов сделать ей предложение, покупает лотерейный билет. А вдруг он окажется выигрышным? Тогда препятствия для свадьбы, думает он, отпадут сами по себе. Передав его на хранение любимой девушке, ремонтник не мог и предположить, что набожный отец невесты, строго следующий установкам ортодоксального шариата, чуть ли не силой заставит дочь выбросить «листок шайтана» из его дома на улицу и что подберет его и припрячет квартальный юродивый Куффа.

Через некоторое время приходит умопомрачительная новость: на лотерейный билет выпал первый приз, и его обладатель имеет право хоть завтра стать обладателем огромной суммы в тысячу фунтов. Первым претензии на объявленный выигрыш предъявляет Таха, оправдывая и

аргументируя свои притязания тем, что счастливый билет купил именно он и никто другой. Однако, к великому огорчению и разочарованию, от неуступчивого и упрямого Куффы ничего получить не удастся. Квартал, между тем, охватывает нездоровое брожение умов, довольно быстро переходящее едва ли не в массовую истерию – очень многие загораются желанием поживиться за счет «щедрот» никем не замечавшегося прежде уличного дурачка.

Начинаются назойливые и хитроумные обхаживания кривоглазого, маленького, почти карликового роста счастливца. Особенно усердствуют владелец местного кафе, рабочий Таха, сын хозяина велосипедной мастерской, где он работает, и внезапно воспылавшая любовной страстью к недавнему изгою разбитная уличная проститутка. Когда утихает дневная суета и люди постепенно расходятся по домам для ночного сна и отдыха, они поочередно пытаются незаметно пробраться в убогую конуру Куффы. Каждый из них приходит со своим специально заготовленным «грандиозным проектом» или заманчивыми многообещающими предложениями по поводу того, как наилучшим образом распорядиться свалившимися на него деньгами. Заговорщики не жалеют сил, чтобы втереться в доверие к «непонимающему собственного счастья» нуворишу и обманом умыкнуть хоть часть его баснословного богатства.

Однако все уловки и хитрости рассыпаются прахом, поскольку любые индивидуальные попытки облапошить «невежественного простофилю» неизменно и со скандалом пресекаются самими же конкурентами, неусыпно следящими друг за другом. Наконец, из-за «шкуры неубитого медведя» между Тахой и сыном его хозяина вспыхивает очередной спор, перерастающий в жаркую рукопашную и приводящий к чудовищному разгрому ремонтной мастерской. Вслед за этим жители еще недавно мирного и, в общем, тихого квартала, безуспешно пытаюсь разобраться, кто же на самом деле должен получить сказочный тысячефунтовый приз, устраивают из-за окаянного лотерейного билета целое побоище. Насмешливо-

язвительным комментарием происходящему на экране возникает изображение безмятежно и с удовольствием почитающего совсем близко от дерущихся в своей нищенской лачуге юродивого Куффы, которому до всего происходящего нет никакого дела. Апофеозом трагикомического с элементами сатиры кинофильма становятся кадры, где коза Куффы лениво и размеренно пожирает лихорадочно разыскиваемые денежные купюры – они, оказывается, были ловко спрятаны «недотепой» под ее старой обтрепанной попоной и, никем не замеченные, под утро высыпались оттуда на землю...

Необычайная для национального экрана того времени углубленная обрисовка столичного народного квартала, а также дерзость, с какой режиссер затронул вопросы эфемерности религиозных убеждений, обличив ханжество и показное благочестие соотечественников, сделали Тауфика Салиха в продюсерской среде персоной нон грата. После «Улицы дураков» следующие семь лет ему пришлось работать исключительно в области документального кино.

Главенствующие же позиции в кинопроцессе Египта 1950-х годов, как и раньше, принадлежали, фильмам мелодраматического содержания. В числе наиболее востребованных широким коммерческим прокатом – выпущенная в 1959 году признанным мэтром данного жанра Махмудом Зульфикаром кинолента «Неизвестная женщина» (Аль-Мара аль-маджхула), которая с успехом прошла и по экранам Советского Союза. Ей были свойственны традиционные для фильмов подобного толка мотивы благородного самоотречения, критика вероломства, фальши, тщеславия и, разумеется, искреннее сочувствие невинно страдающей жертве.

Уже в начальных эпизодах перед зрителем возникает атмосфера манящей и интригующей таинственности. Идет суд. Женщина убила каторжника. В совершенном преступлении она призналась, но других показаний почему-то не дает. Прокурор утверждает: у Шамс просто нет оправданий. Молодой же адвокат Самир хочет выяснить, какая причина побуждает нищую и одинокую подсудимую молчать, забывая страх перед самой суровой мерой наказания.

В зале суда появляется седой солидный господин, вглядывается в укутанную в лохмотья старуху и в перерыве вдруг уговаривает сына отказаться от ведения защиты. Тот не соглашается. Вновь идет судебное разбирательство. Аргументы сторон остаются, в общем, без изменений. Правда, адвокат с еще большей настойчивостью призывает присяжных вникнуть в судьбу подследственной и узнать, что же скрывается за непонятным молчанием Шамс.

Ретроспекция. Роскошное кабаре. На сцене молоденькие девушки в белых бальных платьях танцуют с элегантными кавалерами. На переднем плане прелестная Фатма, чарующе исполняющая задушевную лирическую песню. На нее с интересом смотрит изысканно одетый, сидящий за передним столиком Ахмед. Происходит знакомство, но подруга при этом в шутку выдает Фатму за дочь паши, хотя та — сирота и работает всего лишь продавщицей в магазине. Все-таки непосредственность и искренность новой знакомой, немного погодя рассказавшей о себе правду, убеждает доктора Ахмеда в ее честности и порядочности.

Влюбленные встречаются, неподдельно радуются жизни и охватившему их чувству: весело катаются на карусели и лодке, стреляют в тире, гуляют по живописным паркам и садам. Богатый жених вскоре делает предложение. Через год у них рождается сын, которого решено назвать Самиром. Ребенок растет крепким и здоровым, муж работает в своей поликлинике, мать нежно и заботливо ухаживает за мальчуганом. Как будто ничто не в состоянии разрушить безмятежное семейное счастье. Но мелодрама есть мелодрама. Ее законы непреложны...

Вот Ахмед уезжает в другой город на срочную операцию. В доме раздается телефонный звонок от Аббаса, супруга той давней приятельницы, с которой Фатма не виделась уже несколько лет. Просит приехать — Суад очень плохо. Конечно, надо навестить бедняжку. Как же иначе? Не успев никому ничего сообщить, героиня спешит в такси по указанному адресу. Входит в некий мрачный особняк. По коридорам дефилируют полураздетые

и полупьяные женщины. С бокалом в руке и с сигарой в зубах появляется Аббас, проводит к постели действительно больной и слабой «супруги». Однако Суад вдруг начинает требовать, чтобы гостя немедленно покинула это место — ей не стоило приходить сюда. И тут в дом внезапно врывается полиция, всех арестовывают и увозят в участок для выяснения личности. Это был подпольный публичный дом.

Ахмед в отчаянии: зачем его жена так поступила? Как теперь ему жить дальше? Свекровь настаивает, чтобы сын сейчас же развелся с «распутницей», опозорившей, мол, их на весь город, не пощадившей чести семьи, и вообще ему не надо было иметь дела «с этой нищей». Ни в чем толком не разобравшись, Ахмед оформляет свидетельство о разводе, уезжает за границу, забрав с собой Самира. Ни в чем не повинная Фатма лишается семьи.

Ей не на что жить, и все же она поначалу отвергает идею петь в кабаре. Но, видя, как превращенная Аббасом в содержанку, измотанная подруга быстро слабеет, решается, не желая сидеть у нее на шее, стать певицей. Лелея мечту встретиться с бесконечно дорогими людьми, несчастная постоянно приходит к бывшему родному очагу. Тем не менее все тщетно.

Идет время. Фатма пользуется растущей популярностью и берет псевдоним «Шамс». Очередная беда — опять на жизненном пути появляется Аббас, требующий теперь платить ему налог «за безопасность». В противном случае ее просто изуродуют, и она потеряет свою красоту. Отношения с наглым стяжателем накаляются. В момент решительного объяснения на защиту подруги встает Суад, которую бесстыжий сутенер и шантажист убивает. Героиня остается совсем одна. Заглушая душевную боль, она постепенно начинает пить, опускается, и через некоторое время хозяйка выгоняет ее с работы.

Проходит двадцать лет. С сыном Самиром, стройным красивым юношей, ставшим адвокатом, возвращается домой Ахмед. Всеми забытая, превратившаяся в парию старуха наблюдает с улицы, как в саду происходит

помолвка «ее» мальчика. Затем идет в низкопробную распивочную, заказывает бутылку вина и тихо «празднует» по-своему счастливый для себя день.

И снова в судьбу Шамс вмешивается злодей Аббас. В убогую лачугу, освещаемую слабым огоньком керосиновой лампы, вечером является мерзкий лысый старик. Разыгрывается новый виток драмы. Сочувственно заметив, что здесь не лучше, чем в тюрьме, пришелец советует героине, как жить дальше. Все очень просто: будучи женой самого известного доктора в городе и матерью юриста, ей ничего не стоит сделаться богатой. Они, дескать, ей помогут, «озолотят», узнав, в какой нищете живет Фатма. Ну, а за совет героиня должна заплатить Аббасу. Но уговоры тщетны — «Шамс» готова вынести все, лишь бы не омрачать счастье близких. Тогда злодей заявляет о решении лично шантажировать самых близких людей: деньги ему пригодятся, а сам он умирать не собирается. Аббас находится уже в дверях, когда женщина хватается за нож и в отчаянии убивает презренного негодяя.

Эмоциональный накал действия не ослабевает. В камеру арестованной входит... Самир, сообщает о взятой на себя миссии выступать адвокатом, совсем не ведая того, что перед ним находится... родная мать. Однако подследственная твердит о единственном желании поскорее умереть.

И вновь помещение суда... Сгорбленная, измученная горестной судьбой женщина по-прежнему не раскрывает рта, сберегая драгоценные воспоминания исключительно для себя. Обращаясь в зал, защитник в который уже раз задается вопросом: почему подопечная так сильно дорожит ими? И вот здесь, не выдержав напряжения, героиня решает, наконец-то, дать показания... Да, она убила, но при этом хотела соблюсти честь тех, кто ей дороже жизни. Она не могла допустить, чтобы ее позорное прошлое испортило будущее сыну.

Мелодрама не признает незаконченных сюжетных линий, и поэтому доктор Ахмед, поклявшись на Коране, говорит судьям о том, что обвиняемая в действительности была хорошей матерью и верной женой, и именно он

поступил с ней несправедливо, выбросив по навету на улицу. Когда ему стало ясно, что супруга невиновна, у него возникло желание исправить ошибку, но следы Фатмы уже затерялись. Сыну же сообщил, будто мать его умерла. И вот спустя много лет Ахмед сегодня увидел ее и глубоко раскаялся: эта женщина отдала все во имя счастья мужа и сына...

Теперь всем, в том числе и кинозрителям, становится совершенно очевидным – «Шамс» перенесла столько незаслуженных страданий, что, если она и совершила преступление, то давно и с лихвой искупила его.

б) ГОСУДАРСТВЕННЫЙ СЕКТОР КИНЕМАТОГРАФИИ И ЕГО ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Логическим продолжением политического курса президента Г. А. Насера и его сподвижников явилось перерастание в Египте революции антифеодальной и антиимпериалистической в революцию социальную. В июне 1961 года были приняты декреты, по которым в собственность государства перешли частные банки, крупнейшие промышленные предприятия и страховые компании. Утверждался принцип, запрещающий одному лицу владеть акциями на сумму более 10 тысяч египетских фунтов. Параллельно на крупные доходы вводился прогрессивный налог. Вышел также закон о дальнейшем ограничении размеров землевладения. Страна вступила в новый этап своего общеисторического развития.

Для кинематографа Египта событием знаменательного значения стал день 3 января 1963 года, когда появился указ об образовании Генеральной организации египетского кино, радио и телевидения (Аль-Муассаса аль-мисрийя аль-амма ли-с-синима ва-л-изаа ва-т-тилифизьюн). В ее программе, в частности, отмечалось: «...фильм должен отражать наши формы бытия и наше новое общество. В нем нет больше места для того, что раз и навсегда исчезло из нашей жизни, в равной мере нет места и для банальностей. Наш фильм должен отражать, подчеркивать наши новые ценности. Он должен экранизировать темы, интересующие все арабские народы и государства,

отражать различные аспекты арабской жизни. Египетское кино должно открывать новые таланты, изобразительные средства и побуждать молодежь принимать участие в кинематографическом Ренессансе»⁶⁷.

Возникновение государственного сектора кинематографии сопровождалось приобретением всего имущества образованной в 1925 году Талаатом Харбом Компании театра и кино вместе со студией «Миср», компании «Аль-Ахрам», а также покупкой еще двух крупных киностудий – «Наххас» и «Галаль». Одновременно в ведение госкиносектора перешли основанные в 1930-е годы и занимавшиеся главным образом распространением национальных кинофильмов ведущие прокатные фирмы «Аш-Шарк» и «Доллар-фильм». Последние две контролировали сбыт до 75 % всех демонстрировавшихся на местном рынке кинокартин. Помимо этого, в собственность государства перешло 69 из приблизительно 300 кинотеатров страны, расположенных как в Каире и Александрии, так и в провинциальных центрах Египта.

Предшественницей и прообразом госкиноорганизации Египта была с 1957 года Организация укрепления кино, получившая после преобразований 1963 года наименование «Генеральная организация египетского кино, радио и телевидения». Вскоре ее название стало выглядеть иначе – «Генеральная египетская организация кино и радиоинженерии» (Аль-Муассаса аль-мисрийя аль-амма ли-с-синима ва-л-хандаса аль-изаййя). Затем второе ведомство перешло в распоряжение Министерства национальной ориентации, а первое – под контроль Министерства культуры. В 1965 году госкиносектор приобрел свое окончательное наименование – «Генеральная организация египетского кино» (Аль-Муассаса аль-амма ли-с-синима аль-мисрийя). Общий ее капитал составил 1 млн. 250 тыс. египетских фунтов и под ее патронажем функционировали следующие предприятия:

1. «Генеральная компания арабского кинопроизводства» (Аш-Шарика аль-амма ли-л-интадж ас-синимаий аль-арабий). На нее возлагались задачи

⁶⁷ Richter E. Realistischer Film in Agypten. Berlin, 1974, S. 30.

содействовать росту и совершенствованию функционирования кинопромышленности, а также повышению качественного уровня выпускаемых фильмов.

2. «Генеральная компания киностудий» (Аш-Шарика аль-амма ли-студьюхат ас-синима). Она отвечала за строительство и эксплуатацию киностудий, осуществляла над ними общее руководство, контролировала также лаборатории по проявке и печати фильмов. В ее распоряжение перешли студии «Миср», «Аль-Ахрам», «Наххас», «Галаль».

3. «Генеральная египетская компания мирового кинопроизводства» (Аш-Шарика аль-мисрийя аль-амма ли-л-интадж ас-синимай аль-аламий). Она решала задачи, связанные с выпуском как полнометражных, так и короткометражных кинолент совместно с иностранными киноорганизациями.

4. «Генеральная компания проката и показа кинофильмов» (Аш-Шарика ли таузи ва ард аль-афлам ас-синимайя). На нее возлагалась миссия по распространению и демонстрации полнометражных и короткометражных кинокартин как внутри страны, так и за рубежом. Данное ведомство купило крупнейшие частные кинопрокатные фирмы «Аш-Шарк» и «Доллар-фильм», а также 15 % всех имевшихся в Египте стационарных кинотеатров. Компания должна была обеспечивать прокат экранной продукции государственного сектора, равно как и фильмов частного сектора, предоставляя последнему займы для выпуска кинофильмов. На ее базе в 1965 году возникло новое автономное кинообъединение «Генеральная компания кинотеатров» (Аш-Шарика аль-амма ли дуар аль-ард), которое стало руководить работой кинозалов.

5. «Кинокомпания «Аль-Кахира» (Аш-Шарика аль-кахира ли-с-синима). Ей вменялось действовать параллельно с Генеральной компанией арабского кинопроизводства с целью стимулировать дух соревновательности, что, по замыслу египетского правительства, должно было способствовать

повышению как художественного, так и идейно-политического уровня выпускавшихся кинолент⁶⁸.

С образованием общественного сектора кинематографии отечественное кино впервые получило реальное и стабильное финансирование со стороны центрального правительства, а также практическую поддержку тем экранным проектам, которые находились в соответствии с интересами государственного руководства. В идеале открывались перспективы для упрочения позиций национальных кинокартин как на внутреннем, так и на внешнем рынке. При всем том смягчалась и ослабевала существовавшая в монархический период кабальная зависимость творческого звена кинематографистов от жестких коммерческих установок частных кинопродюсеров.

Если говорить о численности специалистов, профессионально занятых в тот период в сфере производства, проката и показа кинофильмов, то она в общегосударственном масштабе, была в целом незначительной. По свидетельству правительственной статистики, в 1964 году она составляла лишь 2 % от общего числа людей (тогда 408 тыс. человек), занятых в сфере промышленности.⁶⁹ Правда, здесь следует не упускать из виду следующее обстоятельство: киноиндустрия находилась в кооперации приблизительно со 150 различными промышленными предприятиями и отраслями – химической, оптической, инженерно-технической, обслуживания техники и аппаратуры, столярной и т.д. Так что заказы экранной индустрии обеспечивали рабочие места многим тысячам людей, причем не только тем, кто юридически числился в штатных списках киностудий и различных кинокомпаний Египта.

В условиях массовой неграмотности населения страны, лишенного возможности приобщаться к знаниям, содержащимся в печатном слове, правительство Египта посредством госкиноорганизации предпринимало

⁶⁸ Ашари, Мухаммед аль-. Иктисадият синаат ас-синима фи миср (на араб. яз.). Каир. 1968, С. 32-34.

⁶⁹ Там же, С. 50.

попытку использовать потенциальные возможности киноэкрана, естественно, не только как проводника новых государственных установок и идей социалистической ориентации, провозглашенных Г. А. Насером и его ближайшим окружением. Оно преследовало и финансово-экономические цели: кино для преобладающей части египтян являлось самым популярным и доступным средством развлечения и проведения досуга, приносявшего до 1963 года частному кинокапиталу значительные прибыли, прежде всего в крупных городах.

Например, в каирской мухафазе (провинции), располагавшей весьма богатым набором разного рода увеселительных заведений (клубы, театры, кафе, дансинги, стадионы и т.д.), кино на протяжении 1950 – 1960-х годов стабильно обеспечивало львиную долю поступлений «налога с развлечений». В 1953 году он составлял 80 %, в 1956-м – 84 %, в 1960-м – 81 %, в 1965 году – 83 %⁷⁰. Любопытно при этом то, что, хотя объем кинопроизводства за период 1953 – 1956 годов не увеличился, а даже сократился с 62 полнометражных игровых кинофильмов до 40, тем не менее общая сумма налоговых поступлений от кинопроката не только не уменьшилась, но даже возросла.

Объяснением тому может служить повышение материального достатка и общего жизненного уровня египтян, произошедшего после революции 1952 года, благодаря чему перед ними открылись дополнительные возможности тратить больше личных денег на приобретение входных билетов в просмотровые залы.

Нелишне отметить: по времени образование госсектора кино совпало с началом бурного распространения в Египте телевидения, начавшего транслировать свои программы с 1960 года. Как и в других странах мира, «малый экран» довольно скоро сделался довольно серьезным соперником кинематографа. В 1964 году из 273 тыс. телевизионных приемников, имевшихся в стране, 68 % приходилось на Каир, 12 % – на Александрию, а

⁷⁰ Там же, С. 54.

остальные 23 % – на главные провинциальные центры⁷¹. Неуклонный рост количества и продолжительности телепередач, обращенных к массовой зрительской аудитории, подвигнул кинопродюсеров пойти на более солидные финансовые вложения в сферу кинопроизводства – для успешного и эффективного противостояния натиску неизвестного прежде вида развлечения и массовой коммуникации.

Из-за обострившейся конкуренции с «малым экраном» национальный кинематограф с 1960-х годов все чаще использовал выразительные возможности цвета. Как и на Западе, с течением времени киноэкран тоже сделался широким. В результате существенно повысилась сметная стоимость выпуска фильмов, в том числе гонорары наиболее популярным и известным киноактерам. Кстати говоря, на момент учреждения государственного сектора кинематографии средний бюджет производства одного полнометражного игрового кинофильма составлял около 30-40 тысяч египетских фунтов, из них на оплату ведущим звездам экрана уходило до 50 и выше процентов от общего объема производственных расходов.

Как и в других государствах, развитие телевизионного вещания повлекло за собой сокращение количества просмотровых залов, поскольку их владельцы, как правило представители частного капитала, начали терпеть ощутимые убытки, связанные с их эксплуатацией и содержанием. Впрочем, прекращали существование кинотеатры не высшей категории, первоэкранные, контролируемые в основном крупными западными кинопрокатными компаниями, а те, которые относились к более низкой категории и где демонстрировались главным образом кинокартины национального египетского производства. Всего же за 1958-1968 годы число стационарных кинотеатров снизилось почти на четверть – с 395 до 297⁷².

Серьезную опасность для существования и развития государственного киносектора Объединенной Арабской Республики представлял начавшийся,

⁷¹ Там же, С. 30.

⁷² Там же, С. 86.

в связи с провозглашением Г. А. Насером курса социалистической ориентации, быстрый и почти губительный перевод кинематографического частного капитала за границу, прежде всего в соседний Ливан. Не случайно объем кинопроизводства на бейрутских студиях стремительно возрос и составил в 1965 году 13 полнометражных игровых фильмов тогда как в 1960 году эта цифра равнялась 4, в 1961-м – 5, в 1962 году – 3.

Несмотря на многочисленные непредвиденные проблемы, удельный вес кинопродукции госсектора на первых порах увеличивался. В 1963 году он выпустил 6 % фильмов от общего объема национального кинопроизводства, в 1964-м – 14 %, в 1965-м – 52 % и в 1966 году – 49 %⁷³. Правда, это увеличение сопровождали весьма серьезные административные просчеты. Дело в том, что общественный сектор кино формировался в Египте ускоренными темпами, поспешно и без достаточно четкого, продуманного плана. В средствах массовой информации много и категорически говорилось о том, что государство, дескать, целиком и полностью завладеет абсолютно всеми видами и формами кинематографической деятельности. В итоге Генеральная организация кино оказалась в очень сложной, почти тупиковой ситуации, поскольку незамедлительно приступить к выпуску кинофильмов не представлялось возможным: частные кинопредприниматели, как говорилось выше, поспешно переправили принадлежавшие им капиталы в соседние арабские страны и, прежде всего, в Ливан.

Вполне закономерно, что со стороны кинематографистов, оказавшихся без работы и без каких-либо средств к существованию, в адрес правительства пошли многочисленные жалобы и протесты. В ответ исполнительная власть распорядилась безотлагательно приступить к кинопроизводству, пойдя при этом во имя социальной сферы на жертвы в области киноэкономики. Работу получили практически все, кто хотел ее получить. В результате на экраны начали выпускаться в подавляющем большинстве случаев слабые как в идейном, так и в художественном отношении кинофильмы. Последние не

⁷³ Там же, С. 355.

могли не нанести болезненного ущерба репутации и престижу государственному сектору кинематографии, делавшему только первые свои шаги.

В данной связи нельзя не учитывать: в целом принципы провозглашенного Г. А. Насером «арабского социализма» форсированно внедрялись и утверждались в Объединенной Арабской Республике «сверху» и должным образом, как показала дальнейшая практика, подготовлены и продуманы не были. Поэтому не было ничего странного в том, что преобладающая часть кинодеятелей изначально усмотрела в образовании и начале функционирования госсектора кинематографии «благодать, пришедшую от Бога». Правительственная кинореформа была воспринята очень многими как узаконенное разрешение бесхозяйственно, легко и бесконтрольно тратить весьма немалые деньги, предоставляемые государством. Если, к примеру, на создание одной киноленты в рамках частного сектора уходило в среднем 30 тыс. египетских фунтов, то в правительственном секторе данная цифра оказывалась, как правило, в полтора раза выше. Причем несмотря на абсолютно одинаковый состав съемочной группы, равную продолжительность картины, одно и то же оборудование для обработки и монтажа отснятого материала. Можно добавить, что самый дорогостоящий съемочный период в рамках госсектора длился в 2, а то и в 3 раза дольше, чем в частном. Да и киноплёнка в рамках Генеральной организации египетского кино тоже использовалась гораздо расточительнее. К примеру, на съемку одного эпизода в госсекторе уходило в среднем по пять дублей, в то время как частные предприниматели обходились тремя.

Помимо остального, в государственном секторе кинематографии, опять же из-за недостатков планирования предпринятой реформы, возникла парадоксальная ситуация. Частные кинопредприниматели работали и в капиталистическом, и одновременно в общественном киносекторе. Положение дел усугублялось еще и тем, что отсутствовали сколько-нибудь

внятные инструкции и четкие правила относительно условий взаимодействия между теми компаниями, которые решением правительства Г. А. Насера оказались объединены в Генеральную организацию египетского кино. К примеру, ответственная за деятельность предприятий по выпуску фильмов Генеральная компания киностудий, сдавая в аренду принадлежавшие ей павильоны, съемочную аппаратуру, осветительное оборудование и т.д., беззастенчиво и самовольно завышала действительную стоимость предоставлявшихся услуг, стремясь тем самым самообогатиться и возвыситься за счет потерь и убытков других смежных подразделений госкиносектора. Аналогичные явления имели место и в практическом взаимодействии юридически подвластных госкиносектору ведомств, занимавшихся соответственно кинопрокатом и кинопоказом. В силу такого «планового ведения дел» затратные производственные сметы создававшихся государством кинофильмов в денежном исчислении постоянно увеличивались, тогда как общие доходы от их показа в национализированной части прокатной киносети падали.

С целью преодолеть разраставшийся производственно-организационный кризис, Организация кино приняла тогда «спасительное» решение выпускать картины двух категорий: «А» и «Б». Фильмы первой категории должны были на высоком профессионально-художественном уровне показывать и анализировать знаменательные события в жизни Египта и других стран арабского мира, внятно и убедительно объяснять смысл проводимых социально-политических и экономических преобразований. При этом создание материально-финансовой базы для постановки высокобюджетных и образцовых произведений категории «А» предполагалось осуществить прежде всего за счет доходов от проката низкобюджетных и непритязательных по содержанию развлекательных коммерческих фильмов категории «Б», которые готовились бы в максимально короткие сроки. Однако на деле киноленты категории «Б» оказывались, в подавляющем большинстве случаев, откровенно слабыми, зрительских ожиданий не

оправдывали и запланированных кассовых сборов, разумеется, не обеспечивали. Более того, на производство каждого фильма группы «Б» государством отпускалось по 10 тыс. египетских фунтов. На самом же деле стоимость каждого выпущенного подобного рода фильма зачастую составляла сумму, превышавшую 20 тыс. фунтов.

Видя серьезные неудачи и промахи, руководители Генеральной организации египетского кино взяли установку на более тесное сотрудничество с частным сектором кинематографа. Побудительным мотивом пойти на этот шаг являлось то, что система кинопроката и кинопоказа, в отличие от системы кинопроизводства, «социалистическими преобразованиями» оказалась затронута незначительно, и в руках представителей частнокоммерческого капитала находилось до 85 % всех демонстрационных помещений Египта. К тому же правительственная Генеральная компания проката и показа кинофильмов, руководствуясь узковедомственными соображениями быстрой и легкой финансовой выгоды, делала ставку на демонстрацию иностранных, в первую очередь американских, кинолент, а не отечественных.

Игровые кинофильмы египетского производства составляли в сезоне 1960 / 61 года 14 % от всех названий выпущенных на экраны страны кинокартин, в 1961 / 62 году – 15 %, 1962 / 63 году – 15 %, 1963 / 64 году – 14 %, 1964 / 65 году – 11 %. Аналогичный показатель кинолент с пометкой «Сделано в США» в 1960 / 61 году равнялся 62 %, в 1961 / 1962 – 63 %, 1962 / 1963 – 57 %, 1963 / 64 – 54 %, 1964 / 65 – 70 %. Но при всем том общие валовые доходы от проката фильмов на кинорынке Египта преимущественно заграничной экранной продукции не давали. Доля кассовых сборов от национальных фильмов была намного выше всех остальных и равнялась приблизительно 70 %⁷⁴. Происходило так в силу того, что количество проданных билетов на просмотр отечественных кинофильмов преобладало. Превалирующую долю прибылей обеспечивали кинозалы так называемого «второго разряда». Каир

⁷⁴ Там же, С. 284.

давал более половины кассовых сборов, Александрия – пятую часть, Нижний Египет – тоже пятую часть и Верхний Египет – десятую часть⁷⁵. Жители деревень из-за отсутствия там электричества и стационарных просмотровых залов в кино не ходили, и в стране до 70 % населения кинематографом охвачено не было.

Вместе с тем в области внешней киноторговли дела шли, в общем, довольно успешно. Около 90 % всех выпускавшихся в стране фильмов традиционно приобреталось и демонстрировалось в регионе как арабского Машрика, так и Магриба. Что касается других частей земного шара, то туда продукция «арабского Голливуда» попадала намного реже и далеко не систематически. В 1959 году в общей сложности в неарабские государства было продано 92 фильмокопии, в 1960-м – 77, в 1961-м – 29, в 1962-м – 41, в 1963-м – 78, в 1964-м – 133. В то же время применительно к Арабскому Востоку аналогичные показатели выглядели несравненно лучше и внушительнее. Сюда в 1959 году Египет поставил 1023 фильмокопии, в 1960-м – 862, в 1961-м – 778, в 1962-м – 669, в 1963-м – 472, в 1964-м – 775⁷⁶.

В июне 1966 года Министерство культуры пошло на дальнейшее укрупнение государственного сектора кинематографии, образовав «Кинопроизводственную компанию «Аль-Кахира» (Шарикат аль-кахира ли-л-интадж ас-синимай) и «Компанию «Аль-Кахира» по прокату и демонстрационным залам» (Шарикат аль-кахира ли-т-таузи ва дуар аль-ард). Первая сосредоточила в своих руках решение вопросов, связанных с эксплуатацией киностудий, а также выпуском национальных фильмов и копродукции с зарубежными странами. Вторая – стала нести ответственность за распределение и показ кинофильмов в находившихся в ее распоряжении просмотровых залах.

Неотлаженное должным образом и закономерно порождавшее множество нареканий материально-организационное и финансовое положение дел в

⁷⁵ Там же, С. 285.

⁷⁶ Там же, С. 291.

правительственном секторе кино еще больше обострилось после проигранной в июне 1967 года войны с Израилем. Сразу после поражения во всех отраслях хозяйства, в том числе и в области кинопроизводства, правительством была введена жесткая экономия средств, и возникшей новой ситуацией не замедлили воспользоваться закрепившиеся в руководящем звене госкиноорганизации представители местной бюрократической буржуазии. Снимая с себя ответственность за собственные административно-хозяйственные ошибки, они стали открыто и громко обвинять общественный сектор в неспособности умело и рентабельно осуществлять возложенные на него цели и задачи, и особенно – в нерадивом и совершенно не оправдавшемся использовании денег, растраченных на предоплату киносценариев и съемки фильмов, которые на экранах национальных кинотеатров так и не появились.

Между тем национально-освободительный революционный этап египетской истории, связанный в первую очередь с именем президента Г.А.Насера, для кинематографа как вида художественной культуры оказался на редкость интересным и плодотворным. Этому способствовали некоторая демократизация общественной жизни, привлечение к участию в управлении государственными делами более широких, по сравнению с монархическим периодом, новых слоев населения. Одновременно свою позитивную роль сыграли изменения в системе цензурного регулирования, более активное, творческое обращение кинематографистов к лучшим произведениям национальной литературы, их возросшее стремление к самоидентификации, а также господствовавший в 1950-1960-е годы среди значительной части художественной интеллигенции «форсированный оптимизм». Эти и другие факторы сыграли важную роль в небывалом обогащении тематической и жанровой палитры «седьмого искусства» Египта. Экранные произведения зачастую становились местом нравственного и социального диалога, «зеркалом и оценщиком» различных аспектов как национальной истории, так и вопросов современности, вынося их на суд зрительской аудитории.

В 1962 году, после семилетнего «молчания», Тауфик Салих поставил свой второй полнометражный игровой кинофильм «Борьба героев» (Сираа аль-абтал), аналогично дебютной трагикомической «Улице дураков», расхваливаемый со штампами традиционного местного развлекательного кинематографа, утвердив за его создателем репутацию режиссера, стремящегося к открытой политико-философской дискуссии со зрителем.

1948 год. Последний этап существования монархии. В одной из деревень отсталого Верхнего Египта крестьяне доведены помещиком, самовластным и деспотичным Адиль-беем, до разорения и полного бесправия. Всякий, кто предпринимает малейшую попытку выразить протест против происходящего вокруг произвола, латифундистом незамедлительно отправляется в больницу для душевнобольных. Приехавший из города молодой врач Шукри, видя вопиющие издевательства над простыми селянами, пытается защитить жизненные права беспощадно обираемых и постоянно голодных феллахов. Занимаясь не только их лечением, он предлагает феодалу повысить им заработную плату и снизить при этом жестоко выбиваемые с них непомерные налоги.

Конфликт еще больше обостряется после того, как в крестьянские дома попадают просроченные продукты питания английских солдат, из-за чего в округе вспыхивает эпидемия холеры. Стремясь обнаружить первопричину массового заболевания, Шукри вскрывает могилу одного из умерших и едва не становится жертвой не на шутку рассвирепевших суеверных феллахов. Всея деревней его поступок они считают непростительным святотатством, оскорбляющим память усопшего, и потому готовы убить человека, желающего спасти их жизни и бесконечно преданного своей профессии...

Показывая самоотверженную борьбу врача и помогающей ему жены Афаф, сельской учительницы, вынужденных противостоять давлению властного и коварного латифундиста, а также дремучему невежеству феллахов, испокон веку привыкших верить совершенно необразованной местной знахарке, кинематографист с суровой достоверностью и невиданной

для национального кино откровенностью и прямоотой раскрыл социально-классовые причины случившейся трагедии. Создав панорамную картину жизни египетской предреволюционной глубинки, режиссер проникновенно донес до современной ему зрительской аудитории обреченность архаичного, тормозящего прогресс мира, воплотив через победу главного героя над смертельно опасным заболеванием предчувствие неумолимо приближающихся перемен к лучшему.

В киноленте «Бунтовщики» (Аль-Мутамарридун, 1968), выпущенной при финансово-организационной поддержке государственного сектора, режиссер вновь поднял тему, на которую игровой кинематограф Египта прежде не обращал никакого внимания. На сей раз он поведал о беспристрастных наблюдениях, чувствах и мыслях доктора Азиза, заболевшего туберкулезом и отправившегося на лечение в одну из «показательных здравниц», расположенную в глубинном районе Сахары. Прибыв к месту назначения, где сухой, прозрачно-чистый, и чрезвычайно полезный для исцеления дыхательных путей воздух, опытный медик, многое повидавший на своем веку, к глубокому личному изумлению, неожиданно обнаруживает: лечебница странным и непонятным образом поделена на две диаметрально отличающиеся друг от друга составные части.

В первой – размещены исключительно богатые, «элитные пациенты», проживающие в необыкновенном комфорте, окруженные на редкость предупредительным и заботливым вниманием закрепленной за ними обслуги. Им предоставлено не просто качественное и безукоризненное лечение. В любое время суток в их распоряжении крайне дефицитная в местных суровых условиях пустыни экологически чистая вода без каких-либо вредных примесей, каждый день на столах появляется разнообразное изысканное питание, ради них постоянно функционируют надежно защищающие от убийственной пустынной жары освежающие кондиционеры. Однако подобных счастливиц, с немалым недоумением замечает герой кинофильма, очень мало.

Большинство же пациентов «образцового стационара» составляют люди с различными формами психических заболеваний, и им предназначено влачить жалкое существование на голодном пайке, прозябая в удушливых и переполненных палатах, напоминающих вовсе не лечебные корпуса, а нуждающиеся в безотлагательном ремонте ветхие сараи, где отсутствуют элементарные бытовые удобства и сколько-нибудь приемлемое медицинское обслуживание.

Разумеется, сложившееся несправедливое положение вещей бесконечно долго продолжаться не может. Не выдержав возмутительно-ужасающих условий содержания и нескрываяемо презрительного, наплевательского отношения к себе медицинского персонала, откровенно игнорирующего свои святыне профессиональные обязанности, «низкосортные» пациенты поднимают стихийное восстание против навязанных им администрацией порочных порядков, овладевают зданием клиники и изгоняют всех находящихся в ней «целителей» вместе с циничным и деспотичным директором.

Тем не менее оптимистическим планам и надеждам победивших «бунтовщиков» самостоятельно, на принципах равенства и справедливости руководить с помощью доктора Азиза захваченной лечебницей так и не суждено сбыться. Спустя некоторое время, получив информацию о произошедшем «вероломном противоправном перевороте», окружные власти, ни в чем толком не разобравшись, подавляют выступление «преступников-смутьянов» и насильственно восстанавливают в клинике прежний распорядок. Однако, казалось бы, до конца усмиренные «мятежники», уже познавшие и ощутившие незабываемое чувство пусть кратковременной, но все-таки победы, отныне начинают гораздо смелее верить в собственные силы, а также в возможность изменить вопиющую неприемлемую ситуацию...

В 1969 году на средства Генеральной организации египетского кино Тауфик Салих сумел создать еще два важных реалистических игровых

кинофильма, выдержавших беспристрастное испытание временем и тоже оставивших заметный след в истории развития национального кинематографа. Первый из них режиссер поставил по одноименной повести классика египетской литературы Тауфика аль-Хакима «Записки провинциального следователя» (Яумийят наиб фи-л-арьяф). Объективно нарисовав пронизанную многочисленными пороками и противоречиями деревенскую действительность, проследив проблемы и трудности стремящегося добраться до истины полицейского инспектора, занятого расследованием загадочного убийства одного из сельских жителей, кинематографист не ограничил себя лишь правдивым описанием тяжелых жизненных условий простых феллахов, а также доминирующих в их среде стародавних патриархальных обычаев и настроений. С уважением подойдя к литературному первоисточнику, в своем фильме Т. Салих поставил одновременно далеко не праздные вопросы относительно целесообразности форсированного и механического перенесения в традиционное мусульманское общество Египта «передовых норм и принципов» европейской юриспруденции, которые утвердились на Западе и которые с большими перекосами «ускоренно» внедряются с подачи столичного начальства местными провинциальными властями.

В кинокартине «Господин Болти» (Ас-Сейид Болти, 1969), также осветившей неведомые ранее национальному игровому кинематографу аспекты действительности, кинорежиссер сфокусировал авторское внимание на анализе причин возникновения деревенского рыболовецкого кооператива и перипетиях предпринятого им в дальнейшем успешного и результативного отстаивания исконных прав своих рядовых членов. Передав противостояние бедных рыбаков своекорыстным планам зажиточного промысловика, решивших приобрести вкладчину современный баркас и наладить, наконец, сбыт на рынке Каира своих достающихся изнуряющим трудом уловов без «спасительных услуг» посредников-спекулянтов, кинематографист снова представил основательный и нетипичный для «арабского Голливуда»

социально-нравственный анализ неразрешенных проблем и конфликтов в повседневной жизни Египта.

К сожалению, так и не сумев получить после 1970 года идеологического одобрения и практической поддержки очередным оригинальным творческим планам и замыслам, не соответствовавшим жестким требованиям массового коммерческого кинематографа, Тауфик Салих оказался вынужден уехать работать в Сирию и к столь же плодотворной режиссерской деятельности у себя на родине больше не возвращался.

Обнародованная президентом Г. А. Насером, являвшимся главным инициатором и поборником укрепления общеарабского единства и сотрудничества, в мае 1962 года Национальная хартия среди остального содержала положения о борьбе против неокOLONиализма и империализма как в области экономической и военно-политической, так и культурной. В условиях напряженной и далеко не просто складывавшейся международной и внутривосточной ситуации особое внимание как высшего государственного руководства Объединенной Арабской Республики, так и представителей кинематографического сообщества вполне логично привлекла личность выдающегося полководца и политика эпохи Средневековья Салаха ад-Дина аль-Айюби, который возглавил в конце XII века успешную борьбу мусульман Ближнего Востока против нашествия армий крестоносцев.

В финансировании и производстве двухсерийного широкоформатного цветного фильма-эпопеи «Победитель Салах ад-Дин» (Ан-Насир Салах ад-Дин, 1963) приняли участие правительственная Генеральная организация египетского кино и известный продюсер и актриса, ливанка по происхождению, Асия, с конца 1920-х годов постоянно проживавшая и работавшая в Египте. В подготовку патриотически актуальной киноленты, пронизанной религиозными мотивами, с большим энтузиазмом включились многие видные деятели египетской культуры, в том числе авторитетные и широко известные национальные писатели Абдеррахман аш-Шаркави, Юсуф

ас-Сибай и Нагиб Махфуз. В качестве же режиссера-постановщика высокобюджетного и масштабного «блокбастера» выступил 35-летний Юсеф Шахин, по праву заслуживший к тому времени репутацию многоопытного профессионала, разностороннего и по-настоящему талантливое мастера экрана.

Тонкое понимание реальной общественно-религиозной ситуации, редкий пронзительный ум, неукротимую энергию главного героя фильма, курда по национальности Салах ад-Дина, под чьим предводительством после победы при Хиттине и последовавшего взятия в сентябре 1187 года Иерусалима приверженцы ислама приобрели надежду вернуть преобладание «на святых местах», авторы киноленты воссоздали с вдохновением, многомерно и убедительно. Значимость и ценность реализованной с солидным организационным и творческим размахом киноленты объяснялась, разумеется, не только тем, что в ее событиях достаточно отчетливо и ясно просматривались политические аналогии с бурными антиколониальными освободительными процессами и явлениями, происходившими на рубеже 1950 – 1960-х годов в обширном ареале Ближнего Востока и Северной Африки. Одной из важных положительных отличительных особенностей произведения явилось и то, что, показывая Саладина в ответственные моменты решающих битв, планирования военных действий, дипломатических мероприятий, а также в повседневной жизни, кинематографисты ушли от соблазнов и искушений поднять и возвысить личность знаменитого мусульманского лидера конца XII века над общечеловеческими гуманистическими интересами и ценностями. В широкой по охвату изображаемого материала эпической картине, изобилующей сложными в постановочном отношении запоминающимися эпизодами сражений с войсками самых могущественных европейских монархов, отправившихся в Третий крестовый поход по зову римских пап Григория VIII и Клементя III, красной нитью проходят не утрачивающие своей актуальности, безусловно, справедливые постулаты о том, что война

кому-то приносит славу, а кого-то обрекает на неминуемую гибель, что кровавое противоборство – не лучший и далеко не оптимальный способ разрешения возникающих между разными странами и народами религиозных или политических споров и конфликтов.

Весьма показательна и красноречива в данном отношении заключительная часть киноленты. После отражения атаки на Иерусалим воинов Ричарда Львиное Сердце, применивших штурмовые башни, уничтоженные оборонявшимися специально привезенными из Дамаска зажигательными минами, Салах ад-Дин неожиданно для многих соратников, принимает вроде бы «ненужное» и даже «крамольное решение» – уважить религиозные чувства европейцев. С точки зрения ряда его приближенных, подобный шаг вообще является нелепым и бессмысленным, поскольку войско крестоносцев пребывает в крайнем расстройстве и депрессии, изрядно обескровлено и находится на грани окончательного и полного разгрома. Между тем, по версии авторского коллектива кинематографистов, главный герой фильма движем, в первую очередь, идеями не допустить и избежать новых многочисленных жертв и напрасных человеческих страданий. Руководствуясь именно этими человеколюбивыми и, как показала история, политически дальновидными соображениями, он заключает в сентябре 1192 года с английским королем, доказавшим на деле личную храбрость и оставшимся к тому времени в одиночестве, без прежних самовластно оставивших его европейских союзников, компромиссное соглашение. Согласно достигнутому примирению, беспредельно уставшие от изнурительной и ставшей бесполезной войны христиане приобретают, наконец, вождьленное и гарантированное право на протяжении трех ближайших лет безоружными совершенно свободно и беспрепятственно приходить на поклонение к святым местам...

Утвердившиеся после национально-демократической революции 1952 года реалистические тенденции в экранном искусстве Египта, получившие весомую дополнительную финансово-организационную и идеологическую

поддержку в период существования госкиносектора, удачно продолжила и закрепила социально-бытовая драма Хенри Баракята «Грех» (Аль-Харам, 1965). В ее основу легла одноименная повесть врача по образованию, крупного египетского писателя и драматурга Юсуфа Идриса, с первых лет своей разносторонней литературной деятельности последовательно и искренно интересовавшегося различными сторонами повседневной жизни рядовых соотечественников.

События киноленты относятся к периоду 1940-х годов – еще сравнительно недавнему и одновременно памятному этапу кризисного правления последнего монарха Египта короля Фарука I и разворачиваются в одной из тысяч похожих друг на друга бедняцких деревень, расположенных в густонаселенном районе дельты Нила. В начальных кадрах киноэкран непредвзято, с документальной достоверностью показывает типичные панорамы равнинных сельских ландшафтов, а также их многочисленных обитателей. В глаза непроизвольно бросается то, что, по сравнению с гораздо более высокими материальными бытовыми стандартами зажиточной «доброй Европы», ютятся они в обветшавших саманных лачугах, которые могут в любой момент разрушиться. Их несчастные и обездоленные хозяева... с нескрываемым сочувствием и сожалением сообщает закадровый дикторский голос, часто болеют, много работают и при этом очень мало едят...

Исполненная напряженного драматизма, кинолента буквально с первых минут захватывает внимание, погружая в состояние постоянного волнующего ожидания. Все начинается с того, что, совершая традиционный утренний обход сельскохозяйственных угодий, охранник, сам того не ожидая, находит на краю поля укутанного в кусок грубой ткани задушенного мертвого младенца. Сенсационная страшная новость быстро распространяется по сельской округе. Начинается полицейское расследование. Очень скоро подозрения в святотатственном детоубийстве без оснований падают на молодую пришлую батрачку Азизу. Испытывающих глубокое смятение и возмущение крестьян терзают

мучительные вопросы: зачем и почему она это сделала? В чем заключается вина едва появившегося на белый свет ребенка? Раскрывая подоплеку случившегося убийства, кинематографисты ретроспективно обращаются к прошлому, и благодаря возникающей на экране «ленте памяти» перед зрителями шаг за шагом проясняются истинные мотивы и печальные обстоятельства «сатанинского злодеяния».

Оказывается, что Азиза и ее муж Абдалла относятся к разряду так называемых «уммал ат-тарахил», т. е. людей, которые по прихоти и желанию работодателей перебрасываются с одного места на другое, и заняты они наиболее тяжелыми и неблагодарными видами наемного труда. Затянувшаяся и не поддающаяся лечению неведомая болезнь супруга превратила Азизу в единственную кормилицу и опору семьи. Изо дня в день с такими же, как и она, изгоями-батраками за ничтожно малую плату ей приходится уезжать далеко от дома, чтобы не разгибая спины, с утра до вечера заниматься изнуряющим рутинным сбором хлопкового червя и хоть что-нибудь заработать.

Как-то во время скудного ужина, состоящего, как всегда, из одних и тех же порядком надоевших пересохших и грубых лепешек, ослабленный хроническим тяжким недугом Абдалла высказывает поддерживаемое всеми домочадцами желание: хорошо бы, наконец, отведать чего-нибудь повкуснее, к примеру давным-давно не появлявшуюся на семейном столе горячую запеченную картошку.

Верная супружескому долгу, удовлетворяя вполне понятную скромную прихоть мужа, женщина, после изматывающей трудовой смены, на следующий день направляется к уже убранному картофельному полю с тайной надеждой отыскать, возможно, оставшиеся где-нибудь в земле забытые на вкус желанные корнеплоды. Однако ссохшаяся, почти окаменевшая земля для слабых женских рук чересчур тверда и неподатлива, и реализация задуманного, даже с помощью примитивной крестьянской тяпки, как назло, продвигается очень медленно, почти без какого бы то ни

было результата. Внезапно рядом оказывается проходивший мимо рослый молодой деревенский парень и широким жестом дружелюбно предлагает свою мужскую помощь. Напористо и быстро разбивая и разгребая земельные рытвины и ямы, он без особых усилий обнаруживает большое количество вожделенных клубней и затем, войдя в азарт, бросает их в сторону искренне развеселившейся и воспрянувшей духом женщины. Едва успевая ловить и укладывать собранное, Азиза неловко спотыкается, падает на землю и мгновенно оказывается в цепких объятиях здорового похотливого незнакомца, который, несмотря на оказываемое отчаянное сопротивление, совершает над совершенно не ожидавшей подобного поворота событий обессиленной жертвой грубое сексуальное насилие.

Через некоторое время невольная «грешница» с ужасом узнает, что у нее будет ребенок. Как быть? Всем соседям и знакомым хорошо известно: прикованный к постели Абдалла после рождения младшей дочери длительное время к ней «не прикасается». Все попытки самостоятельно избавиться от зачатого окаянного плода никакого результата не приносят. Животный страх перед незыблемым законом морали, освященным многовековой патриархальной традицией, побуждает измученную угрызениями совести женщину, вопреки близким родам, отправиться на заработки в одну из отдаленных деревень. И там, чтобы скрыть свой непростительный и чудовищный позор, она принимает решение убить внебрачного ребенка, а затем в страшных страданиях умирает и сама в ставшей для нее роковой послеродовой горячке. Крестьяне, обнаружившие тело Азизы, решают, тем не менее, в соответствии с обычаем предков отвезти без вины виноватую «греховодницу» к ее бедному осиротевшему дому. С горечью и искренним сочувствием они начинают по-новому размышлять о положении пребывающих на самой низкой ступени деревенской социальной пирамиды «уммал ат-тарихил», их горькой и незавидной доле...

Не появившийся в 1963 – 1965 годы в качестве режиссера на съемочной площадке (в эти годы он занимал пост председателя Генеральной компании

арабского кинопроизводства) основоположник реалистического направления Салах Абу Сейф в 1966 году выпустил вызвавший широкий зрительский резонанс один из наиболее значительных своих кинофильмов «Каир 30-х годов» (Аль-Кахира саласин, 1966).

Целых двадцать лет потребовалось авторитетному и влиятельному кинематографисту для того, чтобы реализовать, наконец, давний творческий замысел. Пришлось преодолевать цензурные преграды со стороны официальных властей – сначала правительственных чиновников монархического Египта, а затем и республиканского. Первые упорно запрещали создание киноленты в силу ее откровенного обличительного пафоса, направленного против порочного и коррумпированного режима королевской власти. Вторые – не желали давать добро на изображение в кинофильме чрезмерно низменных и отвратительных, по их мнению, методов и поступков, при помощи которых один из основных экранных персонажей гарантированно обеспечивал себе головокружительное продвижение вверх по карьерной лестнице. Как ни парадоксально, даже сам Нагиб Махфуз, занимавший в 1960-е годы должность руководителя государственной цензуры Египта, поначалу решительно отказывался одобрить представленный ему Абу Сейфом киносценарий. Изменил же первоначальную точку зрения маститый писатель только после того, как кинорежиссер лично объяснил и доказал своему старинному другу, что собирается экранизировать с некоторыми купюрами его роман «Новый Каир», написанный и опубликованный еще в 1945 году, во времена правления короля Фарука I. Демонстрировавшаяся в советском прокате кинокартина «Каир 30-х годов» вобрала в себя историю трех молодых людей, друживших в студенческую пору, увлекавшихся социалистическими идеями, казавшимися судьбоносными и спасительными для Египта, и мечтавших после окончания университета деятельно участвовать в подготовке и проведении в стране коренных демократических преобразований. Однако на деле их судьбы складываются совершенно по-разному. Только один из них,

Али Таха, став основателем и главным редактором периодического издания революционных демократов, наперекор постоянным преследованиям, штрафам, арестам готовых к распространению номеров руководимого им журнала, до конца сохраняет верность заветам мятежной молодости. Другой, Ахмед Бдейр, довольно быстро превращается в преуспевающего журналиста-хамелеона, с легкостью забывает былые юношеские идеалы, с удовольствием сотрудничает в «желтой прессе», работая на тех хозяев и заказчиков, кто щедро заплатит и кто обладает реальной силой и властью. Что касается третьего выпускника Каирского университета, Махгуба Абд ад-Даима, то ради получения высокооплачиваемой административной должности, не требующей особого труда, он готов пойти на любые подлости и невообразимые для всякого нормального человека «маневры» и чудовищные моральные унижения.

С презрением и сарказмом режиссер показывает истинный характер алчного до денег небогатого выходца из деревенской среды – продажного и изворотливого карьериста Махгуба. Для достижения поставленных целей без долгих сомнений он соглашается вступить в фиктивный брак с бывшей невестой бывшего однокашника Али Тахи – ветреной, мечтающей о «красивой жизни» и наслаждениях красавицей Ихсан. Отвергнув жениха, кокетка предпочла стать содержанкой заместителя министра внутренних дел, аристократа Касем-бея. Изысканно одетый и пышущий здоровьем опытный ловелас, согласно достигнутой договоренности, раз в неделю приезжает в роскошном автомобиле в специально купленную для «молодоженов» шикарно обставленную квартиру. А Махгуб в эти моменты молча и безропотно оставляет «на законных основаниях принадлежащие ему» апартаменты, терпеливо и неторопливо прогуливается по близлежащим улицам, пока «благодетель», повывисивший его «за оказываемые услуги» до должности столоначальника, развлекается со своей пока еще не надоевшей молоденькой любовницей.

Дополнительным красноречивым штрихом к личности утратившего стыд и совесть Абд ад-Даима являются и его, мягко говоря, странные отношения с престарелыми деревенскими родителями. В отправляемых им время от времени письмах он с завидным упорством сообщает о том, что после окончания университета никак не может устроиться на работу и, как в студенческие годы, испытывает острую, непереносимую нужду, голодает, требуя аккуратно и систематически высылать ему деньги...

Неописуемый ужас охватывает нечестивца, вызывающего к себе только чувства отвращения и брезгливости, когда как гром среди ясного неба внезапно вспыхивает острый правительственный кризис, и «господин» вполне реально может получить отставку. Но Махгубу снова сказочно везет. В новом кабинете министров Касем-бей идет на повышение – занимает уже пост министра, а это сулит антигерою очередные весьма ощутимые прибавки к жалованию.

В многослойном по содержанию «Каире 30-х годов» Салах Абу Сейф вынес суровый приговор продажному столичному чиновничеству, привыкшему жить на периодические подачки «сверху» и утратившему малейшие признаки человеческого самоуважения и достоинства. Весьма показателен, в частности, не вызывающий никаких симпатий образ хваткого бюрократа Салима аль-Хашиди, устроившего «семейное счастье» Абд ад-Даиму. Увидев, как дела последнего резко и неудержимо идут в гору, он, ничтоже сумняся, приходит в кабинет к уже начальствующему над ним бывшему протеже, чтобы горячо торговаться относительно назначения на новую, более высокую должность...

Нарисовав неприглядную и в значительной степени тягостную картину общественной жизни монархического Каира, будущее Египта постановщик фильма все-таки связывает с людьми, подобными социалисту Али Таха. Такого вряд ли сломят тюремные застенки, полицейские преследования, потеря соратников в борьбе за общественную справедливость и высокие идеалы демократии. Не случайно в заключительных эпизодах режиссерское

внимание акцентируется именно на этом, по-настоящему мужественном представителе прогрессивно настроенной части каирской интеллигенции. Оpoznанный на улице нарядом жандармерии, осознав неизбежность ареста, он отважно разбрасывает среди растущей толпы каирцев антиправительственные листовки, призывающие покончить с калечащим людские судьбы и подрывающим нравственное здоровье египтян правящим антинародным режимом.

Лучшие кинофильмы Египта периода 1950 – 1960-х годов создавались, как правило, по мотивам реалистических произведений национальной литературной классики. Не стала в этом отношении исключением и лента Юсефа Шахина «Земля» (Аль-Ард), поставленная в 1970 году по одноименному роману Абдеррахмана аш-Шаркави.

...1930-е годы. Крестьяне, по установленным властями новым правилам, в течение летнего сезона имеют возможность только десять дней поливать свои земельные участки из общего колодца. Все остальные дни вода подается исключительно на обширные пахотные угодья местного помещика Мухаммеда-бека. Недовольный такой «несправедливостью», латифундист ради повышения урожайности на принадлежащих ему землях и, соответственно, дополнительных прибылей, с одобрения правительства, сокращает срок полива наделов феллахов в два раза – т. е. всего лишь до пяти дней.

Для рядовых земледельцев подобного рода «нововведение» означает одно – гибель выращиваемого ими хлопка и, как перспектива, – разорение и голодная смерть. Поэтому на общинном совете ими принимается вполне оправданное решение: исходящий от окружных властей губительный циркуляр не выполнять ни под каким видом. Ответная реакция ждать себя не заставляет. За проявленное «вольнодумство» наиболее активных «бунтовщиков» подвергают аресту и под конвоем отправляют в одну из тюрем Каира, где в мрачных застенках подвергают систематическим избиениям и пыткам. Тем не менее, под давлением массовых политических

манифестаций рабочих и студентов в поддержку твердо верящих в свою правоту крестьян тяжкие дни в столичных казематах остаются позади, заключенные выходят на свободу и возвращаются в родную деревню.

Вскоре драматизм экранных событий накаляется с новой силой. Пользуясь широкими и надежными связями в правительственных кругах, Мухаммед-бек получает теперь разрешение на строительство прямой и удобной дороги к собственному дворцу. Пройти она должна по изымаемым из земельного оборота многочисленным мелким участкам и без того еле сводящих концы с концами обездоленных феллахов. С целью предупредить ожидающиеся закономерные протесты и сопротивление корыстолюбивому «проекту» в «непокорное» селение для устрашения прибывает армейское подразделение. Однако прибывшие солдаты, вчерашние феллахи, отлично понимают: у простых людей хотят отнять единственное, что их кормит и не дает умереть с голоду. Поэтому они не очень-то препятствуют возмущенным крестьянам объединяться и тем самым препятствовать планам преступного строительства. «Не справившихся с возложенными задачами» военнослужащих тогда заменяют слепо преданными режиму силами жандармерии.

Многочисленный, вооруженный до зубов конный отряд «настоящих блюстителей порядка» врывается в «мятежную деревню» и устраивает жестокую кровавую расправу над всеми, кто вольно или невольно оказывается на их пути. Прямая и удобная дорога к великолепному дворцу аристократа Мухаммеда-бека все-таки будет построена...

Интерпретируя и творчески преломляя литературный первоисточник, Юсеф Шахин добился высокого художественного результата, не нарушив реалистического принципа при решении вопросов, связанных с раскрытием характеров и правдивым воссозданием египетской провинциальной действительности 1930-х годов. Весьма примечателен, в частности, эпизод, когда одурманенные индивидуалистскими настроениями крестьяне вступают в ожесточенную междоусобную схватку из-за спасительного для каждого из

них арыка. Кажется, ничто не способно привести их в нормальное человеческое состояние и остановить, наконец, бессмысленное взаимное избиение. Конфликт, между тем, улаживается очень быстро и неожиданным образом – участники потасовки, словно по волшебству, забывают обиды и побои и всем миром бросаются к надрывно ревящему ослу, провалившемуся в колодезную яму, и после спасения погибавшего животного сгорают со стыда от собственного безумия, вдохновленного порочными эгоистическими устремлениями.

Обличительными красками изображен в кинофильме помещик Мухаммед-бек. Одевающийся по последней английской моде, тщательно причесанный и со щегольскими, постриженными на европейский манер усиками, в своем роскошном особняке он с безграничной заботой печется о любимой домашней собачке. С превеликим удовольствием берет ее время от времени на руки, величественно расхаживает с ней перед готовыми безропотно выполнить любой его приказ лакеями и прислужниками, тогда как истинный приверженец ислама, даже прикоснувшись руками к собаке, согласно стародавней мусульманской традиции, после случившегося обязан тщательно их вымыть. Проблема героя и героического мастерски решается в пронзительных по трагическому содержанию завершающих кадрах кинофильма. Крестьянский вожак Абу Сувейлим, именно по наделу которого должна пройти проклятая дорожная трасса к дворцу латифундиста, накрепко притороченный к седлу скачущего коня жандармского офицера, смертельно раненный, не сдается. Из последних сил он цепляется изуродованными окровавленными пальцами за землю предков, жестоко и волюнтаристски отбираемую власть имущими. Как раз таким, по мнению создателей фильма, и должно быть отношение человека труда к окружающей несправедливой действительности – требовательное, мужественное, бескомпромиссное. Заключительная сцена кинокартины органично перерастает в незабываемый выразительный образ, исполненный огромной разоблачающей силы.

Активное обновление и обогащение содержательно-тематической палитры кинофильмов, выпускавшихся в период правления в стране Г. А. Насера, естественно, не могло не повлечь за собой и совершенствование образных средств экранного искусства Египта. И здесь весомая заслуга, бесспорно, принадлежит прожившему сравнительно недолгую, но яркую жизнь кинорежиссеру, сценаристу, художнику и педагогу Шади Абдель Салямю (1930 – 1986).

Родился Ш. А. Салям в «северной столице» Египта Александрии – одном из самых красивых и знаменитых городов античности. В привилегированном колледже «Виктория» приобрел солидный багаж знаний о древней и уникальной культуре стран Средиземноморья. Окончив в 1955 году факультет изящных искусств Каирского университета и получив диплом инженера-архитектора, изучал затем теорию и практику драматургии в Лондоне. Карьеру в кино начинал ассистентом у основоположника реалистического направления в египетском киноискусстве Салаха Абу Сейфа, потом проектировал и оформлял костюмы и декорации к игровым фильмам Юсефа Шахина, Хенри Баракята и ряда других авторитетных национальных кинорежиссеров.

Международная известность к Шади Абдель Салямю пришла в 1960-е годы, когда он выступил в качестве одного из художников-декораторов знаменитого американского фильма «Клеопатра» (1963) режиссера Манкиевича, а также художника по костюмам на польской картине Ежи Кавалеровича «Фараон» (1966), созданной по мотивам одноименного романа Болеслава Пруса. Денежные средства на создание исторической философско-психологической полнометражной картины «Мумия» (Аль-Мумиа), демонстрировавшейся в советском прокате с купюрами и под «коммерческим» названием «Тайна племени Харабат», удалось получить от государственного киносектора Египта при личной энергичной поддержке мастера итальянского неореализма Роберто Росселлини. Хотя кинофильм был снят, смонтирован и полностью готов к показу в 1969 году, тем не менее

в местный прокат цензура разрешила выпустить его только через шесть лет – в 1975 году. Трудная прокатная судьба киноленты «Мумия» во многом объяснялась ее нетрадиционностью, смелым и решительным преодолением сложившихся в «арабском Голливуде» конвейерных стереотипов, а также непривычным подходом к воссозданию драматических событий, которые оказались искусно и убедительно преподнесены в широком временном, а также философско-аналитическом и нравственном контексте.

В сюжетную основу картины легли реальные факты, имевшие место в конце XIX века в окрестностях Луксора – удивительного и неповторимого музея под открытым небом, где в причудливом и нерасторжимом единстве переплетаются древние века и эпохи, их неповторимые культуры. Главный герой киноленты, юноша Ванис, после смерти отца и последовавшего вскоре таинственного убийства старшего брата становится вождем живущего по замкнутым многовековым патриархальным обычаям местного племени Харабат. От убежденных сединами старейшин с глубоким потрясением он узнает о скрываемом самым тщательным образом от рядовых общинников источнике материального благополучия и процветания своих сородичей. Оказывается, «благородная племенная верхушка» на протяжении уже многих лет разоряет находящиеся в труднодоступной и никому из «посторонних» не известной горной пещере богатые захоронения древнеегипетских фараонов и продает затем уникальные исторические реликвии орудующим в округе спекулянтам-контрабандистам.

Мучительные и тяжкие бессонные размышления о том, что все-таки важнее для людей – удовлетворение сиюминутных материальных потребностей или же приближение и причастность к вечности через сохранение великих памятников старины, – приводят, в конце концов, киногероя на пароход занятой раскопками в районе Фив экспедиции египтологов. Осведомленные о периодически появляющихся загадочным образом на «черном рынке» бесценных сокровищах прошлого, археологи и полицейские при помощи решительно отказывающегося от вознаграждения

юноши спасают уникальные реликвии от дальнейшего разграбления и преступного вывоза за пределы Египта...

Стремясь как можно проникновеннее выявить и раскрыть историческую и духовную связь времен, Шади Абдель Салам впервые в национальном кино использовал своеобразный, насчитывающий не одно тысячелетие неповторимый художественно-изобразительный стиль настенного древнеегипетского рисунка. В визуальном ряде фильма важное место органично заняли величественные храмы и их уникальные чарующие интерьеры, панорамы Нила, общие планы пустыни, наполненные ослепительно золотистым песком расщелины посреди обуглившихся и почерневших от сахарского зноя гор, составившие смысловой и психологический фон сюжетной интриги. В цветовой гамме картины, оттеняя ее напряженный драматизм, преобладали темно-коричневые тона, а интенсивные контрастирующие краски были сглажены. Чтобы предметнее передать атмосферу давних времен, в кинофильме в основном использовалось развешанное, без четких теней освещение. Великая старина оказалась в итоге воспроизведена талантливым кинематографистом на редкость ясно и доходчиво. В конечном счете две точки зрения – и главного персонажа и автора фильма – как бы слились в нерасторжимое единое целое...

Кинолента «Мумия», получившая в 1970 году приз Жоржа Садуля во Франции, ставшая лауреатом кинофестивалей в Лондоне, Карфагене, Тегеране, попавшая в число номинантов на американского Оскара, где Шади Абдель Салам выступил соавтором сценария, режиссером и художником-постановщиком, осталась первым и единственным образцом «фараонского фильма». К большому сожалению, все дальнейшие попытки найти продюсера для следующей картины «Эхнатон», посвященной знаменитому фараону Древнего Египта, осуществившему религиозную реформу и впервые в истории человечества вплотную подошедшему к практическому утверждению идеалов и принципов единобожия, успеха не возымели.

Последние годы жизни Ш. А. Саям посвятил просветительской деятельности. Будучи профессором Каирского высшего киноинститута, руководил созданным в 1968 году при министерстве культуры Объединенной Арабской Республики Центром экспериментального фильма. На конкурсном Асуанском фестивале молодых египетских кинематографистов, уже после смерти в 1986 году киномастера, были учреждены три официальных почетных приза имени Шади Абдель Саяма: за лучший дебют в художественном, документальном и мультипликационном кино.

В целом кинематограф эпохи президента Г. А. Насера, вдохновленный невиданным в истории государства патриотическим подъемом, в лучших своих произведениях постигал не осмысленные ранее области национальной жизни, ее прошлое и настоящее, разносторонне раскрывая личность египтянина, его своеобразный характер. Происходила активная диверсификация художественно-идеологических интересов и поисков работников культуры и искусства. Не переставая осуществлять познавательную и просветительскую миссию киноискусства, режиссеры Египта гораздо глубже по сравнению с предреволюционным периодом стали задумываться над духовной и общественной сущностью человека-патриота. Сам глава государства, пользовавшийся в народе огромным авторитетом и упорно придерживавшийся курса на построение в Египте «арабского социализма», говорил, что «для успеха политическая революция должна объединить все национальные элементы, прочно внушить им дух самопожертвования во имя всей страны»⁷⁷.

Убедительным подтверждением подъема и расцвета кинематографа Египта периода 1952 – 1970-х годов служит, в частности, анкета авторитетного каирского журнала «Аль-Фунун» (Искусства), издаваемого Профсоюзом музыкантов, кинематографистов и актеров. Ведущим деятелям национальной художественной культуры в 1984 году редакция предложила определить десять лучших игровых кинокартин, выпущенных на протяжении

⁷⁷ Nasser G. A. The Philosophy of the Revolution. Washington, 1955, P. 40.

последнего тридцатилетия. По итогам опроса, только одна из них – «Водитель автобуса» (Саввак аль-утубис, 1982) Атифа ат-Тайиба – оказалась среди лауреатов за временными рамками правления Г. А. Насера⁷⁸. Первые же места в «табели о рангах» заняли упомянутые кинофильмы Салаха Абу Сейфа, Юсефа Шахина, Хенри Баракята, Тауфика Салиха, Шади Абдель Саляма.

Вместе с тем все-таки нельзя отрицать того объективного факта, что в целом господствующие позиции в египетской экранной продукции по-прежнему сохраняли за собой фильмы коммерческого толка. Хотя незатейливых и однотипных постановок мелодраматического жанра стало меньше, они по-прежнему в изобилии выходили на киноэкраны страны. Правда, мелодрамы несколько трансформировались, получив определенную общественно-критическую направленность. Все чаще по воле продюсеров и режиссеров влюбленные принадлежали к различным слоям общества. В подобных кинолентах внимание аудитории концентрировалось на упрямом и аморальном стремлении деспотичных отцов помешать своим детям жениться на девушках из бедных семей. Чтобы настоять на своем, родители порой были готовы бросить собственных сыновей (или дочерей) на произвол судьбы, полностью лишив их средств к существованию. Но, к величайшему удовольствию зрителей, после многочисленных перипетий и конфликтов все улаживалось, как правило, самым наилучшим образом: молодые люди соединялись, и все оказывались бесконечно счастливы. Такого рода произведения, пусть смягченно и охранительно, но все же затрагивали социальную проблематику и противоречия национальной действительности.

Наряду с мелодрамами в просмотровых залах широко демонстрировались кинокомедии, наполненные анекдотичными забавными ситуациями и отличавшиеся утрированной игрой актеров. В них, как и прежде, тоже звучали музыка и песни, показывались восточные танцы с участием самых популярных «звезд» египетской эстрады. Именно они в значительной мере

⁷⁸ Журнал «Аль-Хаят ас-синимайя» (на араб. яз.). Дамаск, 1984-1985, № 23-24, С. 78.

обеспечивали зрительский успех комедийных фильмов как в местном, так и в арабском кинопрокате. Сама тема в комедийных кинолентах, равно как и в киномелодрамах, нередко выполняла функцию своеобразного связующего звена между отдельными «ошеломляющими» номерами из репертуаров местных кабаре и мюзик-холлов. Однако обязательность и чрезмерное увлечение похожими друг на друга музыкальными вставками серьезно тормозили и сдерживали процесс обогащения арсенала выразительных художественных средств национального кинематографа. В ряду десятков ежегодно выходивших в Египте полнометражных игровых кинофильмов заметное место принадлежало одновременно и незамысловатым гангстерским, приключенческим постановкам, довольно примитивно и эпигонски повторявшим аналогичную коммерческую продукцию ведущих кинодержав Запада, прежде всего США.

И все-таки, несмотря на сохранение за коммерческим кино доминирующих позиций, имеются основания говорить о значительных положительных сдвигах и переменах, произошедших в кинематографическом процессе Египта в период 1950–1960-х годов. События многих кинофильмов уже не были притянуты исключительно к роскошным особнякам, спальням или ночным клубам: они переместились на окраинные улицы Каира, в бедняцкие кварталы Александрии, в деревню. Жанр мелодрамы обогатился и художественно, и тематически. Ведущие кинодеятели стали намного правдивее и разносторонне показывать действительные жизненные ситуации и конфликты, изображать обычных людей и их реальные отношения. Отдельные кинокартины активно помогали зрителям постигнуть и объективно оценить происходившие вокруг них события и явления. Этому в немалой степени способствовало введение стабильной государственной финансово-организационной поддержки, что предоставило кинематографистам дополнительный простор для немислимых прежде творческих поисков и экспериментов. Благодаря творческому обращению к произведениям национальной литературной классики и использованию

позитивного опыта развитых кинематографий мира возросло качество сценариев, что благотворно отразилось на общем культурном и идейном уровне отечественной экранной продукции.

Понимая значимость кино, его большие потенциальные возможности в деле приобщения в подавляющем большинстве неграмотной зрительской аудитории к идеям «арабского социализма», имущественного и общественного равенства и справедливости, правительство Г. А. Насера пыталось поставить экранное предприятие на службу постмонархическому республиканскому Египту, использовать его в качестве «ускорителя» социально-политического и культурного развития страны. Лучшие киноленты отличались честным и беспристрастным осмыслением нелицеприятных реальностей жизни, и им удалось пробить серьезную брешь в устоявшихся до революции 1952 года невзыскательных вкусовых пристрастиях местной киноаудитории, по которым «синематограф» – это всего лишь красивая забава, не имеющая сколько-нибудь серьезного отношения к злободневным проблемам национальной действительности. Кино в период правления президента Насера перестало выполнять только эскапистско-развлекательную охранительную функцию. Оно существенно приблизилось к анализу и прямому отражению значимых вопросов повседневности рядовых египтян, стало гораздо настойчивее призывать к совершенствованию нравственных и общественных отношений, изобиловавших разноплановыми конфликтами и требовавших безотлагательного разрешения.

§ 4. КИНЕМАТОГРАФ В ПЕРИОД ПРАВЛЕНИЯ ПРЕЗИДЕНТА САДАТА (1970 – 1981)

После неожиданной смерти в 1970 году Г. А. Насера и прихода к власти президента Анвара Садата при министерстве культуры Египта в 1971 году вместо Генеральной организации египетского кино возникла «Комиссия по

кино, театру и музыке» (Хайат ас-синима ва-л-масрах ва-л-мусика). В качестве одного из первоочередных, в отличие от 1960-х годов, в ее программу был включен пункт о поддержке и поощрении частного сектора кинематографа⁷⁹.

Довольно скоро государство отказалось от финансирования производства полнометражных игровых фильмов, и его миссия стала сводиться к сдаче в аренду студийных павильонов, кинооборудования, предоставлению незначительных денежных ссуд, лишь частично покрывавших бюджетную стоимость той или иной кинокартины. Киноиндустрия вновь попала под контроль коррумпированных представителей частного киносектора, принимавших до этого деятельное участие в разграблении Генеральной организации египетского кино. Сложилось положение, напоминавшее многими чертами то, что имело место в период после окончания Второй мировой войны.

В кинематографию в начале 1970-х годов устремился поток капиталов со стороны лиц, мало связанных с киноискусством и нажившихся на торговых спекуляциях благодаря провозглашенной А.Садатом «политике открытых дверей» (инфитаха). Особенно широко раскрылись двери перед иностранными инвесторами и прокатчиками. Обеспечивая порой до 70 % всех вкладов в египетскую кинопромышленность, зарубежные финансовые тузы (ими были, как правило, богачи ряда соседних стран Арабского Востока) получили благоприятную возможность жестко диктовать кинодеятелям Арабской Республики Египет собственные установки и правила относительно идейно-тематического содержания намечавшихся к выпуску постановочных кинолент.

Впрочем, подобная ситуация мало беспокоила вышедших на передний план новых руководителей кинематографического предприятия, довольно быстро сменивших своих предшественников, работавших в 1960-е годы.

⁷⁹ Саад, Абдель Монеим. Муджаз тарих ас-синима аль-мисрийя (на араб. яз.). Каир, 1976, С. 43.

Ничтоже сумняшеся они заговорили о «процветании и подъеме» местной экранной индустрии, о «возрождении доверия» к египетскому фильму. Действительно, объем национального киноэкспорта в первой половине 1970-х годов выглядел довольно внушительно. Удельный вес продаж кинофильмов в страны арабского мира в 1972 году составил 86 % (671 фильмокопия из всех проданных 777), в 1973 году – 77 % (644 из 826), в 1974 году – 78 % (690 из 882), в 1975 году – 73 % (600 из 822), в 1976 году – 76 % (701 из 922) ⁸⁰.

Успех кинопродаж Египта в период 1973-1976 годов в немалой степени оказался обусловлен политическими факторами: ростом его регионального авторитета в силу частичных побед в Октябрьской войне 1973 года против Израиля, укреплением в первой половине 1970-х годов межарабской солидарности, выразившейся, в частности, во введении нефтяного эмбарго, приведшего Запад к острому энергетическому кризису. В целом же, главным источником финансовых поступлений для киноиндустрии АРЕ по-прежнему оставался кинорынок стран Ближнего Востока и Северной Африки.

Шаткость и уязвимость сложившегося положения дел в сфере кинопредпринимательства со всей очевидностью обнаружили вскоре после «неожиданной» поездки Анвара Садата в Иерусалим в ноябре 1977 года. «Каносса» египетского президента повлекла за собой жесткую политико-экономическую изоляцию Египта в ареале арабского мира. Это не замедлило сказаться и на сфере кинематографа. Если до середины 1970-х годов в АРЕ ежегодно в среднем выпускалось по 50 полнометражных постановочных фильмов, то, например, в 1979 году их вышло 38, в 1980 году – 34 ⁸¹.

Существенной причиной ослабления «Голливуда Арабского Востока», на протяжении десятилетий ориентировавшегося на получение прибылей с кинорынков государств Машрика и Магриба, явился их отказ покупать его киноленты в знак протеста против «мирного договора», заключенного А.

⁸⁰ The Motion Picture Industry in Egypt. Cairo, 1977, P. 72.

⁸¹ Маусуат аль-афлам аль-арабийя (на араб. яз.). Каир, 1994, С. 299-301.

Садатом и М. Бегинном в марте 1979 года в Вашингтоне. Брошенный на откуп местному и зарубежному кинобизнесу, оставшийся без прежней правительственной поддержки, национальный кинематограф оказался в глубоком кризисе. Ограниченные возможности внутреннего рынка погоды не делали. К концу 1970-х годов количество кинотеатров снизилось по сравнению с 1966 годом с 297 до 189. Их владельцы, почувствовав «дыхание новой эпохи», поспешили превратить бывшие просмотрные залы в гаражи, магазины или вообще снесли их, а на образовавшихся пустырях построили многоэтажные дома, с выгодой сдавая жилье квартиросъемщикам.

Что касается репертуарных планов предлагавшихся кинозрелищ, то с благословения правительственной цензуры они стали все больше ориентироваться на поточную коммерческую экранную продукцию, навязанную иностранными, главным образом западными и восточно-азиатскими торговыми кинокомпаниями. Красноречивый факт: за первые три месяца 1979 года, несмотря на десятки находившихся «на полке» и полностью готовых к показу кинолент Египта, власти одобрили закупку 70 выпущенных в Гонконге и на Тайване фильмов-карате⁸².

Причем постановления Министерства культуры, обязывавшие хозяев просмотрных залов наряду с зарубежными непременно демонстрировать отечественные кинофильмы, оставались клочком бумаги, да и только. Единственным относительно надежным каналом, по которому египетские киноленты имели возможность пробиться к национальной аудитории, являлись государственные кинотеатры. Однако их было крайне мало, да и они из-за бесхозяйственного к ним отношения почти все пришли в плачевное состояние.

Настроения пессимизма и даже отчаяния охватили тогда многих видных деятелей египетской культуры. Например, великий писатель с мировым

⁸² Хусейн, Насер. Азмат аль-фильм аль-мисрий (на араб. яз.). Журнал «Роз аль-Юсеф», Каир, 1979, № 2645, С. 43; Хусейн, Насер. Гунг Кунг ва захф ала-с-синима аль-мисрийя. Журнал «Роз аль-Юсеф», Каир, № 2644, С. 48.

именем Нагиб Махфуз высказывался в 1979 году следующим образом: «...сегодня я не представляю себе ни одного разумного существа, которое решилось бы на производство фильма»⁸³. Один из самых популярных киноактеров страны Ахмед Мазхар на вопрос о причинах снижения художественного уровня большинства кинокартин 1970-х годов и возможности преодоления кризиса ответил: «Главная причина заключается в том, что сфера кинопроизводства раскрылась для кого угодно. Право делать фильмы получили люди, никак с кино не связанные, причем на деньги, полученные за счет торговли галантереей и «тряпками». В результате появились ленты, губящие в человеке чувство прекрасного. Я вижу настоятельную необходимость в выработке четких правил производства или возобновлении выпуска фильмов Организацией кино (А. Ш. – госкиносектором)»⁸⁴.

Видимого энтузиазма вкладывать средства в развитие сети кинотеатров не наблюдалось в силу ряда причин. Среди них – повышение на международном рынке цен на киноленту, увеличение взимаемых с нее таможенных пошлин, обременительный «налог с развлечений», составлявший в Египте 35 % от общих кассовых сборов с каждого кинофильма. Не случайно поэтому кинопредприниматели с конца 1970-х годов стали переправлять капиталы в более прибыльные, с их точки зрения, другие сферы деятельности, в частности в стремительно развивающееся телевидение.

Как и в других странах, опасным конкурентом кинематографа в АРЕ стало цветное телевидение. Все больше египтян предпочитало оставаться дома и смотреть телевизионные сериалы, в которых играли те же любимые актеры и актрисы. При этом гонорар «звезды» за исполнение главной роли в телефильме ничуть не уступал гонорару за аналогичную работу в кино, а съемочный период был в четыре раза короче. Из-за того, что телевидению кризис перепроизводства на тот момент особенно не грозил, кинопродюсеры

⁸³ Журнал «Ас-Синима ва-н-нас» (на араб. яз.). Каир, 1979, № 7, С. 21.

⁸⁴ Журнал «Ас-Синима ва-н-нас». Каир, 1979, № 12, С. 29.

переориентировались и сосредоточились на подготовке игровых телесериалов. Остававшиеся в сфере кинематографа владельцы мелких кинокомпаний, не имея возможности протолкнуть в театральный прокат уже готовые ленты, за бесценок продавали их телевидению, которое идти на компромиссы с руководителями национальной кинематографии не желало. Мунейб Шафии, председатель Палаты кинопромышленности АРЕ, защищавший интересы частного капитала в правительственных инстанциях, в 1979 году был вынужден признать: «...египетское кино идет по очень тонкому волоску... Или государство будет поддерживать и оберегать его, или оно погибнет»⁸⁵.

К началу 1980-х годов стоимость производства одного полнометражного фильма увеличилась до 120 – 140 тысяч египетских фунтов. Денежные вознаграждения популярным киноактерам повысились до 50 и более тысяч фунтов, съедая порой до половины бюджетной сметы кинокартины. «Политика открытых дверей» породила помимо прочего и такое явление: опытные в финансовых операциях кинодельцы соседних арабских государств преуспели в навязывании своих собственных установок и условий египетским режиссерам и продюсерам. Выступая на творческой дискуссии X Московского международного кинофестиваля 1977 года, Салах Абу Сейф говорил: «Мы вынуждены создавать развлекательные фильмы, поскольку получаем средства за счет их показа на рынках других стран: 60 % средств поступает из других стран и только 40 % за счет местного рынка. Именно поэтому мы вынуждены учитывать вкусы на рынке, а там не проявляют интереса к социальным проблемам нашей страны. Некоторые страны вообще отказываются покупать фильмы, в которых речь идет о феллахх (крестьянах). Именно это заставляет нас создавать коммерческие фильмы в таком количестве...Наша кинопромышленность была национализирована в течение 10 лет – с 1963 по 1973 гг. Сейчас она опять переходит в руки частного сектора, поэтому кинорежиссер не имеет возможности создать

⁸⁵ Журнал «Ас-Синима ва-нас». Каир, 1979, № 3, С. 24.

фильм по своему усмотрению, если он не уверен, что получит соответствующую прибыль».⁸⁶

Еще одним деструктивным фактором для киноиндустрии Египта явилось начавшееся во второй половине 1970-х годов распространение на Арабском Востоке кассетного кино. В богатых «нефтяных монархиях» Персидского залива были построены по последнему слову техники фабрики по выпуску видеокассет, что позволило им снимать с того или иного египетского кинофильма сотни и тысячи копий, а затем при желании нелегальным путем выбрасывать их на рынок самой АРЕ. Хотя против подобного явления повели борьбу не только таможенные египетские службы, но и сотрудники «Интерпола», популярность игровых лент, демонстрировавшихся на видеоустановках как внутри страны, так и за ее пределами, неуклонно возрастала. В то же время, увеличение в самом Египте выпуска постановочных картин для видеомагнитофонов стало в значительной степени оправдывать расходы по производству, обеспечивая ему большую независимость от обстоятельств внешнеполитического порядка, от коммерческих заказов прокатчиков из соседних государств Арабского Востока.

Укрепив свои позиции, бюрократическая буржуазия в 1970-е годы охотно поддерживала сюжетные многоходовки о «принцах» и «золушках», свадьбах между бедными и богатыми, приспособленных к запросам коммерческого рынка. Это относится, в частности, к кинофильму Хасана аль-Имама «Берегись Зузу» (Халла балак мин Зузу, 1972) с участием популярных звезд национального экрана Суад Хусни, Хусейна Фахми и Тахьи Кариоки.

... Студентка Зузу (актриса Суад Хусни) – любимица и гордость университетской молодежи. Как самую красивую и способную студентку, одержавшую к тому же блестящую победу в легкоатлетических соревнованиях, друзья восторженно венчают очаровательную девушку, находящуюся на вершине счастья, символической короной. Между тем у

⁸⁶ За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами. Москва, 1977, С. 18, 19.

Зузу есть и вторая, потаенная жизнь. Оказывается, вместе с матерью и сестрами за деньги она поет и танцует на свадьбах. Героиня фильма тщательным образом скрывает это свое никому не известное в университете занятие – к профессии танцовщицы очень многие относятся недоброжелательно, даже с откровенным презрением.

Для участия в студенческом семинаре, посвященном обсуждению актуальных вопросов сценического творчества, приезжает широко известный талантливый театральный режиссер Саид Камиль. Буквально с первого взгляда молодые люди влюбляются друг в друга. Но беда состоит в том, что Саид вырос в богатой аристократической семье. Поэтому свою вторую жизнь Зузу скрывает от него больше, чем от кого бы то ни было.

Как и положено мелодраматическому фильму, в отношении влюбленных внезапно вмешивается дочь мачехи Саида. Она уже давно положила на него глаз и мечтает во что бы то ни стало выйти за него замуж. Замыслив публично унижить соперницу и опорочить ее в глазах «потерявшего бдительность» ускользающего жениха, злодейка начинает плести заговор и тайком устраивает выступление на свадьбе сестры Саиды матери девушки и ее родственников. Лукаво спланированный скандал, кажется, вполне удастся. Зузу, которую Саид специально пригласил на брачное торжество своей семьи, чтобы познакомить с отцом, не в состоянии стерпеть едкие насмешки и громкие издевательства гостей над неловким танцем уже немолодой матери, выходит в центр роскошного зала и со слезами на глазах великолепно поет и танцует перед собравшейся для брачной церемонии «элитой общества».

После случившегося, полагая, что все кончено, красавица Зузу бросает университет и, вопреки протестам матери, хорошо знающей преступные аморальные законы шоу-бизнеса, готовится подписать давно предлагаемый контракт на выступления в пользующемся репутацией вертепа ночном кабаре. И все-таки искренняя любовь молодого благородного духом аристократа спасает героиню от однозначно ведущего к гибели

опрометчивого и недальновидного поступка. К счастью, он оказывается выше сословных предрассудков и косных законов морали и, к радости студенческого сообщества, страстно обсуждающего печальную историю однокурсницы, спустя некоторое время открыто называет обворожительную Зузу своей законной невестой...

В кинофильме, снятом живописно, красочно и профессионально, большое количество лирических задушевных песен и зажигательных национальных танцев, весьма удачна игра грамотно подобранного актерского ансамбля, но идейный посыл его вполне ясен – решение жизненных проблем зависит в первую очередь от случая, от счастливо сложившейся любви, истинного благородства аристократа и т.д.

Значительным успехом в советском прокате в 1976 году пользовался трогательный, на грани слез мелодраматический кинофильм Хасана Рамзи «Белое платье» (Ар-Рида аль-абъяд, 1975). Он тоже включил в себя очень близкие и понятные самым широким слоям зрительской аудитории традиционные мотивы чести и бесчестия, великодушия и бессердечия, верности и коварства, любви и ненависти.

В прологе киноленты показываются ласкающие взгляд колоритные пейзажи блистающего зазывными неоновыми рекламами вечернего Каира. В ресторан неуверенно входит одинокая привлекательная женщина, садится за свободный столик, заказывает лимонад со льдом, неловко закуривает. Закашлявшись от дыма, бросает сигарету в пепельницу. Затем пытается привлечь внимание находящихся в зале богатых мужчин. Видно, что она – дебютантка. Потерпев неудачу, некоторое время спустя, выходит на улицу. Останавливается перед витриной магазина. Со слезами на глазах рассматривает в витрине магазина роскошное дорогое белое платье на улыбающемся манекене. Неожиданно подходит сидевший за стойкой бара и внимательно наблюдавший за ней изысканно одетый незнакомец, нежно вытирает платком ее заплаканное лицо. Вежливо предлагает поехать к нему в гости.

Шикарная квартира, виски, располагающая к интиму музыка. Хозяин приглашает гостью на танец. Ласки опытного ловеласа, владельца роскошных апартаментов, становятся настойчивее. Внезапно раздается телефонный звонок настаивающей на обещанном свидании с инженером Ахмедом Фатхи ревнивой и озлобленной подруги. Пользуясь удобным моментом, героиня решает незаметно уйти домой. Проходя мимо кресла, невольно замечает торчащий из кармана пиджака бумажник, вынимает из него пачку банкнот. После этого торопливо пишет объяснительную записку о том, что она – не воровка и непременно вернет взятые деньги при первом же удобном случае. Следующим утром таинственная незнакомка сидит под феном в дорогой и престижной парикмахерской, делает себе праздничную прическу...

Ретроспективно на экране возникают картины ее былой жизни. Когда-то красавицу Далаль, юную продавщицу парфюмерного магазина, замешкавшуюся при переходе улицы, задевает автомобиль абсолютно невиновного в случившемся происшествии инженера Камалья, сына известного каирского богача и аристократа Омар-бея. Для молодого человека очаровательная внешность новой знакомой, искренность и доброжелательность сразу становятся выше и важнее всех классовых барьеров и предрассудков. Втайне от властолюбивого и сурового отца, заручившись одобрением одной только матери, он вскоре на ней женится.

Сказочное свадебное путешествие в Ливан. Молодожены не устают наслаждаться своим счастьем. Через год у них рождается очаровательная дочка Ханна. Но, как и положено мелодраме, все в одночасье рушится. Кормилец семьи, заботливый отец и нежный муж Камаль-бей трагически погибает в автомобильной катастрофе. Прознавший о скрывавшемся долгое время «вероломном» браке сына, Омар-бей отказывается признать охваченную горем Далаль родственницей: она из бедной семьи и потому принадлежать к «их аристократическому кругу» не может. Более того, деспотичный «свекор» отбирает у безутешной молодой вдовы девятилетнюю

дочь и отправляется с ней в Европу, чтобы дать внучке «достойное воспитание».

...Просматривая в очередной раз газетные объявления о рабочих вакансиях, живущая в бедности одинокая и несчастная женщина наталкивается на сообщение о скором приезде в Каир Омар-бея, который собирается присутствовать на свадьбе ее дочери. Конечно, после горьких и мучительных лет разлуки надо встретиться со ставшей взрослой и по-прежнему бесконечно дорогой Ханной. И предстать перед ней надо достойно и в лучшем виде – только в великолепном белом платье. Вот почему, оказывается, не утратившая красоту и привлекательность Далаль пошла в начале фильма в элитный ресторан, очутилась затем в доме уважаемого инженера и едва не стала падшей женщиной!

Одетую в роскошный белый наряд пассажирку, направляющуюся в отель, где должна пройти свадьба, как назло, замечает обманутый и обкраденный Ахмед Фатхи. Устремляется за ней в погоню. У самого входа в гостиницу настигает «подлую воровку» и в гневе собирается сдать в полицейский участок. Бедняжка умоляет немного подождать и рассказывает ему свою кошмарную историю. Однако разжалобившийся мужчина отводит ей на все про все только час времени.

Феерическая пышность свадьбы. Море цветов, множество гостей, представителей «высшего общества». Великолепно сыгранный оркестр музыкантов. Обворожительная исполнительница «танца живота». И в самом центре зала, рядом с молодыми, – радостный и довольный дед. Некоторое время спустя дочь узнает в остановившейся в отдалении красивой женщине свою мать. Слезы радости, горячие объятия давно не видевших друг друга родных людей. Омар-бей страшно возмущен появлением «простолюдинки» и требует от воспрянувшей духом Далаль немедленно убраться прочь. И тут за нее вступает посвященный во все тайны уважаемый инженер Ахмед Фатхи, который представляет героиню фильма как жену, сообщает собравшимся о ее страданиях и мытарствах. На стороне матери и Ханна,

умоляющая Омар-бея не омрачать такой счастливый день и все-таки разрешить матери остаться на свадьбе. А получив согласие, произносит: «Ты самый хороший дедушка не свете». Растроганный старик в знак примирения протягивает Далаль руку и говорит: «Прости меня, если можешь. Я был несправедлив. Я доставил тебе столько горя».

Завершающая сцена фильма обещает совершенную гармонию. Далаль обрела не только дочь, но, кажется, и благородного спутника жизни. Инженер предлагает героине принять белое платье в качестве подарка, прощает украденные деньги, предлагает отвезти домой и завтра утром вместе проводить Ханну в аэропорт...

Фильм «Белое платье», конечно, изобилует многократно апробированными штампами коммерческого кино и весьма далек от правдивого отражения национальной действительности. Это касается как характеристики персонажей, так и воссоздания возникающих на экране ситуаций: состояние личного человеческого счастья монтируется со «счастливыми пейзажами», радующими взгляд, и цветами, и живописными интерьерами, и ласкающими слух приятными жизнеутверждающими мелодиями. Между тем сама героиня киноленты со всеми обрушившимися на нее ударами судьбы и душевными переживаниями показана создателями кинофильма с таким откровенным сочувствием и с такой любовью, что не могла не вызвать сопереживания и искреннего сострадания в том числе и у зрительской аудитории Советского Союза.

Как отмечалось выше, в начале 1970-х годов политика президента Насера, направленная на решение первостепенных экономических, социальных и политических проблем за счет форсированной модернизации страны методами «социалистической ориентации», новым руководством Египта подверглась основательному пересмотру и стала расцениваться как ошибочная и во многих отношениях даже порочная. Тому были свои определенные причины. Многолетние попытки балансировать между «сверхдержавами» СССР и США, стремление найти собственный, «третий»

путь развития, опираясь в первую очередь на мелкую и среднюю «национальную» буржуазию, с 1950-х годов сопровождались систематическими преследованиями и левых, и правых оппозиционных сил общества. Резкому усилению идеологической и политической нестабильности, а также распространению настроений разочарованности результатами революции 1952 года способствовало и оказавшееся для большинства египтян полной неожиданностью унижительное поражение в арабо-израильской «шестидневной войне» 1967 года.

Официально занявший 15 октября 1970 года пост главы государства Анвар Садат в чреватой непредсказуемыми последствиями неопределенной ситуации «ни войны, ни мира» избрал курс на свертывание радикальных общественно-экономических и политических реформ своего легендарного предшественника. В мае 1971 года в стране произошел верхушечный переворот, принявший пропагандистское название «исправительная революция», в результате которого были арестованы или отстранены от руководящих должностей десятки видных сторонников экс-президента Насера. Последовавшие затем частичные успехи в «двадцатидневной» октябрьской 1973 года войне с Израилем, поданные как «триумф» египетской армии, значительно укрепили власть и престиж А. Садата и до некоторой степени ослабили внутренние социально-политические противоречия. Это позволило в 1974 году приступить к практическому воплощению разрекламированной в средствах массовой информации «политики открытых дверей» (инфитах), ориентированной на Запад и форсированное восстановление позиций частного сектора. Параллельно в периодической печати, на телевидении, в театральных постановках эпоха Г. А. Насера подверглась острой критике, стала рассматриваться как сплошная череда досадных ошибок и неоправданных преступных гонений и репрессий, осуществлявшихся прежде всего «мухабарат» – службами разведки и национальной безопасности. Подобного рода веяния не обошли стороной и кинематограф.

В 1974 году с одобрения правительственной цензуры на киноэкраны Египта вышла лента Мамдуха Шукри «Гость на заре» (Заир аль-фаджр). С большим уважением и откровенным сочувствием она рассказала о молодом и целеустремленном помощнике депутата Хасане, пытающемся разобраться в подлинных причинах скоропостижной кончины в тюремных стенах талантливой публицистки Надии аль-Шариф. По официальной версии, представленной властями, планировавшими во что бы то ни стало спрятать концы в воду и полностью уйти от ответственности, внезапная смерть никогда раньше особенно не жаловавшейся на здоровье женщины наступила по причине острой сердечной недостаточности.

Скрупулезно изучая преступно сфальсифицированное медицинское заключение и связанные с арестом подследственной юридические документы, открывая новые факты и свидетельства, относящиеся к профессиональной деятельности безвременно ушедшей из жизни журналистки, состоявшей в антиправительственной организации, герой фильма постепенно приходит к представлявшемуся еще недавно абсолютно невероятному «крамольному» выводу. По его убеждению, коррумпированность и беспринципность сложившейся системы юриспруденции, равно как и существующей системы государственного управления, дошли до крайних пределов, и потому властным структурам уже не суждено сколько-нибудь долго противостоять набирающему силы протестному движению сил оппозиции. При этом сложившуюся точку зрения принципиального и добросовестного чиновника не в состоянии изменить даже то «отрезвляющее» обстоятельство, что довести до логического завершения начатое дело ему так и не удастся. В финальной части фильма представители правящей элиты, испытывающие нарастающий страх перед надвигающимися разоблачениями, однако все еще сохраняющие административный ресурс, поручают связанному с ними продажному начальнику-политикану дезавуировать и нейтрализовать зашедшего

«чересчур далеко» Хасана, запретив проводить какие бы то ни было дальнейшие расследования.

Широкий общественный резонанс в контексте развернувшейся антинасеровской кампании получила, в частности, и постановка Али Бадрахана «Аль-Карнак» (Аль-Карнак, 1974), созданная по мотивам одноименного романа Нагиба Махфуза, разносторонне и остро поднявшего в своем масштабном произведении философско-нравственные проблемы противостояния деспотизма и духовности, лжи и правды, малодушия и героизма. Прокатному успеху киноленты в значительной степени способствовало, безусловно, и то, что главные роли в ней исполнили Суад Хусни, Нур аль-Шариф, Камаль аль-Шинауи, Фарид Шауки, Тахья Кариока и ряд других популярных и ярких актеров национального кинематографа.

В экранном варианте литературного первоисточника основное внимание съемочной группы сфокусировалось на акцентированном показе бесчеловечных и преступных методов, применявшихся египетскими спецслужбами во имя формирования сети агентов-осведомителей в среде студенческой молодежи, а также на разоблачении коварных способов подавления на завершающем этапе правления Г. А. Насера любых проявлений политического инакомыслия.

События грамотно выстроенного и волнующего кинофильма начинаются в знаменательный для Египта исторический день 6 октября 1973 года. В первых кадрах неторопливо и детально показываются интерьеры популярного кафе «Аль-Карнак». За отдельным столиком сидит неряшливо одетый, явно угнетенного вида небритый молодой мужчина. По радио тем временем слышится праздничная трансляция, сообщающая о победоносном начале войны против Израиля и долгожданном успешном захвате египетскими войсками восточного берега Суэцкого канала. Однако посетителю, пребывающему в подавленном состоянии и упорно хранящему непонятное молчание, кажется, до происходящих на фронте событий нет абсолютно никакого дела. Равно как и нет желания присоединиться к

высыпавшим на улицу многочисленным толпам ликующих соотечественников. Наконец, оставив горестные раздумья и сомнения, он поднимается, выходит на улицу, решительно направляется в сторону городской больницы. Перед ее массивными высокими металлическими воротами настоятельно просит вахтеров-охранников как можно быстрее позвать доктора Зейнаб. Довольно скоро в белом халате появляется женщина-врач. В неопрятно одетом прищельце, весьма напоминающем типичного уличного бродягу и бездельника, с немалым удивлением и замешательством она узнает Исмаила. После непродолжительных колебаний обещает попробовать выхлопотать разрешение пройти на территорию госпиталя, куда на грузовиках и автобусах из районов боевых действий прибывают раненые египетские солдаты. Во время затянувшегося ожидания пропуска мужчина возвращается памятью в сравнительно недавнее трагичное прошлое...

Экранное действие переносится в Каир конца 1960-х годов. Исмаил и его возлюбленная Зейнаб – студенты медицинского института. С другом-однокашником Хильми активно и с удовольствием участвуют в молодежной общественной жизни, нередко присутствуют при этом на идеологических и политических дискуссиях, которые в их любимом кафе «Аль-Карнак» проводит известный писатель Таха. Вечером какие-то неизвестные люди всех троих грубо арестовывают и отправляют в тюремные камеры под предлогом того, что они нарушили общегосударственный закон, запрещающий любые собрания численностью более пяти человек.

Следующим утром происходят странные и неожиданные события, грозящие обернуться самыми печальными, роковыми последствиями. Изысканно одетый, ухоженный и по-военному подтянутый Халед, начальник секретной и могущественной службы «мухабарат», нахраписто вменяет им в вину совершенно не имеющую под собой оснований и не подкрепленную конкретными фактами уголовно наказуемую принадлежность к антиправительственным подпольным политическим организациям. Причем с

каждым из молодых людей опытный и уверенный в себе особист с самого начала предпочитает «разбираться» исключительно в индивидуальном порядке.

С помощью замаскированной в комнате допросов прослушивающей аппаратуры записывает долгий допрос Хильми, который решительно и с возмущением отвергает бредовые и не соответствующие действительности домыслы о том, будто он состоит в рядах коммунистической партии Египта. Затем, «в интересах дознания», по давно и хорошо отлаженной схеме делаются купюры и перемонтаж отдельных слов и фраз, произнесенных в ходе как будто беспредметного и безрезультатного разговора. Фрагменты быстро «скорректированной» ассистентом фонограммы предлагают затем прослушать Зейнаб, дабы та лично удостоверилась в том, что ее однокурсник Хильми – всего-навсего наглый обманщик и лицемер, поскольку на самом деле, по его же собственному признанию, является убежденным безбожником-коммунистом.

Сразу узнавшая голос университетского товарища, девушка, тем не менее, отказывается поверить услышанному и настаивает на очной ставке. Ни под каким видом не желает она оговаривать и своего жениха Исмаила. Тогда Халед идет на изуверский шантаж: не моргнув глазом произносит чудовищную угрозу – в случае несогласия подследственная «за проявленную неуступчивость» будет подвергнута его подручными грубому и унижительному сексуальному насилию. Возмущенная таким кощунственным и оскорбительным заявлением, девственница Зейнаб, не раздумывая, плюет ему в лицо. Ответная реакция Халеда стремительна и по-сатанински жестока. Срочно вызванному из коридора звероподобному подчиненному отдается ужасающий приказ: прямо в кабинете надругаться над «непокорной» арестанткой, лишив ее невинности... Обещанную, униженную, находящуюся в шоковом состоянии студентку опять заталкивают в одиночную камеру, оставляя для проведения дальнейших «разбирательств»...

Страшные испытания и мучения обрушиваются и на долю Исмаила. Через сутки после ареста вместе с другими «несговорчивыми» узниками его под конвоем выдрессированных свирепых сторожевых собак выводят в большой тюремный двор. Неоднократно допрошенных и оставленных в одних брюках и без рубашек заключенных, надсмотрщики крепко-накрепко привязывают руками к специальным струбцинам, вмонтированным в выкрашенную белой краской стену с нависающими сверху зловещими мотками колючей проволоки. За каждым из подследственных ровным строем неторопливо выстраиваются тюремщики с вымоченными в соленой воде и неоднократно «испытанными в деле» длинными многометровыми плетями. По условному сигналу Халеда начинается передаваемое крупными натуралистическими планами, режущее глаз методичное и безжалостное избиение, сопровождаемое пронзительным свистом стремительно рассекающих воздух и впивающихся в людские тела кнутов, криками и стонами истязаемых, покрывающихся новыми и новыми кровоточащими увечьями. Многие арестанты не выдерживают, теряют сознание, виснут на не позволяющих упасть на землю веревках.

Сдаться и покориться неотступным требованиям спецслужб Исмаила заставляют не физические страдания и не изуверские избиения надзирателей. Вербовка в доносчики-осведомители «мухабарат» происходит после того, как в пыточное помещение с подвешенным к потолку юношей вталкивают Зейнаб и Халед обещает устроить с ней групповой секс прямо на виду впадающего в безысходное отчаяние и теряющего силы к дальнейшему сопротивлению жениха. Жертвуя собой, Исмаил просит не трогать возлюбленную. Ради сохранения ее чести и достоинства он готов теперь выполнить все, что от него потребуется. После того, как Зейнаб уводят, Исмаила развязывают, подводят к письменному столу с заранее приготовленными чистыми листами бумаги. Взяв ручку, под диктовку инквизитора Халеда он покорно пишет о том, будто уже несколько лет состоит в запрещенной законом египетской коммунистической партии, будто

за щедрые денежные вознаграждения сумел привлечь за это время в ее ряды таких-то и таких-то «инакомыслящих»...

Отпущенная домой и поразительно изменившаяся в глазах родителей и соседей, Зейнаб о случившемся никому не рассказывает. Преодолевая себя, постепенно возобновляет посещение лекций. Однако службы сыска не унимаются. Все еще находящуюся «под колпаком» студентку по дороге из института опять задерживают агенты госбезопасности и доставляют, правда, не в тюрьму, а в роскошную загородную резиденцию Халеда. Вышедший из бассейна, посвежевший и прекрасно себя чувствующий, высокопоставленный правительственный «страж порядка» самодовольно и в доверительном тоне сообщает о надежных личных связях во всех инстанциях и учреждениях Египта, реальных возможностях подыскать «подопечной», когда та получит диплом, хорошо оплачиваемую, очень престижную и интересную работу. Сделав затем психологически выверенную многозначительную паузу, круто меняет тональность общения. Без тени улыбки и со сталью в голосе напоминает о все еще находящемся под арестом Исмаиле, чья жизнь теперь всецело зависит от согласия или несогласия Зейнаб периодически выполнять его «совсем несложные поручения». Не встретив на сей раз протестов и возражений и расценив молчание подавленной «собеседницы» как знак согласия, «по-отечески» щедро вручает солидную сумму «на предстоящие расходы».

В соответствии с полученными инструкциями, девушка приходит в когда-то с радостью посещавшееся кафе «Аль-Карнак». В задумчивости и печали садится за столик, расположенным неподалеку от писателя Тахи и группы его знакомых и слушателей. Незаметно пытается записывать и конспектировать доносящиеся до нее «противоправные и крамольные» разговоры и высказывания. Ничего не получается: подлость и предательство – все-таки не для нее. В растерянности и беспокойстве выходит на улицу. Пройдя некоторое расстояние, останавливается возле пешеходного перехода. И здесь все внимание захватывает прилипший одним краем к дороге

истрепанный и грязный обрывок бумаги. Под налетающими порывами ветра, словно живой, он пытается оторваться от асфальта и взлететь вверх, однако снова и снова оказывается подмятым и придавленным колесами непрерывно проезжающих по нему на огромной скорости многочисленных автомобилей. Под впечатлением увиденного в воспаленном сознании внезапно возникает «спасительная» идея – покончить жизнь самоубийством. Не дождавшись зеленого разрешительного сигнала светофора, закрыв глаза, Зейнаб бросается на проезжую часть навстречу смерти и только чудом остается в живых...

Оказавшийся спустя некоторое время «на свободе» Исмаил встречается с Зейнаб, предлагает сразу после окончания учебы вдвоем уехать работать куда-нибудь за границу и постараться забыть все случившееся. Шокирующим, деморализующим потрясением становится для него дискредитирующая невесту горькая и оскорбительная правда о том, что с ней сделали во время заключения сотрудники «мухабарат». В их некогда нежных и искренних чувствах и взаимоотношениях наступает охлаждение, даже отчуждение. Еще одним болезненным ударом становится известие о смерти не выдержавшего тюремных палаческих пыток самого близкого и верного друга Хильми. Разуверившись в будущем и утратив жизненные ориентиры, Исмаил оставляет учебу в институте, впадает в хроническую депрессию. Не способен преодолеть ее и после «исправительной революции» мая 1971 года, после которой Халед и его приспешники лишаются прежних должностей и привилегий и сами за совершенные ими на протяжении многих лет преступления оказываются под арестом...

Снова, как и в прологе фильма, на экране возникает знаменательный и незабываемый для Египта день 6 октября 1973 года. Уже в который раз, переоценивая и анализируя в кафе «Аль-Карнак» мучительное и горькое прошлое, Исмаил преодолевает себя и начинает все-таки верить в лучшее будущее, принимает твердое решение вернуться к Зейнаб и возобновить занятия медициной – чтобы попробовать открыть новую страницу в своей жизни...

Одним из последствий денационализации кинематографа, повлекшей за собой прекращение правительственного финансирования производства игровых фильмов, в 1970-е годы явилась получившая широкое распространение штамповка так называемых «кинолент по контракту». Готовились они, как правило, всего за две-три недели одержимыми жаждой наживы как именитыми, так второстепенными кинорежиссерами, особенно не заинтересованными ни в эстетическом, ни идейном, ни нравственном качестве своих экранных поделок. В рассчитанных на вкусы невзыскательного зрителя постановках «Девушка Бадиа» (Бинт Бадиа, 1972) и «Бомба Кашар» (Бумба Кашар, 1974) Хасана аль-Имама, «Шахира» (Шахира, 1975) Адли Халила и ряде других исполнительницы «танцев живота» изображались в высшей степени честными, нравственными и достойными личностями. При этом они удивительным образом оказывались и пламенными патриотками, и последовательными защитницами униженных и оскорбленных, и стойкими, несгибаемыми поборницами идеалов социальной гармонии и справедливости. Место привычных злодеев в душещипательных мелодрамах прошлых лет в кинофильмах «Грустная ночная птица» (Тайр ал-лейл аль-хазин, 1977) Яхьи аль-Алами, «Стеклянная женщина» (Имра мин зуджадж, 1977) Надира Галала, «По ту сторону солнца» (Вара аш-шамс, 1978) Мухаммеда Ради заняли бывшие сторонники и апологеты Г. А. Насера.

По-настоящему злободневный фильм-размышление о непростых судьбах июльской революции 1952 года поставил по авторскому сценарию выдающийся мастер национального киноискусства Юсеф Шахин. Выпущенная при поддержке Алжира и решенная в детективном жанре картина «Воробей» (Аль-Усфур, 1974) проследила историю полицейского офицера и журналиста, подружившихся по дороге в Порт-Саид и затем вместе попытавшихся разоблачить аферы, связанные с беспардонным разворовыванием дефицитного импортного оборудования на одной из государственных фабрик. В течение шести лет она, оказывается,

существовала только по отчетным бухгалтерским документам, так и не наладив никакого производства.

С риском для жизни, распутывая хитроумные махинации противозаконного вывоза и перепродажи краденого госимущества подставным частным компаниям, журналист и следователь выявляют вопиющую безответственность и продажность местных чиновников, с поразительной легкостью ради сиюминутной личной выгоды готовых забыть все принципы морали и чувство долга и ответственности за порученное им дело. Как раз на этом порочном и безобразном фоне национальной действительности в эпилоге кинофильма показано начало арабо-израильской войны 1967 года, в которой Египет вполне закономерно терпит быстрое и сокрушительное поражение. Стоит отметить: окрашенная в публицистические тона и прямо обращенная к нетерпимым кризисным явлениям современности, кинолента «Воробей» вызвала откровенное недовольство властей и смогла пробиться на экраны страны лишь после цензурных купюр и правок, ослабивших ее критический посыл и исказивших первоначальный замысел кинорежиссера.

Полемику относительно ушедшего в прошлое курса насеровского руководства продолжила также встретившая резкие возражения официальной цензуры семейная драма «Возвращение блудного сына» (Аудат ибн ад-далл), поставленная Юсефом Шахином в 1976 году при поддержке снова алжирских кинематографистов. Ее герой, интеллигент, вернувшийся после длительного отсутствия к родным и некогда сотрудничавший с режимом Г.А.Насера, довольно легко и быстро отказывается от прежних идеалов, не поддержав рабочих, возмущенных условиями труда на фабрике, принадлежащей его своенравному и деспотичному родственнику. Экранные события развивались сразу в нескольких планах. Жизнь общественная и личная тесно переплетались между собой, и ренегатство человека, некогда поддерживавшего идеи «социалистической ориентации», реалистично передавало обстановку в Египте в первые годы правления А. Садата.

С объективных реалистических позиций к осмыслению статуса женщины в египетском обществе подошел кинорежиссер Саид Марзук в фильме «Требую решения» (Урид халлан, 1975), поставленном по сценарию видного писателя, драматурга и политического деятеля Саада ад-Дина Вахбы.

...За двадцать лет супружеской жизни Дорея (актриса Фатин Хамама) ни минуты не была счастлива с мужем, преуспевающим дипломатом Мидхатом (актер Рушди Абаза). Бесконечные его измены, грубость и оскорбительные выходки она стоически терпела исключительно ради сына, чтобы тот имел отца. Но вот сын стал взрослым и самостоятельным, и Дорея, всегда остававшаяся безропотной и удобной бесплатной служанкой, вдруг заявляет, что хочет, наконец, получить развод. Привыкший к сложившемуся порядку вещей, эгоистичный Мидхат расторгать выгодный и комфортный для себя брак не собирается ни под каким видом.

В поисках справедливости героиня проходит все круги бюрократического судопроизводства, доходит даже до самого министра, однако и он, искренне сочувствуя, почти ничем существенным помочь не может. Судьи же, несмотря на доказательные доводы адвокатов, глубокие общественные преобразования, произошедшие в постмонархическом Египте, по-прежнему бездушно и безапелляционно поддерживают обращение с женщиной как с низшим, бесправным существом. Процессу о разводе не видно конца, перед истицей возникают новые и новые препятствия, и все усилия и надежды Дореи гибнут в долгих разбирательствах из-за непреодолимого упрямства мужа, а также безразличия и равнодушия судебных чиновников...

Заметным событием в кинематографе 1970-х годов стала картина Салаха Абу Сейфа «Водонос умер» (Ас-Сакка мат», 1977), сделанная по мотивам одноименного романа Юсуфа ас-Сибай, изданного в 1952 году и только через четверть века дождавшегося экранного воплощения. Финансовую поддержку кинематографист получил от давнего друга Юсефа Шахина, решившего после развала госкиносектора основать собственную независимую производственную кинокомпанию.

Начало 1920-х годов. Один из старинных народных кварталов Каира. Водонос Шуша всецело поглощен ностальгическими воспоминаниями о безвременно умершей жене Амне, после которой у него остался маленький сын Сейид. На протяжении уже десяти лет одинокий вдовец каждодневно поливает дерево во дворе большого и роскошного особняка, где бывшая супруга когда-то работала служанкой. Он ненавидит и постоянно проклинает смерть, отнявшую самого дорогого и близкого человека, и по вечерам предается бесконечно дорогим воспоминаниям о прошлом.

Судьба сводит его с разухабистым веселым бродягой Шахатой, подрабатывающим отпевальщиком на похоронах, который, в отличие от Шуши, совсем не страшится смерти, считая ее «глупым и трусливым существом». Но однажды пышущий здоровьем жизнелюбивый похоронщик, приготовляясь к вожделенному любовному свиданию, опивается вина и наркотиков и внезапно умирает... Гнетущие и тяжкие размышления о неминуемой кончине не могут развеять ни живой и подвижный сын Сейид, ни добрая и отзывчивая мать Амны. Разбирая и анализируя образ мыслей и воззрения Шахаты, водонос постепенно находит способ выйти из душевной депрессии: надо тоже поработать отпевальщиком, чем когда-то с превеликим удовольствием занимался никогда не унывавший недавний приятель.

И действительно, спустя некоторое время, побывав в непривычном и пугавшем прежде амплуа ритуального работника, герой фильма обретает душевную гармонию, снова начинает верить в жизнь, возвращается к прежнему роду занятий и в финале киноленты получает должность главного раздавальщика воды в родном бедняцком квартале.

Черпавший с 1950-х годов творческое вдохновение в гуще народного бытия и стремившийся работать во имя простого трудящегося человека, в картине «Водонос умер» Салах Абу Сейф мастерски провел мысль о непрерывности и красоте жизни, необходимости при любых обстоятельствах сохранять духовную стойкость, не хандрить и никогда не терять веры в завтрашний день.

В 1979 году одной из сенсаций Международного кинофестиваля в Западном Берлине стала кинолента Юсефа Шахина «Александрия, почему?» (Аль-Искандарийя, лейх), завоевавшая «Серебряного медведя» и Большой приз жюри. Четкий сюжет как таковой в ней отсутствовал. Состояла она из мозаики воспоминаний автора об Александрии 1940-х годов. Центральный персонаж Яхья – сам Шахин, юноша из семьи небогатого адвоката, мечтающий об учебе на кинофакультете в Пасадене (США). Герой пытается снять любительский фильм, усердно разучивает роль Гамлета, развлекается с не слишком строптивыми девицами, устраивает «капустники». Хлесткие и сочные зарисовки александрийского быта, когда корпус гитлеровского генерала Роммеля стоял под Эль-Аламейном, перемежаются кадрами хроники – английской, немецкой, арабской, придавая кинокартине масштабность и доказательность. Вместе с тем ощущается и какая-то отстраненность режиссера от того, что он показывает. Шахин словно говорит: таким был этот темпераментный многонациональный город, а смысл и мораль увиденного пусть зритель определяет сам.

Если говорить о кинопроцессе в Египте периода 1970-х годов в целом, то он в значительной мере испытал на себе метаморфозы и тенденции, присущие периоду правления президента А. Садата. Внутренняя правительственная политика оказалась направлена на восстановление позиций частного капитала и монополий Запада, а внешняя – на отказ от идей межарабской солидарности и антиимпериализма, которых придерживался легендарный предшественник Г. А. Насер. Поездка в Иерусалим, последовавшие кэмп-дэвидские соглашения и, наконец, сепаратный договор с Израилем 1979 года привели к изоляции страны в арабском мире. Разрушение государственного сектора кинематографии и возвращение отечественного кино в частнокоммерческую стихию привело к тому, что содержание игровых фильмов опять начало сводиться, как правило, к любовным, мелодраматическим и детективным историям, «кинематографу белых телефонов», живописующему «драмы» из жизни социальной элиты.

Роспуск в 1979 году так и не переизбранного парламента, усилившиеся преследования оппозиционных сил содействовали активизации антиправительственных экстремистских и леворадикальных группировок. 6 октября 1981 года во время торжественного парада по случаю 8-й годовщины начала «двадцатидневной» войны против Израиля А. Садат был убит группой военнослужащих, принадлежавших к тайной исламистской организации «Аль-Джихад». Через пять дней 13 октября по итогам референдума президентом Египта был избран Хосни Мубарак, приступивший к корректировке курса своего предшественника. Начался новый этап в истории Египта, равно как и его кинематографа.

§ 5. КИНЕМАТОГРАФ В ПЕРИОД ПРАВЛЕНИЯ ПРЕЗИДЕНТА МУБАРАКА (1981 – НАЧАЛО 2000-Х)

На исходе своего правления А. Садат подвергался резкой критике со стороны действовавших в стране различных мусульманских группировок и организаций, христиан-коптов, интеллигенции и части египетской буржуазии. Для укрепления президентской власти и стабилизации внутривластной ситуации новый глава государства Хосни Мубарак попытался в первую очередь установить постоянный и жесткий контроль над набиравшими силу объединениями исламистского толка. Наряду с подавлением и сдерживанием экстремистских кругов правительством был взят курс на сотрудничество с готовыми к компромиссам умеренными фундаменталистами. Стремясь максимально расширить социально-политическую и идеологическую базу режима, Мубарак объявил о программе построить «Египет для всех» – как имущих, так и неимущих слоев населения. Выпустив из заключения отдельных репрессированных при А. Садате лидеров политических партий, президент сумел сравнительно быстро добиться доверия и лояльности со стороны преобладающей части оппозиции. В условиях периодически продлевавшегося закона 1981 года о чрезвычайном

положении в АРЕ постепенно начался процесс демократизации общественной жизни, нашедший свое воплощение в переходе от принципов «революционной законности» к «законности конституционной».

Вместе с тем высшим государственным руководством стали предприниматься меры по сглаживанию и преодолению перекосов и крайностей саатовской политики «потребительского инфитаха», порождавшей особенно острое недовольство у большинства египтян. В 1980-е годы существенно возросли инвестиции в производственный сектор национальной экономики, одновременно уменьшился изрядно дестабилизировавший хозяйственную систему страны неконтролируемый импорт. После долгих и трудных переговоров в 1987 году правительству АРЕ удалось добиться важных и выгодных соглашений с Парижским клубом относительно отсрочки и реструктуризации стремительно выросшего в период правления А. Садата внешнего долга. Что касается средств массовой информации, то с приходом к власти Х. Мубарака они приобрели возможность свободнее и смелее высказывать альтернативные предложения и мнения о злободневных проблемах тогдашнего 45 миллионного Египта. Параллельно несколько ослабили цензурные установки и ограничения в сфере национальной культуры и искусства, в том числе и кинематографа, который, однако, не мог в одночасье избавиться от устоявшихся коммерческих клише предшествовавшего периода.

Примером тому явилась, в частности, представлявшая Египет в официальной конкурсной программе Московского международного кинофестиваля 1981 года мелодраматическая лента Сейида Исы «Трубадур» (Аль-Магнавати), в целом справедливо отображавшая общую ситуацию, сложившуюся в «арабском Голливуде» рубежа 1970 – 1980-х годов.

...Прекрасным голосом одарила природа Хасана. Он – гордость и надежда небольшого музыкального коллектива, руководимого танцовщицей Азизой.

Казалось бы, у Хасана есть все основания быть довольным своей судьбой, но, увы, печаль и тревога слишком часто туманят его взор...

Жизнь у музыкантов нелегкая. По первому зову должны они спешить развлечь богатую публику, не понимающую достоинств и прелести народного песенного искусства. Оскорбительные выходки невежественных толстосумов особенно больно ранят душу Хасана: все чаще задумывается он о том, что ему нужно бросить неблагоприятное, многими презираемое ремесло «трубадура» и навсегда уехать из города. Наверное, он бы так и сделал в конце концов. Но вот богатый землевладелец Абу Салим предлагает музыкантам за очень щедрое вознаграждение обслуживать свадьбу своей единственной дочери Нуаймы, сосватанной за немолодого, но состоятельного Алляма. Случайная короткая встреча Нуаймы и Хасана становится прологом любви двух молодых людей.

В селении, где должна состояться свадьба, влюбленным удастся встретиться еще раз и объясниться. Кажется, их счастье совсем близко. Но здесь, по законам мелодрамы, в ход событий вмешивается Абу Салим. Ухаживания какого-то безродного и небогатого певца за его дочь приводят деспотичного главу семейства в ярость. По его приказу артистов жестоко избивают и гонят прочь из селения, а свадьбу Нуаймы и Алляма назначают на следующий же день.

Но Хасан не может смириться с потерей любимой, он возвращается в деревню, несмотря на уговоры опасавшейся за его жизнь Азизы. Нуайма прямо со свадьбы убегает от ненавистного Алляма к Хасану. Но счастье влюбленных оказывается недолгим. Нуайму силой возвращают в отчий дом; Абу Салим объявляет ее сумасшедшей, а Хасану подстраивают коварную ловушку, чтобы беспощадно и жестоко убить его...

Хотя история «трубадура» рассказана авторами картины с известной долей искренности и увлеченности, это мало что меняет – все та же роковая любовь, злодей-деспот, разрушающий счастье симпатичных героев, интрига,

движимая всякого рода «неожиданностями», погружающими зрителя в мир грез и иллюзий.

Сентиментальные мотивы вышли на передний план и в демонстрировавшейся в 1984 году в рамках Недели египетских фильмов в Москве постановке «И следствие продолжается» (Ва ла язал ат-тахкик мустамирран, 1979) Ашрафа Фахми, одного из наиболее удачливых коммерческих египетских режиссеров 1970 – 1980-х годов.

Скромный и порядочный школьный учитель Хусейн встречается после долгой разлуки с другом детства Мидхатом, приглашает его в гости и тем самым, как показали дальнейшие события, совершает ужасную ошибку. Только что вернувшийся из-за границы Мидхат собирается основать в Каире солидную коммерческую фирму. В отличие от Хусейна, он сказочно разбогател: у него прекрасный автомобиль, роскошные апартаменты в столичном аристократическом квартале, к тому же он обладает даром быстро и легко завоевывать расположение окружающих.

Жена преподавателя, взбалмошная и жадная до денег красотка Зейнаб, восхищена изящно одетым, элегантным преуспевающим бизнесменом. Когда тот уходит, набрасывается на Хусейна с язвительными упреками в том, что он не подрабатывает частными уроками. Буквально на следующий день она приводит хозяйку дома, готовую выложить немалые деньги за то, чтобы ее отпрыск прошел качественную подготовку по английскому языку перед предстоящим поступлением в престижный столичный университет. Хусейн с готовностью соглашается на репетиторство, однако от его оплаты категорически отказывается. Подобная «близорукость и непрактичность» приводит Зейнаб в бешенство – собрав чемоданы и хлопнув дверью, она уходит жить к матери. Буквально через минуту появляется Мидхат, подвозивший, оказывается, до дома сестру учителя, дипломницу Мирфат. Глубоко расстроенный и опечаленный педагог умоляет приятеля побывать у тещи и вернуть «беглянку».

Встретившись с Зейнаб, коммерсант сначала приглашает ее в дорогой ресторан, потом дарит шикарные туалеты и вскоре становится ее любовником. Экзальтированная и недалекая особа наивно считает, будто Мидхат непременно женится на ней, и она заживет веселой и беззаботной жизнью. Но «миротворец» просит ждать и ждать, убедив при этом вернуться к своему «мучителю». Сам же тем временем переключает внимание на юную и очаровательную Мирфат. Девушка влюбляется в него, он делает ей предложение и абсолютно спокойно сообщает об этом начинающей надоедать любовнице. Разъяренная, «коварно обманутая» Зейнаб задумывает свести счеты одновременно и с окаяннм мужем, и с «подлым предателем».

Выбрав удобный момент, прямо в присутствии Хусейна по телефону назначает любовнику интимное свидание и настаивает на том, чтобы «рогоносец» явился туда через полчаса и лично убедился в ее измене. Приехав в квартиру любовника, Зейнаб разряжает в него специально прихваченный мужнин пистолет, бросает его рядом с окровавленным трупом Мидхата и вызывает полицию. И вдруг с ужасом видит законного супруга, раскусившего коварный замысел жены, подменившего, оказывается, свой револьвер на другой и приехавшего раньше. Теперь наступает очередь стрелять и ему... В квартиру вбегает Мирфат, случайно услышавшая телефонный разговор жениха, соглашавшегося на любовное ночное randevu с какой-то дамой... Безутешно рыдающую сестру брат силой уводит прочь, они медленно и молча бредут по ночной улице, а мимо них с включенными сигнальными огнями и ревущими сиренами несутся полицейские машины, направляясь к месту преступления...

Знаменательным моментом в кинопроцессе Египта первой половины 1980-х годов явилось зарождение художественного течения, названного национальной критикой термином «новый реализм», который затем был принят и в других странах арабского мира. Непосредственно в творческой среде, прежде всего у молодежи, исходным посылом к новому осмыслению и трактовке египетской действительности стали моральный шок, связанный с

сокрушительным поражением в войне 1967 года против Израиля, внезапная кончина президента Г. А. Насера, октябрьская война 1973 года, последовавшая переоценка лозунгов революции 1952 года. Немалую роль сыграла при этом обострившаяся в результате демагогической «политики открытых дверей» социальная напряженность, вызванная вопиющим обогащением немногочисленного слоя «новых миллионеров», хозяйственным произволом, царившим после развала госсектора хозяйственным произволом, коррупцией, подавлением демократической и национально-патриотической оппозиции. Конечно, все это властно требовало своего безотлагательного и серьезного экранного воплощения. Наметилось встречное плодотворное движение идейных устремлений большинства египтян, разоренных «потребительским инфитахом», и части молодых кинематографистов, прошедших вместе с народом многочисленные суровые испытания временем и получивших в 1970-е годы кинематографическое образование, как правило в Каирском высшем киноинституте.

Одним из первых игровых фильмов, посвященных табуированной при А. Садате теме последствий «инфитаха», приведшего к невиданному имущественному разделению общества и до крайности обострившего духовно-нравственную и социально-политическую обстановку в Египте, стала картина Али Бадрахана «Люди элиты» (Ахл аль-кимма, 1981), поставленная по одноименной повести Нагиба Махфуза.

Затар Нури, бывший мелкий воришка, выйдя из тюрьмы, думает покончить с прежней преступной жизнью. К честному труду призывает его и полицейский офицер Мухаммед Фаузи, не раз арестовывавший Затара с поличным прямо на месте преступления. Возможно, Затар действительно начал бы законопослушную и добропорядочную жизнь, если бы не ... сам инспектор. На вверенном ему участке обокрали почтенного господина Заглула – представителя элиты, и, чтобы вернуть пропавшие важные документы и деньги, инспектор решает воспользоваться обширными связями вчерашнего авторитетного карманника, пригрозив снова отправить его в

тюрьму в случае отказа. Спустя непродолжительное время Затар возвращает похищенный бумажник и все утраченные служебные бумаги, однако, свято уважая законы воровской этики, наотрез отказывается назвать имя истинного преступника.

В знак благодарности Заглул не только щедро награждает Затара, но и нанимает грузчиком в свою процветающую и респектабельную фирму. Затар счастлив. Хотя и физически тяжелая, но все-таки постоянная работа. Почти невероятное везение для него, бывшего уголовника!

Вскоре выясняется, что именно прежняя «квалификация» и привлекла внимание «сердобольного и отзывчивого на добро» хозяина. Через несколько дней Заглул как бы невзначай с мягким нажимом предлагает Затару попробовать «тряхнуть стариной» – выкрасть у одного из «будущих компаньонов» только что им же подписанный чек на весьма крупную денежную сумму. Боясь лишиться места, бывший уголовник без особого труда выполняет «тестовое задание» хозяина.

Снискавшему доверие Затару дается уже куда более сложное и опасное поручение – переправить партию заготовленной контрабанды через государственную границу. Пустив в ход весь мошеннический арсенал – от взяток продажным таможенникам до ловко сфабрикованных липовых накладных, – Затар превосходно справляется с распоряжением босса. После этого успешно делает карьеру на баснословно прибыльном поприще «коммерсанта-бизнесмена», разумеется, не забывая о собственных меркантильных интересах: открывает на каирском базаре многочисленные торговые лавки и вовлекает в «стоящее дело» старинных дружков. Лишь одна у него беда: никак не складывается личная жизнь. Затар любит и любим, но возлюбленная Сехам является племянницей строгого и порядочного инспектора полиции Мухаммеда Фаузи. Герой хорошо понимает, что дядя, скорее всего, не допустит их брака. Но все же надежды не теряет – ведь ему обещал помочь сам всемогущий патрон, а тому и не такое удастся.

Шаг за шагом на экране раскрывается хитро отлаженный механизм преступного синдиката, руководимого всеми почитаемым Заглулом. Никто не смеет и подумать, будто владелец весьма солидной и стабильной фирмы, щедро жертвующий время от времени немалые деньги на благотворительные цели, сама воплощенная добродетель, способен на какой-либо безнравственный или противозаконный поступок.

Очередная дерзкая кража приводит инспектора Мухаммеда Фаузи в воровской притон, и здесь он с огромным изумлением узнает – почти все его прежние подопечные прочно обосновались в торговых рядах каирского рынка. Происхождение выставленных ими на продажу и пользующихся высоким спросом у покупателей дефицитных товаров не вызывает никакого сомнения. Сразу почувствовав «запах жареного», Затар пытается задобрить и подкупить потенциального родственника, но тот наотрез отказывается от дорогих и недоступных даже для него подарков и немедленно связывается с руководством таможенного управления. Власти резко усиливают пограничный досмотр, заменяют находившихся под подозрением коррумпированных служащих. Мухаммед Фаузи сам неотлучно контролирует работу полностью обновленного подразделения таможенников.

Срываются «горящие поставки». Заглул не на шутку взбешен: терпеть убытки из-за какого-то там полицейского инспектора! Но и на этот раз – последний – фирму выручает Затар: он находит-таки способ обмануть бдительность пограничников и переправляет за границу очередную партию уникального египетского антиквариата.

Затар все более отчетливо чувствует нависшую над ним опасность ареста. Окончательно осознав губительность и порочность избранного пути, решает порвать всякие отношения с оказавшимся на грани реального разоблачения криминальным синдикатом. Опасаясь осведомленности Затара, хозяева преступного бизнеса сначала пытаются убить его, потом уговаривают вернуться, наконец, громят принадлежащие ему лавки и уничтожают все находившиеся в них товары.

В ходе предварительного допроса бывший патрон без тени смущения, уверенно и безапелляционно заявляет, будто Затар занимался своими противозаконными махинациями без его ведома, исключительно по личной инициативе. Изысканной лестью и высказанным пожеланием взять в законные жены скромную и миловидную племянницу полицейского двуличный Заглул, кажется, снова выходит сухим из воды.

И тут на таможне терпит провал Хосни, незадачливый преемник Затара, который сразу признается в преступлении и называет имя своего главного хозяина и покровителя. Однако Заглул не так уж и прост. Чувствуя за спиной надежную и могучую поддержку предусмотрительно подкупленных высокопоставленных и влиятельных чиновников, он говорит о том, что каким-то неизвестным ему мерзавцам-контрабандистам просто-напросто вздумалось опорочить его безупречную репутацию.

Не суждено Мухаммеду Фаузи довести начатое расследование до конца – высокое начальство в приказном порядке срочно переводит его работать на новое место – за сотни километров в отдаленный Асьют. Не дано ему также и воспрепятствовать свадьбе племянницы Сехам и Затара Нури. После оформления брака молодые люди в эпилоге фильма уезжают в Порт-Саид, чтобы начать там независимую, честную и счастливую семейную жизнь...

Учитывая вкусы местной зрительской аудитории, картина «Люди элиты», несомненно, использовала приемы традиционной коммерческой египетской мелодрамы, на протяжении десятилетий не устававшей проводить идеи о том, что настоящая искренняя любовь способна помочь человеку избавиться от житейских ошибок и нравственных заблуждений, как это произошло с Нури. Однако в данном случае более важным оказалось все-таки другое. Исходя из нелицеприятных фактов национальной действительности, авторский коллектив впервые обличил современных египетских компрадоров-спекулянтов, откровенно поведав о темных делах и аферах этой немногочисленной, но ставшей на рубеже 1970 – 1980-х годов влиятельной

силой в общественно-политической и экономической реальности постсадатовского Египта.

К игровым лентам, стремившимся к широким социальным обобщениям, относится и показанный в 1982 году в информационной программе Ташкентского международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки фильм «Дом на воде № 70» (Аль-Аввама ракм 70, 1982) режиссера Хайри Бишара.

...Молодой тележурналист Ахмед Шазли (актер Ахмед Заки), как и его сверстники, хочет найти собственное место в жизни, мечтая, правда, в первоочередном порядке, обеспечить себе материальный достаток и обрести безмятежное личное счастье. В известной мере он сохраняет некоторую порядочность и честность, в глубине души критически относясь к тем, кого обогатила и подняла к вершине общественной пирамиды «политика открытых дверей» второй половины 1970-х годов. Пытаясь понадежнее отгородиться от реальностей и проблем внешнего мира, местом своего проживания герой фильма сделал небольшой уединенный домик, сооруженный на сваях прямо над водой и кое-как притулившийся к берегу в одном из окраинных районов Каира. Очевидно, Шазли в конце концов и женился бы на миловидной и без особых претензий покладистой приятельнице и удовольствовался мелкими мещанскими радостями, так и оставшись вдалеке от многочисленных конфликтов и противоречий, которые свойственны огромной и многоликой столице Египта.

Все круто меняет подготовка документального репортажа, посвященного крупной хлопкоперерабатывающей фабрике. Один из чернорабочих, заметив людей со съемочной аппаратурой, на свой страх и риск решает встретиться наедине с возглавляющим группу телевизионщиков Ахмедом, чтобы поведать ему о тщательно скрываемых безобразиях на промышленном предприятии, считающемся образцовым и вполне благополучным. Вечером тайно пробирается в «законспирированную» обитель телережиссера и сообщает о фактах бесчеловечной эксплуатации начальством не только

взрослого, но даже детского труда, преступного несоблюдения техники безопасности, систематического разворовывания лучших сортов хлопка. Кинематографист на первых порах взволнован и возмущен услышанными разоблачениями и договаривается снова встретиться с полунцим рабочим уже для более конкретного и подробного разговора. Однако тот почему-то не появляется ни на следующий день, ни позднее, и Ахмед с легким сердцем забывает всю эту историю – личный покой ему все-таки дороже.

Недолго длится спокойная и безмятежная жизнь хозяина «дома-крепости». По приказу директора фабрики его подручные выслеживают и умерщвляют «болтливого служащего», а тело коварно подбрасывают в воду недалеко от жилища Шазли. Всплывший из воды обезображенный труп спустя некоторое время по наводке непосредственных убийц обнаруживает полиция. Главное подозрение в совершенном преступлении падает, естественно, на того, кто виделся с беднягой последним, а им, судя по всему, является телережиссер-конформист Шазли. И тому теперь приходится отчаянно и аргументированно доказывать собственную невиновность и тем самым вступить в чрезвычайно опасное противоборство с миром процветающего подпольного бизнеса...

В своей ленте Хайри Бишара не просто с иронией и критически обрисовал ту часть национальной интеллигенции, строящей для себя «башню из слоновой кости» и пытающейся за стеной равнодушия спрятаться от чаяний униженной части большинства соотечественников, которые мечтают о правде и человеческой справедливости. Постановщику фильма удалось в то же время показать полную абсурдность и несостоятельность тех порочных конформистских умонастроений, согласно которым человек творческий, тем более работающий в средствах массовой информации, живя в обществе, не должен нести никакой гражданской ответственности.

Как отмечалось выше, кинопромышленность Египта встретила 1980-е годы в сложных условиях изоляции со стороны арабского мира. Протестуя против «мирного» египетско-израильского договора, заключенного Анваром Садатом в 1979 году в Вашингтоне, они объявили бойкот египетским

кинофильмам. Тем большую значимость приобрел в данной связи прорыв этой блокады на III Дамасском международном кинофестивале 1983 года после успеха на нем картины «Водитель автобуса» (Саввак аль-утубис) молодого режиссера Атифа ат-Тайиба, выпускника Каирского высшего киноинститута.

Для кинодеятелей, которые собрались в сирийской столице, лента начинающего кинематографиста, показывавшего драму рядового рабочего человека в постсадатовском Египте, оказалась большим откровением, подтвердившим возникновение и развитие художественного течения – «нового реализма». Сценарий картины, написанный тоже молодым драматургом и режиссером Мухаммедом Ханом, перекликался содержанием со знаменитой трагедией У. Шекспира «Король Лир» и послужил добротной основой для создания логически выверенного и зрелого произведения. Масштабность и многозначность драматических событий киноленты, страдания и напряженные нравственные искания главного персонажа по праву превратили киноленту в явление одновременно и художественного, и социального звучания.

Раннее утро. Резкий назойливый звонок будильника поднимает на ноги невыспавшегося, усталого Хасана. Торопливо попрощавшись с любимой женой и маленьким сыном, он убегает на работу. Переполненный автобус. Нервные взбудораженные пассажиры. Какой-то карманник обворовывает женщину. В салоне поднимается страшный шум и гам. Стремясь задержать воришку, Хасан останавливает машину. Однако преступник ловко выпрыгивает через полуоткрытое окно и скрывается...

В конце смены водитель узнает от младшей сестры Каусар о том, что состояние здоровья их престарелого отца внезапно резко ухудшилось – его небольшая столярная мастерская, построенная с огромным трудом много лет назад, которой он очень гордился, вот-вот должна уйти с молотка. Спасти ее можно только погасив долг: в налоговое управление в течение месяца необходимо внести 20 тысяч фунтов или для начала хотя бы половину этой

суммы. Причем в несчастье отца больше всего виноват Ауни – муж одной из его дочерей.

Верный сыновнему долгу, Хасан, конечно, решает выручить отца. Но, хотя он и трудится не покладая рук – сначала на автобусе с раннего утра до позднего вечера, а потом еще подрабатывает за баранкой старенького такси, денег едва хватает, чтобы содержать жену и сына-школьника. Как быть? Каким образом помочь отцу? Где достать деньги? Поразмыслив, Хасан планирует попросить помощь у старших сестер и их мужей, разбогатевших за последние годы. Не могут же они отказать в поддержке отцу и тестю, который еще совсем недавно помогал им самим встать на ноги! Герой берет отпуск и едет в Порт-Саид к сестре Самихе и ее супругу Принцу.

Встречают его радостно. По-праздничному накрывают стол, выставляют изысканные угощения. За обедом Принц без умолку рассказывает о своих значительных успехах в торговле, о том, что в скором времени собирается даже открыть новый прибыльный филиал за границей. Тут же за столом находятся два его сына-подростка, бросившие школу и, как отец, ни о чем, кроме наживы, не помышляющие. Как и сам Принц, они уверены, что только рынок и деньги могут научить уму-разуму, а образование им ни к чему.

Наконец, Хасан откровенно говорит им о цели своего приезда, о трудностях отца Абу Султана. Принц разочарованно разводит руками: ничем, дескать, помочь не могу, поскольку все деньги в обороте. Отделавшись мелкими подарками-безделушками, хозяева с облегчением выпроваживают незваного гостя и советуют съездить в Дамьетту к другой сестре – Фаузии и ее мужу Табейе. Но и эта поездка не дает результатов. Богатей Табейя, почуяв выгоду, предлагает выкупить мастерскую, но не для того, чтобы вернуть ее тестю, а чтобы на ее месте построить жилой дом и сдать его квартиросъемщикам. До болезни Абу Султана и его переживаний ему нет никакого дела.

Видя, что Хасану никак не удастся найти денег, младшая дочь Абу Султана, только что окончившая школу, решает пожертвовать собой,

согласившись выйти замуж за шестидесятилетнего старика Абу Умейра, в прошлом торговца наркотиками, а ныне преуспевающего спекулянта автомобильными запчастями. Драматизм ситуации усугубляется приездом в Каир по вызову зятя Ауни порт-саидского и дамиетского зятьев, которые, осуществляя свой тайный бесчеловечный сговор, без конца бередят сердце угасающего человека неотступными требованиями разделить, пока не поздно, его стариковское наследство. Все они хотят немедленно овладеть долей, причитающейся по закону их женам. Шансов на спасение мастерской становится все меньше и меньше, но Хасан все-таки не отступает.

Много горьких минут приходится ему пережить, прежде чем удастся собрать по крупицам с помощью друзей по работе необходимую сумму. Окрыленный долгожданной удачей, он вбегает со счастливой вестью в родительский дом, но все, увы, напрасно: наглые домогательства родственников сделали свое дело – отец умер буквально минуту назад.

... По-каирски битком набитый автобус медленно тащится по душным раскаленным улицам. Как и в прологе фильма, в салоне внезапно раздается вопль обворованной пассажирки. Преступник выпрыгивает из окна, пытается скрыться. Остановив машину, на сей раз Хасан устремляется в погоню и настигает вора. Тот выхватывает нож. Завязывается схватка. Изловчившись, герой обезоруживает и избивает бандита, выкрикивая при этом только два слова «Сукины дети!» и давая, таким образом, выход накопившейся обиде, гневу и ненавистному отношению к стяжательству, мещанскому прагматизму и вопиющей безнаказанности «жирных котов», как презрительно называли тогда в Египте последышей пресловутой политики «открытых дверей».

«Водитель автобуса» оказался очень востребованным фильмом, сделанным Атифом ат-Тайибом темпераментно, искренне и на высоком профессиональном уровне. Картина вынесла не просто однозначный приговор «инфитаху», когда в безудержной погоне за наживой топчут исконное чувство любви к ближнему, без зазрения совести бросают на алтарь

собственнических интересов чрезвычайно чтимые у египтян обычаи родственных взаимоотношений. Она выразила и страшную трагедию многих ровесников самого режиссера, которые с доблестью прошли сквозь кровопролитные бои войны 1973 года, но оказались беззащитными и даже побежденными «потребительским инфитахом». Не случайно по итогам анкетного опроса, проведенного в 1984 году авторитетным каирским культурологическим журналом «Аль-Фунун» («Искусства») среди видных деятелей национальной культуры, он вошел в десятку лучших экранных произведений, созданных за последнее тридцатилетие в крупнейшей кинематографии арабского мира.

Участники Московского международного кинофестиваля 1985 года имели возможность увидеть работу Атифа ат-Тайиба «Флейтист» (Аз-Заммар, 1984) – произведение со сложным динамичным сюжетом, также высветившее спектр острых проблем египетской действительности. В центре повествования – трудная, вызывающая глубокое сочувствие судьба бывшего студента Каирского университета. Из-за преследований за свои политические убеждения он оказывается в захолустном и далеком от культурных центров селении. Человек добрый и отзывчивый, щедро отдающий теплоту души обездоленным людям, Хасан повсюду, где только ни появляется, наталкивается на нескрываемо враждебное отношение к себе местных богатеев, сразу чувствующих в образованном и независимом пришельце реальную угрозу их господству над простыми и неграмотными бедняками-односельчанами.

Прекрасный сказитель, хорошо разбирающийся в жизненных обстоятельствах, к тому же блестяще играющий на заммаре – национальном виде флейты – Хасан неизменно находится в центре внимания. Истосковавшиеся по доброте простодушные униженные жители неодолимо тянутся к нему, словно подсолнух к солнечным лучам, видя в нем своего рода мессию, пришедшего принести избавление от нестерпимых бесконечных притеснений и унижений.

Все это заставляет объединиться старосту, его помощника, владельца продуктового магазина и других местных богачей. Вкупе с окружными чиновниками, прикрываясь демагогическими рассуждениями о предстоящем всеобщем благе, они бесстыдно обманывают земляков, используя их на строительстве котлована, никак не оплачивают тяжелый труд землекопов. Более того, собирают с них под проценты деньги, необходимые для оплаты этого дорогостоящего проекта.

Флейтист Хасан, пользующийся растущим уважением и авторитетом у народа и восстающий против несправедливости, опасен для местных заправил, и поэтому власти предрержащие начинают плести против него интриги, решаясь, в конце концов, на расчетливое холодное убийство «бунтаря»...

Недовольство в правительственных кругах вызвала очередная работа А. Тайиба «Невиновный» (Аль-Бари, 1985): по требованию руководства Министерства внутренних дел АРЕ ее на первых порах запретили к прокату как клеветническую и наносящую ущерб престижу государства. Тем не менее под давлением передовой творческой интеллигенции она все-таки вышла на экраны кинотеатров, вновь подтвердив неизменность пути, избранного художником. В фильме передана грустная и показательная судьба простого деревенского парня, ставшего невольной жертвой социальных обстоятельств, потерявшего жизненные ориентиры и пошедшего на тяжкое преступление.

...Убогое, как и многие другие, феллахское жилище. В нем со старой матерью и слабоумным братом живет юноша Шаб ал-Лейл. Изю дня в день ни свет, ни заря он выгоняет в поле тощих, изможденных голодом и тяжелой работой осла и буйволицу. Потом, ради каких-то грошей, на протяжении всего дня гнет спину под палящим солнцем. Чтобы отвлечься от грустных каждодневных дум и хоть как-то сбросить усталость, Шаб время от времени окунается в воды протекающего вдоль поля грязного оросительного канала. Духовный багаж его беден, мечты просты и невинны, как, впрочем, и он сам. Все помыслы в итоге сводятся к тому, чтобы еще одни сутки прошли без

унижений, нужды и страха. Из-за свойственной ему наивности и простодушия главный персонаж служит объектом постоянных презрительных насмешек со стороны ровесников. Единственным настоящим защитником героя от каждодневных издевательств выступает местный сельский учитель Хусейн Вахдан – только он решительно одергивает насмешников, выступая в глазах Шаба носителем высоких идеалов образованности, гуманизма, разума и справедливости.

Проходит несколько лет. Жизненные метаморфозы превращают вчерашнего забитого феллаха в надзирателя в лагере для политзаключенных. От былой застенчивости не осталось и следа. Перед нами грубый бессердечный человек, вполне довольный собой и своей службой. Как будто ничто уже не в состоянии воздействовать на его солдафонское миропонимание. И вдруг происходит непредвиденная роковая встреча с политзаключенным Вахданом, попавшим в неволю за свои демократические человеколюбивые убеждения.

Глубоко потрясенный, испытывающий угрызения совести, Шаб вдруг осознает, что арестанты – вовсе «не предатели родины», а борцы с несправедливостью и коррумпированным режимом власти. Потеряв самообладание, в финале картины иступленно стреляет в сослуживцев – таких же простых, как и он, солдат, выражая тем самым стихийный протест против политического террора и мстя за то, что всех их так жестоко обманули, не научив правильно и объективно понимать истинные и мнимые ценности бытия...

Приверженность создавать произведения, стремящиеся к диалектическому истолкованию действительности, к полифонии типических характеров отчетливо обнаружилась и в киноленте «Любовь на плато пирамиды» (Аль-Хубб фаук хадбат аль-харам, 1985), поставленной по одноименному рассказу крупнейшего арабского писателя Нагиба Махфуза.

Главная задача картины – донести до зрительской аудитории то, какими горькими последствиями для университетской молодежи обернулся так

называемый «экономический либерализм» бывшего президента Садата. В отличие от своих предшественников, пытавшихся затронуть данную проблематику, автор сконцентрировал внимание не только на сугубо психологической и нравственной, но и на житейской стороне вопроса, что позволило ему нарисовать широкую панораму общественной жизни.

В центре событий фильма – история недавнего выпускника университета, не давшего ему, в сущности, ничего, кроме диплома. В результате молодой человек не в состоянии реализовать юношеские мечты, кстати сказать весьма непритязательные: получив образование, трудиться и обеспечить себя жильем.

Числясь по анкетным данным служащим, он на самом деле не знает, чем занять себя на рабочем месте. Абсурдная ситуация вынуждает его бесцельно ходить по улицам, часами разглядывать прохожих и витрины магазинов и терпеливо ждать момента, когда необходимо вернуться в офис и расписаться в явочном листе, будто весь день прошел в напряженном труде.

Семья Али такая же, как и у многих других египтян. Отец, бывший чиновник, – на пенсии, мать – домохозяйка, а сестры учатся в школе. Все они безропотно принимают свою судьбу, полагая, что на все дано предначертание свыше.

Герой повсюду видит коррупцию и нравственное разложение. У него лишь два способа выправить незавидное материальное положение: либо жениться на богатой немолодой женщине, либо эмигрировать. Рассчитывая найти ответы на наболевшие вопросы, он идет на публичную лекцию маститого писателя, пользующегося репутацией признанного знатока проблем молодежи. Но, как убеждается Али, бесконечные красивые лозунги последнего – всего лишь бессовестный, ловко замаскированный демагогический обман.

Экранное действие заметно оживляется с приходом в ту же контору новой сотрудницы Раги, которая тоже находится в аналогичных незавидно сложившихся жизненных обстоятельствах. Мнения молодых людей об

окружающем мире совпадают; полюбив друг друга, они решают соединить свои судьбы. Однако против этого выступают их родные, поскольку заработка влюбленной пары не хватит для создания семьи. Надо сказать, что в Египте, да и во многих других странах арабского региона, идти в подобных случаях против воли родителей равносильно чистому безумию: это означает терпеть постоянные унижения и нападки со стороны еще вчера близких людей, чувствовать свою незащищенность в борьбе с многовековыми традициями.

Вопреки патриархальным устоям, влюбленные публично объявляют о фактическом вступлении в брак. А из-за того, что жить негде, местом их уединения становится клочок земли посреди каменных глыб, разбросанных у подножия пирамид. Ночью их хватают полицейские и как злостных развратников, в наручниках, отправляют в тюрьму... Сквозь решетку арестантской машины, везущей их по хорошо знакомым улицам, герои с откровенным возмущением и презрением смотрят на мир, уничтоживший их естественные мечты о семейном счастье.

Психология и запросы времени отразились и на творчестве Мухаммеда Хана, который отошел от создания поточных криминальных драм с лихо закрученной интригой, но без отчетливого социального контекста, обеспечивающих кредит доверия продюсеров, и поставил в 1984 году фильм «Игрок» (Аль-Хариф»). Полудокументальный рассказ о простом продавце обувного магазина, разрывающемся между работой и приносящей основной заработок игрой в мини-футбол, из-за чего у него натянутые отношения с хозяином и собственной женой, воспроизвел неприглядную жизнь окраинного Каира уже не на событийном, а на бытийном уровне.

Важным шагом в творческой биографии кинорежиссера стала наполненная лиризмом и душевной теплотой притчеобразная кинолента «Ушел и не вернулся» (Хараджа уа лам яуд, 1985). Измученный нервными срывами каирец едет в деревню, чтобы продать землю и жениться на сварливой невесте-горожанке. Подружившись с хлебосольным

неунывающим фермером, отцом шести дочерей, он проникается искренней любовью к простой и размеренной сельской жизни и решает никогда больше не возвращаться в многомиллионный суетный Каир.

Умение Мухаммеда Хана, опираясь на камерные темы, подняться до широких общественно-политических обобщений проявилось в острой семейной драме «Жена важного человека» (Зауджат раджул мухимм), участвовавшей в конкурсе Московского международного кинофестиваля 1987 года.

Провинциальный город Минья в центральной части Египта. 1962 год. Школьница Мона спешит на вечерний киносеанс, чтобы обязательно посмотреть долгожданный фильм с участием своего кумира Абдель Халима Хафеза, популярного исполнителя лирических национальных песен и романсов...

Тот же город. Героиня стала взрослой, однако Абдель Халим Хафез по-прежнему остается предметом ее обожания. Как и раньше, затаив дыхание, правда уже перед экраном телевизора, она смотрит дома выступление талантливого певца.

Спокойный идиллический пролог не предвещает того, что на Мону вскоре обрушатся тяжкие испытания. А все началось с того, что преуспевающему офицеру органов госбезопасности Хишаму, стремящемуся работать в столице, недоставало для личного благополучия и удовольствия молодой и красивой жены. После свадьбы с провинциальной девушкой, получив высокий пост в Каире, удачливый службист продолжает стремительно делать карьеру.

В начале окруженная материальным достатком женщина стоически переносит не сложившиеся отношения с мужем, по существу чужим для нее человеком. Ей совсем не известно, что полковник Хишам на службе по полной программе использует предоставленные ему полномочия, прикрывая аферы и преступления представителей элиты общества, сохраняя в тайне их махинации и ловко замечая следы незаконных деяний, ставших обыденными.

Массовые «хлебные бунты» 17 – 18 января 1977 года, повлекшие за собой служебные проверки, проливают свет на должностные злоупотребления отличавшегося своей жестокостью и безнаказанностью Хишама. Он теряет высокий пост. Постепенно исчезают знаки семейного комфорта, беднее становится стол, Моне уже не покупаются дорогие наряды и украшения. Отставленный от дел, грубый солдафон не способен смириться с потерей власти над судьбами других людей. Отношения в семье становятся хуже и хуже. Когда до Моны из газет доходит информация о разоблачениях в аппарате спецслужб, муж избивает ее, исступленно утверждая, будто «вся пресса врет»... Оказавшись на поверку далеко не мужественным и духовно слабым, неуравновешенным человеком, Мидхат в конце концов кончает жизнь самоубийством, и Мона остается одна...

Достоинство фильма «Жена важного человека» в том, что он не замкнут на узкосемейной проблематике. Конфликты межличностные оказались представлены в нем как закономерное продолжение, а лучше сказать – отражение сложных общественных и нравственных противоречий саатовского Египта 1970-х годов.

Такая тенденция характерна и для фильма «Мечты Хинд и Камилии» (Ахлам Хинд уа Камилия, 1988) с успехом участвовавшая в конкурсе X Ташкентского международного кинофестиваля и отмеченного призом за лучшее исполнение женской роли, присужденным актрисе Нагле Фатхи. В нем режиссер смело использовал стилистику документального кино, максимально сближая экран с жизнью. Выразительно снятые эпизоды, изображающие узкие переулки, давно не отремонтированные старые дома, грязные обшарпанные стены, мрачные неосвещенные лестницы, где разворачиваются основные события картины, сыграли важную роль необходимого зримого свидетельства, дополняя и даже заслоняя порой субъективное видение постановщика.

В киноленте рассказана история двух служанок – Камилии и Хинд, приехавших из деревни в столицу в поисках лучшей доли. Их положение в

общественной иерархии одинаково: и та, и другая изо дня в день убирают грязь в чужих квартирах, постоянно терпят унижительные выходки со стороны работодателей-богатеев. Но характеры героинь различны.

Камилия — бедовая и острая на язык женщина. Как многие представительницы беднейшего сословия, она была выдана замуж за человека, которого ей выбрал брат. Детей у нее не было, и она развелась. Невзгоды Камилия воспринимает стойко, с чисто мужской выдержкой. Иное дело Хинд, которая не прошла суровой школы подруги — чуть что — пускается в слезы и без конца жалуется на обидчиков, при этом оставаясь добрым доверчивым созданием. Ее добродушием пользуется мелкий жулик Мухталь, соблазвивший девушку и, бросив ее беременной, с азартом продолжающий свои воровские махинации.

Ни в коей мере не оправдывая приятельницу, Камилия, тем не менее, не может допустить, чтобы ребенок считался незаконнорожденным. Она лично разыскивает обманщика, устраивает ему шумный скандал и заставляет «перед тем, как сесть в тюрьму в следующий раз», жениться на убитой горем Хинд.

После свадьбы непутевый супруг попадает на спекуляции иностранной валютой и приговаривается на несколько лет к лишению свободы, но успевает перед самым арестом тайно припрятать сверток с крупной суммой неподалеку от дома, где остались Камилия и Хинд.

Рождается девочка, ей дают красивое символичное имя «Ахлам» («Мечты»), она становится для обеих женщин источником радости и счастья. Идут годы, дитя растет и однажды, играя во дворе, обнаруживает тот самый пакет с пачками ассигнаций. Ошеломленные щедрым подарком судьбы, Хинд и Камилия вместе с Ахлам начинают наслаждаться тем, что было недоступно им прежде: гуляют по оформленному сказочной иллюминацией парку, без конца катаются на карусели, поглощают всевозможные дорогие яства, покупают шикарные платья и украшения. Однако все заканчивается для них весьма и весьма грустно. Замыслив поехать в Александрию, чтобы

впервые увидеть море, наивные богачки становятся жертвой матерых аферистов, которые усыпляют их, грабят и бросают в пустыне. Пробуждение подруг ужасно – они вновь «у разбитого корыта», и только маленькая Ахлам отныне останется смыслом их дальнейшей жизни...

Кинолента Мухаммеда Хана явилась хроникой-размышлением автора над судьбами представительниц низшего общественного слоя, египетских «униженных и оскорбленных». Сделана она с нескрываемым чувством симпатии и сострадания к героиням, к их редкому качеству духовной чистоты, готовности бескорыстно прийти на выручку в трудную минуту.

В 1990 году на деньги актрисы Нагли Фатхи, сыгравшей роль Камилии в кинофильме «Мечты Хинд и Камилии», кинематографист выпустил ленту «Супермаркет» (Субирмаркит) о поисках «места под солнцем» привлекательной и интересной молодой вдовы. Нехитрый в целом сюжет в руках режиссера превратился в зеркало нравственных и социальных пороков Египта, который стал напоминать огромный рынок, где происходит бесцеремонная торговля судьбами людей и их идеалами.

К плеяде ведущих художников-реалистов 1980-х годов по праву принадлежит Раафат аль-Михи, дебютировавший как режиссер в 1981 году фильмом «Бессонные глаза» (Уюн ла танам). До этого он завоевал авторитет в кинематографической среде АРЕ как автор ряда сценариев к кинолентам, получившим одобрение национальной критики и массового зрителя.

Сюжет кинокартины Р. аль-Михи, как и других работ «нового реализма», посвящен людям трудового сословия, в данном случае группе механиков мастерской по ремонту автомобилей. Все они братья. Старший, человек уже пожилой, – владелец предприятия. Ведет себя как жестокий эксплуататор, побоями заставляя своих ближних гнуть спину с утра до вечера, ежеминутно унижая их достоинство. Алчность его получает как бы «второе дыхание», когда становится известно, что земля, на которой они реставрируют машины, баснословно подскочила в цене. Это наводит хозяина участка на мысль

жениться на молоденькой девушке, непременно сироте – чтобы не платить калым. Вскоре так оно и выходит.

Не выдержав постоянного рукоприкладства и оскорблений, братья-подмастерья убегают от «благодетеля». С ним остается только самый младший. С закономерной трагичностью развивается дальнейшее киноповествование. Молодая женщина и ее деверь полюбили друг друга. Постепенно у них созревает заговор против самодура. Однако героиня ленты ждет ребенка, и исполнение замысла приходится на время отложить.

Когда наступает время родов, возникает дилемма: кому оставаться в живых – матери или будущему ребенку. Старший брат без колебаний приказывает врачу пожертвовать матерью ради спасения младенца-наследника. Истинный отец решительно протестует и требует от акушера спасти женщину. Между мужчинами вспыхивает дикая ссора, во время которой младший брат убивает старшего... Теперь и ребенок, и земля, и мастерская переходят в собственность корыстолюбивой старой свахи, ловко оформившей на себя опеку и с нескрываемой радостью наблюдающей, как полицейская машина навсегда увозит убийцу...

Несомненно, фильм «Бессонные глаза» содержит в себе элементы традиционной мелодрамы, где зрительское внимание приковано к чередованию неожиданных перипетий экранного действия и быстрому движению фабулы. Однако, побуждая к острому эмоциональному сопереживанию, в то же время она заставляет задуматься и над незавидной судьбой людей трудового сословия, их нравственными конфликтами и мучительными поисками истины.

Многих кинематографистов Египта удивило, что следующая кинолента Раафата аль-Михи «Адвокат» (Аль-Афукату, 1983) была снята в жанре комедии, а не драмы. На сей раз автор отказался от жесткого, логически выверенного изложения событий, как то имело место в его предыдущей работе. Все действие основано на головокружительных похождениях полунищего ловкого адвоката Хасана Саханриша (актер Адиль Имам), с

детства обитающего в бедняцком квартале, изо дня в день затопляемом грязной зловонной водой из неисправной канализации. По ходу развития сюжетных событий герой все теснее связывается с кланами заправил преступного мира, безупречно замаскированных под честных и добродетельных членов общества. Вскрывая омерзительность и жестокость воровских законов, режиссер констатирует упадок этических ценностей, характерный для Египта рубежа 1970 – 1980-х годов. Фильм «Адвокат» с его меткими наблюдениями, народным юмором, темпераментными разноплановыми героями и многочисленными экстремальными ситуациями получился одновременно увлекательным и правдивым произведением национального экрана.

Тяготение к документализму проявилось в экранизации романа Яхьи ат-Тахира «Ожерелье и браслеты» (Ат-Таук ва-л-асвара, 1986), осуществленной Хайри Бишарой. В Египте 1930 – 1950-х годов бытовал целый свод патриархальных обычаев, которые определяли жизнь граждан страны. Люди широко прибегали к колдовству при лечении болезней. Девушек, забеременевших вне брака, закапывали в землю. Чтобы сообщить всей деревне о невинности невесты, жених должен был разбить выстрелом из ружья подброшенный кувшин. Воссоздав со всей возможной достоверностью свод этих архаических правил, постановщик сумел передать трагедию и безысходность жизни трех поколений простой крестьянской семьи, скованной «ожерельями и браслетами» вековых традиций и гнетущим, движущимся словно по кругу временем.

Правдивое воспроизведение повседневности каирского «народного квартала» отличало выпущенную в 1988 году семейно-бытовую реалистическую драму «День горький, день сладкий» (Яум мурр яум хилв) с участием замечательной египетской киноактрисы Фатин Хамама. В ней Хайри Бишара показал заботы и чаяния одинокой вдовы, которая воспитывает шестерых детей, стойчески переносит бесконечные удары судьбы, сохраняя

личное достоинство и твердо придерживаясь идеалов добра и справедливости.

В исполненной обличительного пафоса киноленте «Кабурия» (Кабурия, 1990) кинорежиссер поведал историю троих боксеров-любителей, мечтавших поехать на Олимпийские игры. Поиски спонсоров приводят их на виллу пресыщенного жизнью миллионера и его жены. Однако те видят в боксерах не спортсменов-патриотов, а «шутов гороховых», способных повеселить «показательными поединками» их скучающих друзей.

Глубоким проникновением в характеры и общественную среду отличались острые социальные картины «Дикое желание» (Рагба мутауаххиша, 1991) и «Америка тра-ля-ля» (Амрика шика бика, 1993). В первой рассказывалось о «хождении по мукам» жены и дочери осужденного преступника, вынужденных скрываться от позора в одном из глухих провинциальных районов страны. Что касается второй ленты, то в ней Хайри Бишара показал злоключения своих соотечественников – рабочего, выпускника университета, портного и других представителей египетского общества, мечтавших перебраться в США, но после обрушившихся на них несчастий и унижений решивших вернуться на родину.

Приверженцев «нового реализма» отличала высокая кинематографическая культура, умение четко ориентироваться в различных отраслях художественной экранной практики. Им было свойственно глубокое уважение к факту, действительной жизни страны. Работая в основном в жанре реалистической социально-бытовой драмы, поколение прогрессивных кинодеятелей 1980-х годов пыталось анализировать происходившие в Египте события с многозначной оценкой окружающего мира, причем делали они это глубоко профессионально и с искренним личным волнением за исход изображаемого конфликта. В их кинолентах открыто и сурово порицались персонажи, явившиеся порождением антинародной «экономической либерализации» 1970-х годов, которая дала «зеленый свет» паразитическому существованию людей малообразованных, однако изворотливых, с железной

деловой хваткой и в то же время лишенных всех и всяческих моральных табу.

Начавший на рубеже 1970 – 1980-х годов ориентироваться преимущественно на международную аудиторию Юсеф Шахин после ленты «Александрия, почему?» (Аль-Искандарийя лейх?), продолжая экранную автобиографию, в 1982 году выпустил «Египетский рассказ» («Хаддута мисрийя», 1982).

Теперь главный персонаж Яхья Шукри Мурад предстал уже художником с мировым именем, который, потеряв на съемках очередного кинофильма сознание, попадает в больницу, где у него обнаруживают запущенное заболевание сердца. Ни с кем не посоветовавшись, киногерой один едет в Лондон на операцию. Наркоз вызывает в его сознании символические картины «суда», разбирающего «дело Мурада-Шахина» и поднявшего события приблизительно двадцати лет его беспокойной жизни.

Сюжет переносит кинозрителя то в охваченный революционным подъемом Каир 1952 года, когда Яхья Шукри Мурад участвовал в манифестациях против британского засилья в стране, то в объятый пламенем освободительной войны Алжир. Там, находясь среди патриотов-подпольщиков, он узнал, что такое террор колонизаторов и задумал будущую свою киноленту «Джамиля». В картину логично вписались хроникальные фрагменты памятного выступления Насера в Александрии 26 июня 1956 года, объявившего о решении правительства национализировать компанию Суэцкого канала. С симпатией и теплотой Шахин возвращается памятью к дням I Московского международного кинофестиваля.

Общие размышления режиссера о судьбах египетской революции 1952 года и ситуация, возникшая в государстве после поражения в войне 1967 года, увязаны с частным эпизодом жесткой борьбы, которую ему пришлось вести вместе с другими прогрессивными кинематографистами за выход на экраны своего фильма «Воробей». Создав в «Египетском рассказе» образ художника и гражданина, как личную боль воспринимающего наиболее

трудные проблемы родины, Ю. Шахин подтвердил репутацию режиссера, чье творчество связано с общественной и политической жизнью Египта и всего арабского мира.

В 1990 году Юсеф Шахин поставил заключительную часть автобиографической трилогии «Александрия, еще и еще» (Аль-Искандарийя, каман ва каман), где сыграл самого себя уже в пожилом возрасте. В ней он фигурирует то как зритель отснятого материала, обсуждая отдельные сцены с членами съемочной группы, то превращается в великого полководца античности Александра Македонского, то выступает в амплуа Марка Антония, побежденного Октавианом Августом. Перебрасывая действие из настоящего в далекое прошлое, режиссер продемонстрировал зрителям свой метод создания фильмов, дав возможность проследить за полетом его творческой мысли.

В кинопритче «Эмигрант» (Аль-Мухаджир, 1995), используя перекрестный и параллельный монтаж и комбинируя сцены в непрерывно нарастающем темпе, Шахин рассказал о юноше из Нового царства, вовлеченным в межрелигиозный конфликт противников и сторонников бога Солнца – Атона, культ которого ввел фараон-реформатор Эхнатон, стремившийся подорвать сепаратистские устремления влиятельной храмовой знати. Аналогичные приемы он применил и в картине «Судьба» (Аль-Масир, 1997), посвященной выдающемуся арабскому мыслителю и врачу Ибн Рушду (Аверроэсу), оказавшему большое влияние на развитие философской науки средневековой Европы.

Примечательно, что в связи с кинолентой «Эмигрант» у кинематографиста возникли серьезные проблемы. Конфликт разразился после того, как на субтитрированной на французском языке фильмокопии прошло упоминание об Иосифе, сыне Иакова и Рахили, причисляемом в традиции иудаизма, христианства и ислама к сонму святых.

Египетские улемы выступили с протестом и добились в судебном порядке запрета на прокат «крамольной», с их точки зрения, картины. Однако под

нажимом общественного мнения, прежде всего художественной интеллигенции, «дело Шахина» дошло до высшего арбитражного суда, разрешившего в итоге демонстрацию «Эмигранта» в кинотеатрах страны. Лишь после этого Ассоциация кинокритиков Египта признала данную ленту лучшей постановкой 1994 года, а затем, уже на конкурсном Каирском фестивале национальных фильмов ей присудили почетную премию за лучшую режиссуру.

Удостоенный за свое творчество Юбилейного приза 50-го Каннского кинофестиваля 1997 года, Юсеф Шахин добился международного признания не только благодаря особому личностному видению в искусстве, но и той легкости и свободе, с какой он экспериментировал с художественными средствами киноязыка. Насколько бы разными ни были его фильмы, их характеризует, как правило, богатая драматургическая и визуальная палитра, а также высокое техническое исполнение.

Заметный резонанс в стране вызвала картина Мунира Ради «Дни гнева» (Айям аль-гадаб, 1990). Ее герой Ибрахим Кахлауи аналогично многим соотечественникам отправился на нефтеприиски Персидского залива, чтобы заработать на квартиру. Все полученные деньги переводил оставшейся в Каире жене Сафии. После возвращения он оказывается никому не нужным. В просторной квартире его встречают беременная жена и ее новый супруг. Разгоревшийся между мужчинами конфликт завершается арестом Ибрахима и отправкой в сумасшедший дом. Обманутый человек проходит по всем кругам больничного ада. Выясняется, что многие пациенты попали сюда по недоразумению и могли бы жить на свободе как нормальные люди. Среди персонала клиники особенно выделяется физически крепкий охранник Дыя, избивающий пациентов, заставляющий выпрашивать для себя милостыню, насилующий молодых женщин.

Ибрахиму удается познакомиться с доктором-женщиной Каусар, которая обещает ему помочь. Почувствовав неладное, Дыя подстраивает сердобольному врачу ловушку, стремясь разделаться с ней руками

умалишенных. К счастью, в последний момент Кахлауи спасает Каусар от гибели. Доведенный до отчаяния, он вырывается из застенков лечебницы и жестоко расправляется с хозяевами злосчастной квартиры. После случившегося, не выдержав нервного напряжения, теряет рассудок...

Среди картин комедийного жанра заметного зрительского успеха добилась кинолента Хасана Ибрахима «Убей мою жену, и мой тебе привет» (Уктул марати ва лак тахийяти, 1990). В центре событий – грезящий о богатстве молодой аферист Рустам, готовый жениться на состоятельной старухе, чтобы, оставшись вдовцом, завладеть ее имуществом. С помощью приятелей он находит пожилую богатую особу по имени Туфида. К ужасу молодожена, в первую брачную ночь она проявляет себя как женщина вулканического темперамента, а поутру еще и занимается спортивным бегом, прыгает, с легкостью управляется с неподъемной штангой.

Тем временем супружеская пара начинающих актеров решает выкрасть жену богача, чтобы получить за нее выкуп и основать собственный музыкальный театр. Их выбор падает на Туфиду. После похищения Рустам и не думает расплачиваться с преступниками, тем более, что они угрожают убить пленницу. Осознав, в конце концов, истинные намерения мужа, оказавшаяся на свободе Туфида добивается развода и вручает деньги на создание музыкального театра. Во многом успешному прокату кинофильма способствовало участие в нем звезды национальной эстрады Самира Сабри, а также зрелищность и обилие номеров песенно-танцевального репертуара.

Многочисленные положительные отзывы получил кинофильм «Аль-Кит Кат» (Аль-Кит Кат, 1991) одного из представителей «нового реализма» Дауда Абдель Сейида, передавший самобытную повседневную жизнь народного квартала Каира. Его главный герой – потерявший зрение Хусни. Хотя связь с внешним миром для него существует на уровне осязания и слуха, он, тем не менее, отменно осведомлен о привычках и делах своих многочисленных соседей. Балагур и шутник, преподававший в музыкальной школе, встречавшийся с легендарным президентом Гамалем Абдель Насером, Хусни

даже после смерти жены остается большим жизнелюбом и постоянно находится в гуще происходящих событий. Его безработный сын Юсеф мечтает уехать в Европу, крутит роман с разведенной соседкой Фатимой, время от времени приносит домой пойманную на удочку речную рыбешку. Как и многие другие обитатели квартала, Юсеф прощает проделки слепому родителю – нелепые катания по торговым рядам на мотороллере, курение гашиша, заигрывание с женщинами, аферы с сутенерами и наркоторговцами. Кульминацией трагикомических приключений Хусни становятся разглагольствования о ценностях и привлекательности жизни, раздающиеся сразу после вечерней религиозной проповеди из рубки заснувшего радиомеханика под смех сразу узнавших голос оратора жителей квартала «Аль-Кит Кат». В довольно неожиданном для кинематографа Египта образе протагониста, превосходно сыгранного популярным актером Махмудом Абдель Азизом, кинематографист правдиво и без украшательств проследил повседневную жизнь горожан, убедительно подтвердив стародавнюю библейскую истину – «не хлебом единым жив человек».

Интересный фильм «Трое на дороге» (Саласа ала-т-тарик) по авторскому сценарию в 1993 году выпустил удачно работавший в документальном кино, стажировавшийся в 1980-е годы во ВГИКе известный кинокритик и педагог доктор Мухаммед Кямилль аль-Кальюби. События киноленты, воссозданные в стилистике знаменитых сказок «Тысячи и одной ночи», рассказали о двух днях жизни водителя грузовика, который едет из Луксора, бывшего когда-то столицей фараонов, в город Танту, расположенный в сотнях километров в центре дельты Нила. Махмуд – человек увлекающийся, обожающий мирские наслаждения, проявляет при этом готовность бескорыстно поддержать обездоленных и гонимых соотечественников – берется отвезти в Танту к родной матери мальчугана Халила, страдающего от придирок и издевок злой мачехи, умудряется устроить свадьбу глубоко несчастной соблазненной деревенской девушки. Затем закручивает любовную интрижку с ушедшей от мужа обольстительной танцовщицей Тахьей. Из-за подсевших автостопом в

грузовик студентов, один из которых оказывается коммунистом, а второй принадлежит к «Братьям-мусульманам», оказывается в следственном изоляторе – в своих чемоданах путешественники везли запрещенную крамольную литературу. Доказав полицейским свою непричастность ни к тому, ни к другому и снова сев за руль, киногерой привозит подростка к матери в Танту. Взбешенный отчим принять беднягу Халила вовсе не желает и, несмотря на отчаянные просьбы матери, прогоняет на улицу. Войдя в безвыходное положение подростка, дальнобойщик решает обучить его автовождению, чтобы сделать напарником. Точные и беспристрастные зарисовки провинциального жизненного уклада, живость и искренность переживаний экранных персонажей, занимательность сюжета по праву обеспечили кинофильму признание рядовых зрителей и специалистов не только в Египте, но и в соседних странах Арабского Востока.

В ряду удачных кинолент 1990-х годов можно назвать также затронувшую тему верности и измены сатирическую ленту о водителях микроавтобусов «Дьяволы асфальта» (Афарит аль-асфалт, 1995) режиссера Усамы Фаузи; тонкую с философским подтекстом трагикомическую картину Сейида Саида «Капитан» (Аль-Кубтан, 1997), воссоздавшую противоречивую действительность Порт-Саида конца 1940-х годов; основанную на фольклорном материале и живописно снятую кинодраму с элементами мистицизма из жизни Верхнего Египта «Финиковая водка» (Арак аль-балах, 1998) Радвана аль-Кяшифа.

В начале 2000-х годов в Египте, как и раньше, на экран выходили в основном камерные ленты мелодраматического и авантюрного содержания. Немалый резонанс в национальном прокате вызвала, в частности, мелодрама «Бессонные ночи» (Сахар ал-лайли, 2003) режиссёра Хани Халифы, рассказавшая историю четырёх преуспевающих симпатичных приятелей. Они крепко дружат с детских лет, не так давно обзавелись семьями и теперь, чтобы удостовериться в неподдельности чувств к своим жёнам, отправляются на мальчишник в Александрию, где довольно быстро

начинают хандрить и глубоко раскаиваться в нелепости принятого опрометчивого решения. Большой зрительский интерес вызвал также детектив Шарифа Арафы «Мафия» (Мафия, 2004) о метаморфозах молодого уголовника, хитроумно завербованного сокамерником, офицером секретных служб, который, инсценировав побег из тюрьмы, с помощью очаровательной подчинённой обучил вчерашнего преступника искусству борьбы с организованной преступностью. Коммерческим успехом кинофильм в значительной мере оказался обязан участию в нем восходящей звезды египетского экрана Моны Заки.

В 2005 году Мухаммед Кямиль аль-Кальюби по повести Мухаммеда аль-Басати поставил кинофильм «Осень Адама» (Хариф Эдам), в котором в широком контексте египетской истории 1940-х – начала 1970-х годов проникновенно и разносторонне проследил драматическую судьбу крестьянина из Верхнего Египта, отказавшегося от обычая кровной мести за убийство единственного сына в день его свадьбы.

За период 1985 – 2005 годов объем производства полнометражных игровых кинолент сократился с 75 до 31 ⁸⁷. В ряду причин – увеличение каналов доставки фильмов: распространение спутникового телевидения, DVD, Интернет.

В условиях кризиса национального кинематографа, ориентировавшегося на малобюджетные семейно-бытовые и любовные драмы, непритязательные поверхностные комедии и детективы, не вызывавшие нареканий со стороны правительственной цензуры, неожиданным оказался выпуск в 2006 году масштабной, дорогостоящей картины Марвана Хамида «Дом Якубиан» (Имарат Якубиан).

Рассказав историю большого дома в центральной части Каира, построенного в эпоху короля Фарука, свергнутого в результате революции 1952 года, на примере по-разному сложившихся судеб его обитателей

⁸⁷ 1. Маусуат аль-афлам ар-ривайя фи миср ва-л-алам аль-арабий (на араб. яз.). Каир, 2006, с. 729-730, 737.

кинорежиссер нарисовал широкую панораму общественно-политической обстановки на завершающем этапе правления президента Хосни Мубарака. Среди них – престарелый дамский угодник Заки-бек ад-Дасуки, европейски образованный сын королевского министра, сыгранный самым популярным артистом Египта последнего тридцатилетия Адилем Имамом; прошедший путь от чистильщика обуви до депутата парламента Эль-Хадж Азам (актер Нур аль-Шариф), женившийся на молодой вдове и принявший решение развестись, когда узнал о ее беременности. Одним из центральных персонажей оказался богатый преуспевающий журналист, гомосексуалист Хатим Рашид, погибающий от рук очередного своего любовника.

Запоминается образ Таха, сына привратника, который с отличием оканчивает среднюю школу и имеет право получить бесплатное высшее образование в любом вузе страны. Однако в Университете полиции облаченные в нарядные мундиры чванливые экзаменаторы, выяснив, что родители юноши принадлежат к низшему сословию, предлагают абитуриенту, исполненному радужных надежд на будущее, выбрать другое учебное заведение. Наблюдая в Каирском университете праздный образ жизни богатых однокурсников, молодой человек попадает под влияние «Братьев-мусульман». Затем становится учеником фанатика-шейха, призывающего в проповедях уничтожить всех «вероотступников» и «неверных», проходит подготовку в подпольном лагере исламских боевиков, встает на путь террора и в конце концов погибает в яростной перестрелке с агентами национальной безопасности.

После отставки в феврале 2011 года правившего Египтом около 30 лет Хосни Мубарака, прихода к власти находившейся под запретом при прежнем режиме организации «Братьев-мусульман» во главе с президентом Мухаммедом Мурси, который был свергнут в июле 2013 года армией, национальный кинематограф вступил в новую стадию своего развития.

ГЛАВА II. КИНЕМАТОГРАФ АРАБСКОГО МАШРИКА

§ 1. КИНЕМАТОГРАФ ИРАКА

На рубеже XIX – XX веков Ирак являлся одним из самых отсталых регионов переживавшей глубокий кризис и приходившей в упадок Османской империи. В период правления султана Абдул-Хамида II (1876 – 1909) на земле Месопотамии господствовал режим жестокой реакции, приобретший в исторической науке нелицеприятное название – «зулум» (насилие, жестокость). Несмотря на открытие в 1869 году Суэцкого канала и последовавшее учреждение в Басре представительств английской и французской морских компаний, развития культурных контактов с Европой не происходило. Под запретом придирчивой и закоснелой султанской цензуры находились считавшиеся «крамольными» произведения Байрона и Вольтера, Гюго и Золя, Толстого, Шекспира, Шиллера и целого ряда других выдающихся европейских писателей. Если новые веяния и течения в западной художественной культуре и доходили до территории Междуречья, то происходило это не напрямую, а опосредованно – главным образом, через сирийских и египетских просветителей. В повседневной жизни иракцев, примерно 30 % которых составляли кочевники, преобладали мировоззренческие установки и принципы ортодоксального ислама, в том числе учение салафитов, близкое ваххабизму, категорично отвергавшее идеи реформаторства и обновления.

В силу того, что малейшие попытки налаживания культурных связей иракских вилайетов с внешним миром руководством «Блистательной Порты» решительно пресекались, знакомство с чудо-изобретением французов братьев Люмьер произошло только после младотурецкой революции 1908 – 1909 годов и отстранения от власти Абдул-Хамида II. По свидетельству сирийского исследователя Жана аль-Касана, дебютный показ «движущихся фотографий» состоялся в Багдаде 9 июля 1909 года в помещении лечебного

дома «Аль-Карх». Тот же автор в своей книге «Кино в арабской отчизне» упоминает о том, что в сентябре 1911 года в одной из багдадских газет было напечатано объявление о том, что в садово-парковом комплексе «Аль-Абахане» намечается «кинематографическое представление», составленное из приятных и полезных в познавательном отношении разнообразных кинематографических сюжетов. Назывались, в частности, зарубежные короткометражные хроникальные ленты «Охота на леопарда», «Промышленник», «Бурное море», «Поиск черной жемчужины», «Соревнование аэростатов», «Хищные птицы и их гнезда»⁸⁸. На начальном этапе демонстрации «живых картинок» устраивались в вечернее время после захода солнца и чаще всего на открытом воздухе в общественных парках и садах.

Первый постоянно действующий кинозал «Ас-Синима билуки» открылся в 1911 году в Багдаде. Вслед за ним появились «Иссам», «Улимбия», «Синтрал синима», «Ас-Синима аль-ираки», «Ас-Синима аль-ватанийя» и ряд других. В 1920 году в Багдаде открылся большой и комфортабельный кинотеатр «Аль-Ирак». Экранный репертуар владельцами фильмокопий обновлялся по пятницам, традиционно являющимся для последователей ислама праздничными и выходными днями недели. Как и в странах Запада, стоимость посадочных мест в первых рядах партера была дешевле, а в последних рядах – дороже (соответственно 4 и 8 курушей).

По итогам Первой мировой войны, Ирак решением Лиги Наций с 1920 года официально изымался из-под юрисдикции Османской империи и переходил под мандат Великобритании. В 1932 году с согласия Лондона богатая нефтяными ресурсами колония провозгласила независимость, однако в действительности еще продолжительное время оставалась под жестким контролем англичан. Начиная со второй половины 1920-х годов в королевство династии Хашимитов стали периодически приезжать

⁸⁸ Касан, Жан аль-. Ас-Синима фи-л-ватан аль-арабийя (на араб. яз.). – Эль-Кувейт, 1982, С. 237.

иностранные кинооператоры, снимавшие занимательные для западного зрителя «экзотические» хроникально-документальные сюжеты об уникальных исторических достопримечательностях Ирака, а также различных аспектах национальной действительности. Время от времени созданные европейцами киноленты демонстрировались также и в местных просмотровых залах. Самыми первыми среди них оказались относящиеся к 1927 году видовые репортажные кинозарисовки «Картины праздника весны в иракской армии» (Маназир аль-хафла ар-рабийя ли-л-джайш аль-иракий) и «Смотр воздухоплавания в Багдаде» (Тадшин тайярат мадинат Багдад)⁸⁹.

До начала Второй мировой войны из-за острого дефицита материально-технических, финансовых, организационных и творческих возможностей кинематографическая деятельность в стране сводилась исключительно к ввозу и демонстрации кинофильмов зарубежного производства. Что касается отдельных попыток организовать собственное национальное кинопроизводство, предпринимавшихся мелкими компаниями-однодневками, то они традиционно завершались неудачей.

С 1930-х годов, подрывая безраздельное господство экранной продукции Запада, на кинорынок Ирака начали проникать имевшие большой успех у местной зрительской аудитории арабоязычные «поющие и говорящие» игровые кинофильмы из Египта. Этим обстоятельством в немалой степени объясняется производство в 1946 году оставившей заметный след в истории национального кино египетско-иракской ленты «Каир – Багдад» (Аль-Кахира – Багдад), поставленной режиссером-египтянином Ахмедом Бадраханом. История иракского юноши, приехавшего на учебу в Каирский университет и начавшего печатать в «стране пирамид» авторские статьи и рассказы, подписывая их именем своего египетского друга, ничем особо примечательным не отличалась и в общих чертах воспроизводила кинематографические штампы «арабского Голливуда». В финале мелодраматического фильма, после получения образования и знакомства с

⁸⁹ Там же. С. 238.

родственницей приятеля, начинающий одаренный литератор находил в ней счастливую любовь и окрыленный самыми радужными надеждами на светлое будущее возвращался с прелестной невестой-египтянкой на родину.

После окончания Второй мировой войны в 1948 году под эгидой иракской кинокомпании «Истудиу Багдад» француз Андре Шутан выпустил постановочный кинофильм «Алия и Иссам» (Алия ва Исам). Спустя год та же «Истудиу Багдад» совместно с Ливаном профинансировала производство еще одной полнометражной игровой кинокартины «Лейла в Ираке» (Лейла фи-л-ирак), реализованной опять же иностранцем – известным кинорежиссером и кинокритиком из Египта Ахмедом Кямилом Мурси.

В 1950-е годы мелкие частные компании Ирака, используя наработанные схемы египетского коммерческого кинематографа, выпустили сентиментальные семейные драмы: «Фетна и Хасан» (Фетна ва Хасан, 1954) – считается первым чисто национальным фильмом Хайдара аль-Умара, «Раскаятие» (Надам, 1954) Абд аль-Халика ас-Самрани, «Кто виноват?» (Ман аль-масул, 1956) Абд аль-Джаббара Вали. Наиболее значительным постановочным фильмом 1950-х годов, заложившим в иракском кино основы реалистического направления, считается кинодрама «Саид Эфенди» (Саид Эфенди, 1957) Камирана Хусни. В ней впервые оказались затронуты действительные конфликты и проблемы простых городских жителей, отраженные в истории школьного учителя, который из-за нищенского жалованья в поисках «места под солнцем» вынужден переезжать из одного жилья в другое. Примечательным моментом явилось и то, что основной причиной сложившихся порочных жизненных обстоятельств фильм откровенно называл непомерную жадность частных домовладельцев, все время повышавших арендную плату и рассматривавших ее той самой твердыней, опираясь на которую нужно и должно строить собственное материальное благополучие.

После свержения 14 июля 1958 года слабохарактерного короля Фейсала II, последнего в Ираке монарха из династии Хашимитов, потомков деда пророка

Мухаммада, к политической власти пришла организация «Свободные офицеры». Новое государственное руководство, возглавленное генералом Абд ас-Салямом Касемом, 29 марта 1959 года объявило о выходе из Багдадского пакта, тесно связанного с военно-политическим блоком НАТО. Спустя два месяца с территории Ирака были полностью выведены английские войска, а затем аннулированы и подписанные ранее американо-иракские соглашения по военно-техническому и экономическому сотрудничеству. При Министерстве культуры и национальной ориентации революционное правительство учредило Управление кино и театра, призванное заняться производством документальных и полнометражных игровых фильмов. В 1962 году при его финансовой и организационной поддержке была выпущена первая в стране цветная полнометражная игровая кинолента режиссера Камиля аль-Азави «Навуходоносор» (Нибухузниссар, 1962). Посвящалась она легендарному самодержцу и полководцу Нововавилонского (Халдейского) царства Навуходоносору II (605 – 562 гг. до новой эры), покорившему Сирию, Палестину и Северную Аравию, при правлении которого были построены знаменитая Вавилонская башня, а также «висячие сады» Семирамиды, считавшиеся в Древнем мире одним из семи чудес света.

Осложнение к середине 1960-х годов внутривосточной ситуации отразилось на тенденциях развития национальной кинематографии не лучшим образом. По свидетельству популярного сирийского журнала «Аль-Маарифа», «...кинопроизводство превратилось тогда в довольно рискованное дело, на какое осмеливались лишь немногие. Режиссеры в тот период предпочитали ставить либо серии полицейских фильмов, либо развлекательные музыкальные картины с банальными любовными историями»⁹⁰.

Тем не менее в 1967 году на средства Объединения независимых деятелей искусства Халил Шауки по рассказу Касема Хаваля поставил фильм

⁹⁰ См. Журнал «Аль-Маарифа» (на араб. яз.). Дамаск, 1974, № 150, С. 176.

«Сторож» (Аль-Харис), удостоенный в Тунисе в 1968 году Серебряного приза Карфагенского международного фестиваля арабского и африканского кино. Снятый просто и непритязательно, он поведал историю одинокого, отвергаемого обществом человека, работающего слугой и одновременно охранником в доме богатой вдовы. Незавидная судьба сиротливого горемычного киногероя пусть охранительно и отдаленно, но все-таки касалась актуальной темы социальной и личной неустроенности обитателей окраинных бедняцких кварталов Багдада.

Качественно новый этап в истории Ирака и его кинематографа начался после прихода в результате июльской революции 1968 года к власти Партии арабского социалистического возрождения («Баас») во главе с генералом Ахмедом Хасаном аль-Бакром. Заняв пост председателя Совета революционного командования, президента и премьер-министра, новый иракский лидер в 1972 году национализировал международную компанию «Ирак Петролеум», поставив под жесткий государственный контроль основное богатство страны – нефть. В экономической жизни стала неуклонно возрастать роль правительственного сектора, получавшего существенные привилегии в виде лицензий и денежных кредитов из госбюджета республики. Данный процесс коснулся и сферы кинематографической деятельности.

В 1973 году решением республиканского правительства была основана Генеральная организация кино и театра, которая приступила к решению ключевых вопросов производства, импорта, распределения и показа кинофильмов. После выхода в 1975 году закона о кино организационные и финансовые возможности правительственного сектора кинематографии значительно упрочились. Отныне на Генеральную организацию, превратившуюся в единственного производителя фильмов, государственным руководством Ирака в качестве первоочередной возлагалась задача сделать

национальное кино «активной силой социальной, культурной, политической и административной жизни страны»⁹¹.

В данной связи стоит сказать также о принятом в 1973 году Советом революционного командования Законе о цензуре. Он состоял из 13 пунктов и вводил категорический запрет на создание кинофильмов антирелигиозной направленности, а также оправдывающих расизм, империализм, феодализм и колониализм. Киноленты своим содержанием не должны были противоречить провозглашенному партией Баас курсу социалистической ориентации, наносить ущерб единству арабского мира, дискредитировать семейные и местные общественные традиции, инициировать преступность, включать в себя аморальные эротические сцены. Помимо этого в кинолентах не разрешалось использование непристойных слов и выражений, способных подрывать нравственные ценности и оказывать отрицательное воздействие на зрительскую аудиторию и прежде всего – подрастающее поколение иракцев⁹².

Закономерным «рабочим ответом» кинематографического сообщества на провозглашенную в 1970 году аграрную реформу, имевшую цель ограничить крупное частное землевладение, послужил кинофильм Фуада ат-Тухами «Эксперимент» (Ат-Таджриба, 1977). Центральное место в нем заняли проблемы форсированного создания в стране рентабельных сельскохозяйственных кооперативов и скорейшего преодоления сохранявшихся в крестьянском сознании закостенелых пережитков феодализма.

Нежданно-негаданно разразившаяся жестокая засуха реально угрожает гибелью всему крестьянскому урожаю. На экстренном собрании рядовые феллахи после непродолжительных острых дискуссий принимают решение отречься от «спасительных услуг» местных богатеев и направляют

⁹¹ Цит. по: Culture and Arts in Iraq. Baghdad, 1978, P. 111.

⁹² См. Салим, Ахмед. Ас-Синима аль-иракийя. Дирасат ва васаик (на араб. яз.). Багдад, 1980, С. 41 – 42.

пользующегося их доверием главу общины Абу Джасима просить помощи у официальных властей. Абу Халед, секретарь местной секции правящей партии Баас, приехав на место и лично ознакомившись с создавшимся напряженным положением, твердо обещает в кратчайшие сроки оказать поддержку в организации и проведении ирригационных работ.

На крестьянских участках действительно вскоре появляется мощная современная техника, приводящая жителей деревни в восхищение: до сих пор они при обработке земли пользовались одними лишь заступами, мотыгами да лопатами. Бескорыстная и быстрая помощь со стороны государства превзошла все самые смелые их ожидания.

Но, несмотря на приложенные усилия, раздобыть спасительную воду не удается. Тогда Абу Халед предлагает Абу Джасиму обдумать с односельчанами возможность переселения в другое место, поскольку здешние солончаковые земли уже никогда не обеспечат достаточное количество влаги для выращивания хороших урожаев. Предложение партийного руководителя приводит главу крестьянской общины в немалое замешательство. Сам-то он хорошо понимает необходимость переселения. Но как убедить в этом других феллахов, которые здесь родились, выросли и крепко привязаны к родному краю?

Действительно, поначалу доводы Абу Джасима воспринимаются односельчанами сдержанно и с большим недоверием. Как, например, можно взять и бросить построенный своими же руками дом? Может, для спасения гибнущего урожая стоит взять да открыть шлюзы местного богатого и прижимистого латифундиста Мухаммеда Хасана? Сам, по доброй воле он ведь никогда не пустит воду на землю бедняков.

После горячих споров и раздумий, узнав, что государство окажет необходимую поддержку при переселении, предложение об образовании кооператива в другом, более благоприятном для земледелия районе удается принять необходимым большинством голосов. Начинаются кропотливые поиски плодородных земель. Крестьяне осознают, что в создавшейся

ситуации нельзя допустить ни малейшего просчета, так как ошибка повредит не только им, но и Абу Халеду, члену правящей политической партии, и его думающим о простом народе добрым и отзывчивым соратникам. После тщательного обследования близлежащих территорий они, наконец, находят то, что им нужно. Теперь следует убедить тех, кто все еще не хочет жить по-новому.

Абу Джасим без устали доказывает пользу и целесообразность начатого дела. Он убеждает феллахов в необходимости создания ими крестьянского кооператива. Только так можно бороться против притеснений и лихоимства крупных землевладельцев, только так можно быстро освоить предоставляемую государством современную технику и научиться правильно применять химические удобрения. Постепенно на сторону Абу Джасима становятся почти все феллахи. Исключение составляют только «кулаки-мироеды», не желающие лишаться возможности традиционно наживаться на эксплуатации рядовых сельских тружеников. Они тешат себя надеждой, будто крестьяне не сумеют прижиться на новом месте и все равно рано или поздно опять попадут к ним в кабалу. Однако этим иллюзиям осуществиться не суждено – община твердо и бесповоротно решила: возврата к прошлому быть не может...

Воспроизводя процесс перестройки сознания крестьянских масс, авторы фильма в целом объективно обрисовали как социальный состав национальной деревни, так и индивидуальные человеческие характеры. Несмотря на очевидную прямолинейную дидактичность, кинолента «Эксперимент» поднимала злободневные проблемы тогдашней деревенской жизни, вносила свой вклад в серьезное постижение происходивших преобразований и стимулировала создание публицистически значимых кино постановок. Последние же, по планам Совета революционного командования Ирака, должны были занять центральное место в кинематографическом процессе Ирака.

Общеизвестно: от того, как понято и оценено прошлое, в значительной мере зависят атмосфера внутри страны и тенденции ее дальнейшего развития. Размышления о недавнем памятном прошлом иракских городов, где после баасистской революции 1968 года начинались кардинальные перемены к лучшему, легли в основу кинофильма Касема Хаваля «Дома в том переулке» (Буют фи залик аз-зукак, 1977).

...Чистые, просторные и светлые цеха государственной фабрики. Съёмочная группа кинематографистов беседует с работницами, вспоминая о том, как в дореволюционный период за мизерную, грабительскую плату им приходилось в своих тесных и убогих лачугах выполнять заказы спекулянтов-предпринимателей. Одна из женщин, глядя в кинокамеру, рассказывает: «Мы жили в трущобах и были надомниками. Кто вышивал полотенца, кто разливал духи по флаконам, кто заворачивал конфеты, а кто становился уличным акробатом и вертелся как обезьянка на потеху толпе... Мы жили впроголодь. Никто не знал, что его ждет завтра...»

Иллюстрируя слова работницы фабрики, события переносятся в недалекое прошлое. На экране возникают узкие захламленные улочки, покосившиеся и готовые в любой момент превратиться в развалины старые ветхие глинобитные строения. Тягостную тишину квартала внезапно разрывают заполошные крики о помощи – только что обрушилась стена одного из обветшавших домов, придавив всех, кто в нем находился. К месту происшествия спешат люди, отчаянно вручную разбирают руины, унося к машинам «скорой помощи» искалеченные тела пострадавших. Свидетелями случившегося оказываются некий Михди и молодой журналист Басим. Первый, покрутившись среди возбужденной толпы, незаметно направляется к телефону и сообщает Рахибу, компаньону по мошенническим махинациям, что, по его мнению, через неделю-другую инцидент всеми забудется и их имена не будут преданы гласности.

Журналист со своим другом, фотокорреспондентом Кямилом, начинает обходить квартиры полуразвалившихся домов, и вскоре перед ним

раскрывается ужасающая картина. В крохотных, лишенных элементарных бытовых удобств помещениях размещаются семьи в десять и более человек. Взрослые не покладая рук работают здесь с утра до вечера вместе с детьми, которые бросили школу и ничего не умеют, кроме как заворачивать в бумагу жевательную резинку. И это делается вопреки официальному запрету эксплуатировать детский труд! Басим ошеломлен увиденным и приступает к подготовке документа, разоблачающего домовладельцев и тех, кто, пользуясь беззащитностью обитателей бедняцкого квартала, противозаконно наживает огромные барыши на их несчастье и страданиях.

Действия журналиста сразу вызывают у заправил подпольного бизнеса серьезное беспокойство. Они понимают, что, если информация, которую он собирает, окажется на страницах газет, это неминуемо вызовет взрыв негодования не только в Багдаде, но, пожалуй, и во всей стране. Изворотливый и лукавый делец Рахиб встречается с адвокатом Сахилем. Тот занимает высокий административный пост и отвечает в муниципалитете за благоустройство города. Рахиб довольно быстро убеждает чиновника в том, что жителей «неблагополучного» квартала переселять не имеет никакого смысла: квартиры в новых современных домах им все равно не по карману. Не стоит допускать и обсуждения в печати вопроса относительно произвола работодателей, уже не один год орудующих в квартале бедняков. Ведь внутриполитическая обстановка в стране и так напряженная...

Тем временем полиция задерживает на улице бойко торгующего «духами Михди» одиннадцатилетнего Мухаммеда. На допросе у следователя подросток признается в том, что, как и другие надомники, разбавлял настоящие духи водой, а затем перепродавал их как «экспериментальную партию» по завышенным спекулятивным ценам. Дело передается районному судье. «Вершитель правосудия», вместо того, чтобы определить и изобличить истинных виновников преступления, обвиняет ребенка в мошенничестве и скоропалительно отправляет в тюрьму для малолетних преступников.

Вскоре в квартале рушится еще один дом, где находилось несколько человек. Хозяин квартала Абу Михнад, тесно связанный с аферами Михди и Рахиба, уверен: его друзья, используя приятельские отношения с коррумпированными властями, сумеют замять и этот инцидент. Ему доподлинно известна заинтересованность многих «предпринимателей» в максимально продолжительном сохранении статус-кво в его владениях. Ведь найти других, столь же темных и беззащитных работников, которых можно заставить за бесценок выполнять практически любые заказы и при этом бессовестно обсчитывать и держать в постоянном страхе и кабальной зависимости, будет совсем не просто. К тому же за «мутящим воду» журналистом Басимом теперь зорко следит агент тайной полиции.

Однако ужасающие условия жизни надомников получают все большую огласку. Общественность требует провести надлежащее расследование и справедливо наказать виновных. Спасаясь от неумолимо надвигающегося возмездия, бегут за границу Рахиб и Михди. Министр внутренних дел, являющийся пайщиком их «корпорации», приказывает незамедлительно арестовать всех «неблагонадежных». Но уже поздно: по улицам, тесно сомкнув ряды, движутся многочисленные демонстрации, требующие покончить с произволом так называемых «бизнесменов» и отрешить от власти продажных политиканов...

Кинофильм завершается документальными кадрами трудовых будней той же фабрики, где кинематографисты брали свои интервью в прологе...

Оценивая киноленту «Дома в том переулке», нельзя не заметить завершенность композиционного решения, умелое использование визуального хроникального материала, что побуждает зрителей как бы заново пережить памятное в истории Ирака революционное лето 1968 года. Избрав местом основного действия бедняцкие кварталы, Касем Хаваль получил возможность запечатлеть быт навсегда уходящей в прошлое порочной действительности. В то же самое время кинолента «Дома в том переулке» отчетливо обнаруживала политическую ангажированность ее

авторов, акцентированно подчеркнувших те положительные моменты, которые вносила в жизнь простого народа победившая революция.

К сравнительно недавнему предреволюционному прошлому относились и события фильма Фейсала аль-Ясири «Река» (Ан-Нахр, 1978), которые разворачивались в середине 1960-х годов в одном из небольших рыбацких поселков, расположенных на берегу Евфрата.

...Уже несколько дней жители деревни возвращаются домой без улова. Раздосадованные неудачами, как-то вечером они решают собраться в небольшом местном кафе. Обсуждая происходящее, в один голос они обвиняют торговца Сабти, скупающего у них пойманную рыбу по грабительски низким ценам. Здесь же находится Махмуд, ссыльный баасист, с неослабевающим интересом следящий за перипетиями развернувшейся дискуссии. Настроение у рыбаков подавленное, и они не видят выхода из сложившейся ситуации.

Одному из промысловиков, Салеху, настолько трудно, что он вынужден под залог будущего улова взять у ростовщика Сабти в долг двести динаров, пообещав через неделю вернуть уже целых триста. Все семь дней, не зная ни сна, ни отдыха, Салех проводит на промысле. Но ему страшно не везет: каждый раз сети приходят пустыми. Кажется, будто рыба навсегда покинула эти места. По истечении условленного срока ростовщик заявляет, что потерпел в последнее время большие убытки и реквизирует у рыбака лодку и снасти. В результате семья последнего обречена на беспросветную нищету и голод.

Некоторое время спустя, товарищи Салеха, следуя мудрому совету Махмуда, отказываются от посреднических «услуг» перекупщика и начинают самостоятельно продавать пойманную рыбу. Их действия вызывают у Сабти и его помощника Дарвиша озлобленность. Они догадываются: простые малограмотные люди вряд ли могли сами додуматься до такого «крамольного» решения. Начинают следить за Махмудом, тайно встречающимся с однопартийцами, получающим от них инструкции,

ведущим политическую агитацию среди населения, призывая к борьбе против произвола местных богачей.

Доносчик и лихоимец Сабти втирается в доверие к влиятельному районному функционеру, «взяточнику со стажем» Заки. Вдвоем они решают скупить за бесценок надель разорившихся крестьян, чтобы в дальнейшем нажиться на спекуляциях приобретенными земельными участками. Оборотистый и пробивной Заки берется получить лицензию на проведение задуманной аферы у коррумпированных чиновников Багдада, а Сабти, со своей стороны, обещает заручиться соответствующим согласием большинства деревенской общины.

Тем временем Салех переживает тяжелую личную драму. Жена бросила его и, забрав сына, ушла жить в родительский дом. С нерадивым племянником не желает разговаривать даже родной дядя. Кажется, Салеху неоткуда ждать помощи. Более того, за долги Сабти угрожает в ближайшее время упрянуть беднягу в тюрьму.... Чтобы отработать долг, Салех устраивается охранником и слугой в богатый особняк, хозяин которого ведет распутную праздную жизнь. Заки и Сабти тоже периодически появляются на роскошной вилле, где уточняют организационные и юридические детали планируемой махинации. В душе Салеха с каждым днем нарастает чувство ненависти и презрения к «сильным мира сего»...

Махмуд получает из Багдада конфиденциальную информацию о готовящемся мошенничестве. При поддержке бедноты он собирается сорвать преступный замысел и, опираясь на достоверные факты, разоблачить распространившиеся по всей округе коррупцию и несправедливость. Да и члены рыбацкой артели уже совсем не те, что были раньше: они решительно отказываются иметь дело с Сабти и уверены в том, что недалек тот час, когда им удастся по полной программе расквитаться с обнаглевшими спекулянтами и продажными политиками.

Чтобы обезвредить Махмуда, Заки собирается организовать скорейший арест своего опасного и непримиримого политического оппонента. Однако

Салех, прозревший и нашедший новый смысл своего существования, предупреждает ссыльного баасиста о грозящей опасности и помогает ему незаметно скрыться... Кинозритель понимает: Махмуд обязательно вернется, и его время очень скоро придет.

Широкую известность не только у себя на родине и в арабском мире, но и за его пределами завоевал получивший кинообразование в Англии и затем несколько лет проработавший в Египте Мухаммед Шукри Джамиль. На Московском международном кинофестивале 1973 года демонстрировалась его игровая кинокартина «Жаждающие» (Аз-Замиун), перекликавшаяся со стилистикой итальянского неореализма и отмеченная почетным призом Союза кинематографистов СССР.

Действие фильма относится к 1940-м годам и открывается кадрами губительных последствий засушливого лета для жителей иракской деревенской общины. По иссушенной земле зловеще летят безжизненные клубки перекасти-поля. По оскудевшим пастбищам в поисках корма угрюмо и устало бродят сильно поредевшие стада животных. Резкие порывы сухого ветра периодически вздымают в воздух столбы раскаленного песка и пыли. Будто остановившееся беспощадное солнце дожигает последние, кажется, обреченные посевы...

На совете общины Хусейн и его состоятельный отец Абу Хамид энергично внушают землякам, будто особенно волноваться не стоит: скоро, мол, пройдет обильный дождь, и он спасет гибнущий урожай и обязательно оживит омертвевшие пастбища. Хусейну резонно возражают Заир и его сын Хашим. «Бесполезно надеяться только на дождь и тем временем влезать к вам в долги в счет будущего урожая, который тоже может погибнуть», – говорит Заир. Он предлагает односельчанам общими усилиями, пока не поздно, вырыть колодец. Только так, по его мнению, можно избежать надвигающейся катастрофы. Но привыкшие надеяться на авось крестьяне его не очень-то слушают и упорно рассчитывают на милость природы...

Тогда Заир и Хашим вдвоем принимаются за работу, и через несколько дней их тяжелый изнурительный труд, кажется, вознагражден: на дне колодца появляется вода. Радостная весть распространяется мгновенно. Все дружно бегут к Заиру с громогласными поздравлениями, не забыв, правда, при этом прихватить с собой посуду. Но радость оказывается преждевременной: обнаруженная вода – соленая и совсем непригодна к употреблению. Заир сильно огорчен, а что касается Хашима, то он, кажется, и вовсе пал духом из-за язвительных насмешек Абу Хамида и соседа Хамиля, отца своей возлюбленной Хусны.

Однако Заир не относится к числу тех, кто при первой неудаче опускает руки и бросает начатое дело. К немалому изумлению общины, он в одиночку принимается копать новый колодец. Вскоре к нему присоединяется сын, и они днем и ночью, не жалея сил, продолжают работу. Восхищенные их мужеством и завидным упорством, феллахи, тем не менее, все еще выжидают, чем все завершится.

Наконец, после многодневных утомляющих усилий Хашим и его отец видят, как на дне второго колодца тоже появляется долгожданная спасительная влага. И, как по волшебству, почти одновременно начинается сильный дождь, удваивающий и без того безграничную радость отчаявшихся и почти потерявших надежду крестьян...

Симпатии авторов в фильме-притче целиком отданы Заиру, человеку, который глубоко убежден, что все люди заслуживают счастья, и готов отдать себя полностью во имя общего дела. Именно эта убежденность и решимость руководят всеми его поступками. Он любит людей, верит в их силы и добрые чувства. Когда, например, сын с досадой напоминает, что никто из односельчан не захотел прийти им на помощь, пока они падали с ног от усталости, добывая воду для всех, Заир отвечает: люди, конечно, разные, но в сердцах у них добро, и об этом, сынок, следует помнить всегда.

Представления Заира о жизни и человеке в известной мере, конечно, наивны, как, впрочем, и мораль всей этой истории, убеждающей, будто

упорство и благородные намерения непременно вознаграждаются. Однако нельзя не заметить и то, с какой искренностью и заботой о благополучии простых людей преподнесли кинематографисты свою притчу зрителю, рассчитывая на взаимопонимание. При этом нельзя не сказать и о том, что в немалой степени своим успехом кинофильм обязан мастерской игре видного театрального актера и режиссера Халила Шауки, сумевшего доходчиво и убедительно передать обаяние личности Заира, особенности его природы, чистой и открытой души.

В 1979 году Мухаммед Шукри Джамиль по повести Абд ар-Рахмана Маджида Ар-Рубейди поставил историко-революционную политическую кинокартину «Стены» (Аль-Асуар), находившуюся в системе идейных установок правившей баасистской партии.

Отобразив нелицеприятную атмосферу в доживавшем свой век монархическом режиме, в пролог киноленты кинематографист грамотно и вполне оправданно включил официальную хронику 1955 года. Документальные кадры показывают, в частности, торжественное подписание соглашений об образовании Багдадского пакта, массовые поставки в королевство через порт Басры американского оружия, «визиты вежливости» во дворец монарха Фейсала II, совершаемые не скрывающими удовлетворения и радости политическими эмиссарами США...

Затем действие перебрасывается в жизнь одной из привилегированных школ Багдада, где учатся три друга детства – Аббас, Наджи и Ясин. В перспективе их ожидает благополучная карьера правительственных чиновников, гарантирующая солидное жалованье и обеспеченное беззаботное существование. Однако, захваченные пламенными патриотическими лекциями учителя истории Хафиза, активиста Партии арабского социалистического возрождения, молодые люди начинают шире и пристальнее смотреть на происходящие вокруг них события и явления и разделяют национально-патриотические убеждения своего любимого преподавателя.

Жизненный путь экранных героев складывается по-разному. Спасова перед потенциальными репрессиями со стороны силовых структур монархического режима и поддавшись уговорам занятого многолетней коммерческой деятельностью отца, связанного с коррумпированными правящими кругами, Ясин от революционной борьбы против навязанного извне продажного антинародного строя отказывается. Повторяя путь родителя, довольно скоро тоже становится «честным и добропорядочным» торговцем. В ходе разгона жандармами массовой демонстрации солидарности с Египтом, подвергшимся осенью 1956 года нападению Англии, Франции и Израиля, от полицейской пули трагически погибает Наджи. По сфабрикованному обвинению в тюремных застенках оказывается Аббас – на него пытаются повесить убийство парикмахера Мухсина, сторонника левых антиправительственных убеждений. Хотя на самом деле его зверски убили сотрудники королевской охраны.

Страшные пытки в мрачных и сырых казематах не ломают волю отстаивающего свою невиновность не по годам мужественного и стойкого арестанта. Прокручивая «ленту памяти», сопоставляя и анализируя события последнего времени, Аббас шаг за шагом приходит к единственно правильному и обоснованному выводу – в смерти патриотически настроенного брдобрея Мухсина повинны сами власти. Момент прозрения юноши, осознания первопричин социального произвола и беззакония – это, по мнению кинематографистов, и есть неопровержимое свидетельство того, что некогда крепкой и нерушимой монархии приходит конец.

В 1983 году в конкурсной программе Московского международного кинофестиваля участвовал выпущенный совместно с Великобританией антиколониальный фильм Мухаммеда Шукри Джамиля «Большой вопрос» (Аль-Масала аль-кубра). Его основу составили реальные факты противостояния иракцев утверждению британского мандата на территории Междуречья в 1920-е годы.

Одну из самых драматических страниц новейшей истории своей страны кинорежиссер воссоздал темпераментно и на высоком профессиональном уровне. С размахом снятые батальные сцены отчетливо передавали силу духа простого народа, который, в отличие от высшей элиты общества, мужественно и долго сопротивлялся армии оккупантов-колонизаторов, обладавшей самыми современными видами оружия. Эпическое повествование включило в себя колоритно и рельефно выписанные образы предводителя восставших шейха Дари Махмуда и до конца преданного принесенной воинской присяге британского полковника Личмана, чей образ удачно и доказательно воссоздал известный английский актер театра и кино Оливер Рид.

Последовательно сохраняя верность духу истории, постановщик сумел гармонично соединить в киноленте строгий документализм с языком кинематографических метафор и аллегорий. Так, через весь фильм проходит найденный режиссером яркий и незабываемый символический образ: бьющий из-под земли фонтан нефти, который отражается в стеклах биноклей и золоченых пенсне завоевателей, и это прямой намек на основную причину тогдашней открытой вооруженной агрессии англичан против одной из ключевых стран Ближнего Востока.

Саддам Хусейн, ставший в 1979 году одновременно президентом, премьер-министром, главой Совета революционного командования, главнокомандующим и генеральным секретарем партии Баас, поставил задачу установить ничем не ограниченный личный идеологический, политический и административный контроль над государством. Ради этого заработанные на продаже нефтяных ресурсов значительные финансовые средства стали активно направляться в систему пропаганды. Идеологической регламентации подверглись сферы образования и культуры. Отныне от них требовалось воспитывать людей в духе тотальной преданности лозунгам правящей партии, и прежде всего ее лидеру.

В 1980 году на средства Генеральной организации кино и театра египетский кинорежиссер Тауфик Салих выпустил фильм «Долгие дни» (Аль-Айям ат-тауила). В нем прототипом главного героя Мухаммеда ас-Сакра послужил Саддам Хусейн, молодой начинающий активист Партии арабского социалистического возрождения. Закаливание характера, обретение революционного опыта, умение предвидеть дальнейшее развитие событий будущим иракским руководителем раскрывались на фоне неудавшегося покушения 7 октября 1959 года на премьер-министра Абд аль-Керима Касема, предавшего, по мнению группы юных заговорщиков, демократические принципы июльской антимонархической революции 1958 года. В отличие от своих храбрых, но непредусмотрительных сотоварищей, Мухаммед Сакр, очень похожий внешне на Саддама Хусейна, покидал заранее подготовленное конспиративное укрытие, счастливо избегал ареста и тюремного заключения, перебирался в соседнюю Сирию и тем самым сохранял себя для последующей политической борьбы за торжество дела партии Баас.

После заключения в 1979 году в Вашингтоне Анваром Садатом и Менахемом Бегинном египетско-израильского мирного договора, вызвавшего резкое возмущение в арабском мире, амбициозный и тщеславный иракский правитель принялся активно позиционировать себя как «достойного продолжателя» курса президента Насера. Немало этому способствовало то обстоятельство, что ряд первых лиц ареала Ближнего Востока, и среди них монархи Персидского залива, увидели тогда в Саддаме Хусейне надежный форпост противостояния экспансионистской политике утвердившегося в 1979 году в Иране шиитского режима аятоллы Хомейни.

В стремлении еще больше возвеличить политический престиж после развязывания в 1980 году войны против соседнего Ирана иракское руководство не пожалело сил и средств на создание высокобюджетного масштабного исторического фильма «Аль-Кадисия» (Аль-Кадисия, 1981), специально пригласив для его постановки египетского кинорежиссера с

мировым именем Салаха Абу Сейфа. Действие ленты относилось к раннему этапу распространения ислама и посвящалось далекому 636 году, когда только что объединенные под флагом новой религии первые арабы-мусульмане одержали решающую победу над значительно превосходившим их по численности войском шахиншаха-зороастрийца Йездегерда III в Месопотамии близ Кадисии.

С целью донести до зрителя дыхание далекой эпохи в процессе киносъемок специально были возведены крайне редкие и невиданные для кинематографа Арабского Востока дорогостоящие и грандиозные постройки и декорации. Глубокое впечатление производил воссозданный в натуральную величину дворцовый комплекс VII века Таки-Кисра в Мадаине (Ктесифоне). Помимо роскошных интерьеров он включил в себя предуготовленные для развлечений и безмятежного отдыха бассейны и изумительные сады, где привольно разгуливали поразительной красоты ласкавшие взгляд павлины. На заказ было пошито огромное количество мужской и женской одежды, относящейся к тому отдаленному периоду. Подобрано множество старинных богатых ювелирных украшений и предметов домашнего обихода, принадлежавших повелителю Сасанидов, а также и его ближайшему окружению. Наряду с этим создатели фильма тщательно реконструировали оружие и внешний облик вчерашних кочевников-арабов, оказавшихся сплоченными новой монотеистической религией, переданной «посланником Аллаха» Мухаммадом.

Резким контрапунктом аскетичным, скромным и благочестивым мусульманам выглядели в кинофильме приближенные шахиншаха, насквозь коррумпированные и глубоко погрязшие в междоусобных распрях и интригах. Сам Йездегерд III изображался на экране в откровенно карикатурном неприглядном виде. Занятый безудержным самолюбованием и отводивший свободное время купанию в бассейне с юными прекрасными рабынями, он оставался равнодушным к предупреждениям главного военачальника Рустума, который трезво оценивал приближавшегося

противника и предлагал незамедлительно предпринять меры предосторожности. Впрочем, и главнокомандующий представал на экране далеко не безгрешным – флиртовал с шахиней Буран, вынашивая корыстолюбивые планы узурпации иранского престола и основания новой династии.

Совершенно иначе показывался назначенный «праведным халифом» Омаром ибн Хаттабом мудрый и хладнокровный предводитель арабских отрядов Саад бин Аби Ваккас, чей образ выразительно воссоздал видный египетский актер театра и кино Иззат аль-Алайли. В отличие от иранского главнокомандующего Рустума, он решительно пресекал среди подчиненных любые проявления недисциплинированности, мародерства и насилия над местным населением и, несмотря на обнаружившееся острое недомогание, стоически разделял вместе с ними все тяготы и испытания нелегкой походной жизни.

Значительное место в двухсерийном кинофильме заняли динамичные и впечатляющие батальные эпизоды. В соответствии с реальными историческими событиями, в составе иранской армии в битве участвовали устрашающего вида боевые слоны, на начальном этапе сражения беспощадно затаптывавшие и калечившие на поле брани неустрашимых и стойких мусульманских воинов. Большое временное пространство на киноэкране было отведено также захватывающим эпизодам стремительных лобовых атак персидской и арабской кавалерии, перемежавшихся отчаянными скоротечными схватками пехотинцев, которых поддерживали особые отряды лучников, выпускавших тучи смертоносных стрел, затмевавших солнце.

В упорной трехдневной сече при Кадисии, считавшейся «западными воротами в Персию», бесповоротно решилась судьба некогда могущественного сасанидского Ирана. Подавляющее большинство его жителей восприняли арабов-мусульман как избавителей от налогового произвола, аморального института рабства, как носителей идеалов равенства и справедливости, принципиально отвергавших возможность унижения

человека человеком. Не случайно после 636 года на обширной территории Ирана, где прежде доминировало огнепоклонство, началось по существу беспрепятственное и стремительное распространение исламского вероисповедания.

Событиям кровопролитного конфликта 1980-х годов, однако уже с хомейнистским Ираном, унесшего сотни тысяч людских жизней, посвящалась драматическая военная кинолента Сахиба Хаддада «Птица солнца» (Таир аш-шамс, 1989). В ней рассказывалось о судьбе офицера иракских ВВС, самолет которого уже после успешного выполнения боевого задания оказывался подбитым силами иранских ПВО. Теряя сознание, в последний момент отважный пилот успевал катапультироваться и приземлялся на неприятельской территории. Будучи обкраденным цыганами, нашедшими его в бессознательном состоянии, доблестный летчик, потерявший много крови, но не потерявший присутствия духа, вопреки опасностям и испытаниям, преодолев вражеские минные поля, возвращался, тем не менее, к боевым товарищам на родную землю. Захватывающе и профессионально снятые эпизоды воздушных и наземных боев, грамотно смонтированные с кадрами фронтовой кинохроники, имели откровенно выраженную антииранскую направленность и агитировали за продолжение «судьбоносной» борьбы против государства антишахской исламской революции, победившей в 1979 году под руководством аятоллы Хомейни.

В 1988 году по мотивам широко известного в арабском мире народного романа «Деяния Антара» режиссер Абд ас-Салям Хасан аль-Азами выпустил кинофильм «Завоевание пустыни» (Фатх ас-сахра), тоже проповедовавший негибаемую стойкость и мужество и тепло воспринятый местной зрительской аудиторией. В нем повествовалось о легендарном эпическом герое Антаре, незаконнорожденном чернокожем рабе, который, полагаясь на собственные силы и отвагу, успешно преодолевает лукавые происки радетелей старинных племенных традиций, сопротивлявшихся принятию «изгоя и нечестивца» в число равноправных воинов. Совершив

многочисленные подвиги и преодолев интриги отца и брата светлокожей возлюбленной, герой в эпилоге киноленты все же добивается своего и вступает в вожделенный брак с гордой красавицей-бедуинкой Аблой...

Воспользовавшись военным положением и устранив внутреннюю оппозицию, Саддам Хусейн после окончания конфликта с Ираном возмечтал утвердиться уже в роли лидера всего ближневосточного региона и в 1990 году отдал опрометчивый приказ оккупировать небольшое, но богатое княжество Кувейт. Затем последовали американская операция «Буря в пустыне» (январь – февраль 1991 года), установление против Ирака суровых международных санкций, вторжение в страну в марте 2003 года армий США и Великобритании и как результат свержение и казнь Саддама Хусейна. Между тем «прыжка из тоталитаризма в американскую демократию» так и не произошло. Падение опиравшегося на суннитскую общину авторитарного режима Саддама Хусейна, возросшие притязания на власть шиитской общины, активизировавшееся стремление курдов создать собственное независимое государство привели к резкой дестабилизации внутривосточной ситуации и поставили в повестку дня вопросы сохранения единства страны.

Сфера кинематографа, оставшаяся без прежних производственных мощностей государственного сектора и потерявшая некогда довольно обширную сеть кинотеатров, оказалась в затяжном кризисе. Правда, в 2005 и 2006 годах вышли низкозатратные фильмы «Мечты» (Ахлам) Мухаммеда аль-Дараджи и «Проходя через пыль» (Убур ат-тураб) Шауката Амина, коснувшиеся вопросов современности. Первый поведал о страданиях и несчастьях рядовых жителей Багдада, которые подверглись бомбардировкам города американскими военно-воздушными силами, а второй – о мальчике по имени Саддам, потерявшем после ввода в страну войск США своих родных и подобранном ополченцами иракского Курдистана, ненавидевшими низложенного диктатора. Однако говорить о «демократизации» и «подъеме»

кинематографической деятельности в современном Ираке, к сожалению, не приходится.

После вывода в декабре 2011 года из Ирака американских войск в обстановке не стихающих межэтнических и межобщинных религиозных конфликтов, из-за постоянно происходящих террористических актов национальное кино пребывает в состоянии глубокой депрессии. Для возрождения кинематографической деятельности необходимы прежде всего внутривластная стабильность, установление межконфессионального и международного мира, действенная финансово-организационная, техническая, а также моральная поддержка со стороны высших органов государственной власти.

§ 2. КИНЕМАТОГРАФ СИРИИ

На рубеже XIX – XX вв. Сирия являлась составной частью слабеющей и пришедшей в упадок Османской империи. Режим султана Абдул Хамида II (1876–1909), не способный результативно противостоять закабалению Высокой Порты державами Запада, одновременно стремился сохранить воцарившееся в начале XVI в. господство над арабскими регионами. При этом он сдерживал и жестко регламентировал их контакты с внешним миром, в том числе в области культуры и искусства. Во многом из-за изоляционистской политики Стамбула знакомство с «живыми фотографиями» в Сирии произошло сравнительно поздно – только в 1908 г. в Халебе (Алеппо) благодаря инициативе «группы иностранцев, приехавших из Турции»⁹³. Однако заметного резонанса проведенное мероприятие, имевшее «точечный» и мимолетный характер, не получило, и на протяжении последовавших четырех лет «движущиеся картинки» в стране нигде не показывались. Во второй раз киносеансы уже с большей степенью подготовленности были устроены в 1912 г. в одном из кафе в центральной

⁹³ Касан, Жан аль-. Ас-Синима ас-сурийя фи хамсин амм (на араб.яз.). Дамаск, 1978, С. 15.

части Дамаска. В отличие от 1908 г., они вызвали повышенный общественный интерес, что послужило стимулом для возникновения и постепенного развития киноимпорта.

На начальном этапе господствующие высоты в кинопредпринимательской деятельности захватили находившиеся в привилегированном положении представители турецкой общины. Пользуясь покровительством Стамбула, они закрепили за собой контроль над ввозом, распределением и показом иностранных кинофильмов. До начала Первой мировой войны в местном прокате демонстрировались в основном хроникальные и постановочные киноленты Франции, занимавшей в мировом кинопроцессе лидирующие позиции. Из-за отсутствия материальных, организационных и творческих ресурсов приступить к производству фильмов даже короткого метра на территории Сирии не имело никакого смысла.

В период Первой мировой войны репертуар просмотровых залов изменился – на смену французским пришли документальные и игровые кинокартины кайзеровской Германии – «старшего брата» и главного военно-политического союзника Османской империи по коалиции против Антанты. В ряду знаменательных событий кинематографической жизни оказалось возведение в 1916 году в Дамаске большого и комфортабельного кинозала «Синима Чанаккале». В торжественной церемонии его открытия принял участие входивший в триумvirат лидеров движения младотурков генерал Ахмед Джамаль-паша, который командовал 4-й османской армией, действовавшей на сирийско-палестинском фронте. Нелишне заметить: премьерный сеанс включил в себя пропагандистскую хроникально-документальную киноленту о масштабном параде немецких войск в Берлине. Примечательно одновременно и то, что кинотеатр получил название в честь крепости Чанаккале. Последняя сыграла в 1915 г. одну из ключевых ролей в отражении атак англо-французского десанта, пытавшегося в ходе Дарданелльской операции прорваться к Стамбулу через Мраморное море.

После окончания «Великой войны», приведшей к крушению и распаду Османской империи, в 1920 г. по итогам Международной конференции в Сан-Ремо мандат на управление Сирией и Ливаном получила Франция. Образованные вскоре высшим политическим руководством Третьей республики «псевдогосударства (Дамаск, Джебель эд-Друз, Латакия, Халеб) никем всерьез не воспринимались, управлялись французскими чиновниками и офицерами, при которых формально существовавшие «правительства» и «представительные советы» играли чисто декоративную роль»⁹⁴. Что касается сферы кинематографа, то в русле колониальной политики, уже апробированной Парижем в регионе Магриба, новые сюзерены ставили своей задачей возрождение в сирийском прокате доминирующих позиций французской кинопродукции. Довольно быстро заметное место в репертуаре просмотровых залов заняли поступавшие из метрополии детективные фильмы и бытовые комедии, в числе которых встречались, в частности, работы выдающегося мастера немого кино Макса Линдера. Тогда же на сирийские экраны в возрастающем количестве стали проникать экзотические и привлекательные для местного зрителя американские киноленты «ковбойского жанра». Помимо вестернов, время от времени демонстрировались пользовавшиеся успехом комедийные постановки Мака Сеннета, Чарли Чаплина, забавные трюковые фарсы с участием Гарольда Ллойда.

Во второй половине 1920-х гг. в Сирии постоянно действовавшие кинотеатры находились в двух крупнейших городах – Дамаске и Халебе. Наиболее известными и популярными являлись «Синима Зухра», «Аль-Ислах хана», «Аль-Кузмуграф», «Ан-Наср», «Пате». Как и раньше, все они специализировались на показе зарубежных немых фильмов. С 1934 г. при техническом содействии французской кинокомпании «Гомон» в стране постепенно начали появляться модернизированные просмотровые залы,

⁹⁴ История Востока. Том V. Восток в новейшее время (1914 – 1945 гг.). М., Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2006, С. 147.

предназначенные для демонстрации звуковых кинолент – однако опять же исключительно иностранного производства.

Проблемы формирования в подмандатной Сирии фундамента и инфраструктуры национальной кинематографии объяснялись не только слабостью и неразвитостью материально-организационной и творческой базы, но и крайне напряженной и непредсказуемой внутривосточной ситуацией. Самовластие чиновников колониальной администрации, жестокость военно-полевых судов, нескончаемые конфискации и контрибуции порождали среди сирийцев массовое недовольство и часто приводили к вооруженным выступлениям против унижавшего национальное достоинство владычества иноземцев. Особенно продолжительным и масштабным оказалось восстание 1925–1927 годов, когда отряды повстанцев, одержав серию побед над брошенными против них карательными экспедициями, приблизились непосредственно к Дамаску, поставив под реальную угрозу существование французского мандата.

Как ни парадоксально, вопреки, казалось бы, неодолимым преградам, сирийцы в 1928 г. сумели выпустить дебютный национальный полнометражный игровой фильм «Невиновный подсудимый» (Аль-Муттахам аль-бари). История его создания во многих отношениях показательна, и о ней стоит сказать отдельно. В 1926 году группа молодых энтузиастов во главе с театральным режиссером Айюбом Бадри и оператором Рашидом Джалалем, имея в распоряжении комплект съемочной аппаратуры, организовала акционерную компанию «Хермон фильм». После утверждения сценария и согласования финансовой сметы кинопроекта А. Бадри приступил к подбору актеров и тотчас столкнулся с серьезными нештучными проблемами. К большому его разочарованию, многие приглашенные на съемки исполнители отчего-то считали, будто работа в кино гораздо проще и легче, чем в театре, и, кроме, как покрасоваться на киноэкране, ни о чем другом и не думали. При этом постоянно требовали расширить предложенные им роли. И без того непростые вопросы организационного порядка, усугублявшиеся

бесконечными конфликтами с актерским составом, привели к тому, что самый трудоемкий и дорогостоящий съемочный период затянулся на долгие восемь месяцев. Когда он, наконец, завершился, негативную фильмокопию для проявки и печати пришлось отправить в метрополию в компанию «Эклер тираж» и после этого на протяжении нескольких недель с нетерпением дожидаться ее возвращения.

За несколько дней до кинопремьеры, намечавшейся в престижном дамасском кинотеатре «Аль-Кузмуграф», на городских улицах были расклеены отпечатанные на арабском языке типографским способом многочисленные рекламные афиши. Для проведения мероприятия оставалось преодолеть единственную, казавшуюся простой формальность – получить от чиновников колониальной администрации разрешительное прокатное удостоверение. И здесь перед авторами «Невиновного подсудимого» возникла серьезная, казалось, непреодолимая преграда. Сославшись на точку зрения исламских богословов, французы демонстрацию кинофильма запретили, поскольку в нем, преступив законы шариата, «крамольно» снялась сирийка-мусульманка. В результате вынесенного вердикта руководство компании «Хермон фильм» оказалось перед необходимостью подбирать новую исполнительницу – непременно немусульманского вероисповедания. После интенсивных поисков ею стала немецкая танцовщица, подвизавшаяся в одном из концертно-развлекательных центров Дамаска. Не подлежавшее обжалованию решение цензуры, разумеется, повлекло за собой пересъемку многих отснятых ранее эпизодов, а также повторное обращение к высокотратным техническим услугам французской компании «Эклер тираж». Лишь полностью удовлетворив требования и установки контролирующих инстанций, потратив при этом немало дополнительных сил и денежных средств, съемочная группа получила возможность вынести созданную огромными усилиями киноленту на суд зрителей.

Пионер национального кино Айюб Бадри, считавший образцом кинематографического творчества коммерческую продукцию Голливуда, попробовал опереться в своей постановке на выразительные приемы американского вестерна. «Невиновный подсудимый» включил в себя острую криминальную интригу, будоражившие зрительское воображение погони, стремился к высокому эмоциональному накалу повествования. Вместе с тем кинолента понятно и доходчиво проповедовала идеалы добра и справедливости и параллельно обличала недопустимые в людских взаимоотношениях вероломство и фальшь.

Экранные перипетии «Невиновного подсудимого» развивались главным образом в живописных окрестностях господствующей над Дамаском знаменитой горы Касьюн, где, согласно библейскому преданию, Каин убил брата Авеля. В сюжетную основу кинофильма легли события реальной истории, рассказывавшие о драматичной любви работавших на деревенской ферме двух влюбленных, личное счастье которых попытался разрушить утративший стыд и совесть богатый и коварный латифундист. Чтобы осуществить задуманное, он убивал отца девушки и сваливал вину за совершенное им чудовищное преступление на кристально честного и добропорядочного юношу. Вынужденный спастись от нависшего абсолютно незаслуженного наказания, бедняга бежал из родной деревни. Преодолевая возникавшие перед ним ловушки и опасности, во имя установления спасительной истины он предпринимал личное расследование случившегося. В эпилоге кинофильма, собрав достаточное количество весомых доказательств, главный герой выводил убийцу на чистую воду, добивался его ареста и, полностью подтвердив свою невиновность, с легким сердцем возвращался к казавшейся навсегда потерянной возлюбленной.

В день премьерного показа, вызвавшего ажиотажный интерес, возле кинотеатра дежурили усиленные наряды полиции, пропускавшие зрителей на сеанс строго в порядке общей очереди, решительно и беспощадно отсекавшие многочисленных безбилетников, правдами и неправдами

стремившихся проникнуть на просмотр кинофильма. Вслед за Дамаском ленту Айюба Бадри с успехом показали и в других крупных городах Сирии, а также в соседнем Ливане – Бейруте и Триполи. Между тем, вопреки широкому общественному резонансу дебютной национальной полнометражной игровой картины, из-за возникших после кинопремьеры разногласий с другими акционерами режиссер отказался продолжать сотрудничество с компанией «Хермон фильм», и вскоре после его ухода она прекратила существование.

В 1931 г. оператор-постановщик «Невиновного подсудимого» Рашид Джалаль с группой единомышленников учредил кинокомпанию «Хилиус фильм», пригласив к участию в реализации проекта Исмаила Анзура, изучавшего кинорежиссуру в Австрии. Однако оптимистические надежды, связанные с кинолентой «Под небом Дамаска» (Тахт сама димашк), из-за многочисленных производственных неурядиц вышедшей в прокат лишь в конце 1934 г., не оправдались. Незамысловатая история о несложившейся личной жизни миловидной девушки и талантливого молодого врача, хотя и поднимала извечную тему чести и бесчестья, верности и измены, оказалась воспроизведена на экране поверхностно и неубедительно. К тому же кинофильм был реализован в ушедшем в прошлое немом варианте и потому соперничать с высокопрофессиональными звуковыми лентами американского и западноевропейского производства не мог. В то же время национальные фильмы оказались бессильны конкурировать с «говорящей и поющей» экранной продукцией соседнего Египта, приступившего в начале 1930-х гг. к систематическому выпуску полнометражных игровых кинокартин, которые демонстрировались на подкупающе доступном и хорошо понятном сирийцам египетском диалекте арабского языка.

Красноречивым подтверждением удручающей кризисной ситуации в сирийском кинематографе явился подготовленный Айюбом Бадри в 1936 г. третий по счету полнометражный постановочный фильм «Зов долга» (Нида аль-ваджиб). Пытаясь хотя бы частично преодолеть безмолвие экрана и

удовлетворить пристрастие зрительской аудитории к живому звучащему слову, режиссер и члены съемочной группы рассаживались во время киносеансов в просмотровом зале с микрофонами в руках и проговаривали в них диалоги экранных персонажей. Тем не менее подобного рода «инновация» желаемого результата не принесла, и «Зов долга» потерпел в кинопрокате серьезную неудачу.

Бурные события Второй мировой войны, вобравшие в себя передачу в 1940 г. правительством «Виши» контроля над Сирией фашистской Германии и Италии, вступление на ее территорию в 1941 г. воинских контингентов Великобритании и «Свободной Франции», проведение парламентских выборов под мощным давлением патриотических сил привели в 1943 г. к отмене режима французского мандата. Вывод из страны 17 апреля 1946 г. всех иностранных оккупационных войск был провозглашен Днем национальной независимости. Между тем важные судьбоносные события общеисторического плана на состоянии и тенденциях развития отечественного кинематографа существенно не отразились.

После обретения национальной независимости еще один энтузиаст кинематографа, Назих Шахбендер, на собственный страх и риск основал в Дамаске небольшую студию и в 1949 г. выпустил на ней дебютный национальный звуковой полнометражный фильм «Свет и мрак» (Нур ва-з-залам). В центре его отвлеченных от национальных реальностей событий оказалась история полярно непохожих друг на друга и совершенно поразному относившихся к своему жизненному предназначению двух родных братьев Адиля и Рафика. Первый олицетворял целеустремленного и талантливого ученого-исследователя, увлеченно работавшего над созданием более совершенного и очень нужного стране нового вида взрывчатки. Второй же откровенно лоботрясничал, предпочитал вести праздный образ жизни, выискивая разного рода удовольствия и развлечения. Однако после того как его приятель-проходимец Рашад украл открытие, сделанное Адилем и положительно оцененное военными специалистами, вчерашний шалопай и

бездельник кардинальным образом исправлялся. Возмущенный случившимся, не без благотворного влияния приехавшей из Бразилии молодой и красивой родственницы Далаль, он разоблачал воришку, подкупленного, как выяснялось, иностранным лазутчиком, и с помощью полиции возвращал брату едва не похищенное чрезвычайно ценное и важное изобретение... Из-за наивного сценария и изъядов режиссуры особого отклика у зрительской аудитории кинофильм Шахбендера не вызвал и ожидавшихся крупных кассовых сборов не принес. Сдержанно и без особого энтузиазма были восприняты выпущенные соответственно в 1950 и 1961 гг. киноленты «Путник» (Абир ас-сабил, 1950) Ахмеда Арфана и «Зеленая долина» (Аль-Вади аль-ахдар, 1961) Зухейра аш-Шауа, что в значительной мере объяснялось все тем же низким уровнем профессионального исполнения, а также плохим качеством фонограммы.

В конце 1940-х – первой половине 1950-х гг. правившие политические группировки, нередко менявшие друг друга, к проблемам строительства и развития национального кинематографа относились в целом безразлично и сколько-нибудь действенной организационно-материальной поддержки ему не оказывали. Ситуация несколько изменилась, когда на принципах федерализма в феврале 1958 г. Сирия вошла в состав провозглашенной совместно с Египтом Объединенной Арабской Республики (ОАР). В Высшем совете социальных наук, литературы и искусств, сформированном в рамках нового государства, начала функционировать специальная комиссия по делам кинематографа. Представительство от Сирийского района в ней обеспечивалось образованным в 1958 г. Министерством культуры и национальной ориентации, которое приступило к финансированию и производству информационно-пропагандистских и культурно-просветительных фильмов. Между тем скоропалительный союз пребывавших на разных ступенях экономического развития Египетского и Сирийского районов ОАР повлек за собой резкое падение жизненного уровня сирийцев, а также недовольство прогрессировавшим «патерналистским» курсом Каира.

Дальнейшее негативное развитие событий привело к тому, что уже к лету 1961 г. ведущие общественные и политические организации и движения Сирии выражали желание избавиться от форсированного и недостаточно продуманного межгосударственного объединения.

Выход в результате сентябрьского (1961) военного переворота из состава ОАР, а также произошедшая спустя полтора года, по официальной сирийской историографии, «Революция 8 марта» привели к власти Партию арабского социалистического возрождения (ПАСВ, Баас). В отличие от предшествовавшего периода, новое правительство начало уделять более серьезное и пристальное внимание вопросам развития и регулирования кинематографической деятельности. Логическим продолжением провозглашенных баасистским руководством принципов социально-политического развития, предусматривавших укрепление позиций общественного сектора, явилось создание 12 ноября 1963 г. при Министерстве культуры и национальной ориентации Генеральной организации сирийского кино (Аль-Муассаса аль-амма ли-с-синима ас-сурийя).

На первоначальном этапе ее деятельность сосредоточилась на выпуске короткометражных информационных и культурно-просветительных фильмов и организации их показа как внутри страны, так и за ее пределами – чаще всего на кино вечерах в зарубежных сирийских дипломатических представительствах. Одним из наиболее важных и перспективных начинаний правительственного киносектора явилось направление проходивших специальный отбор групп молодежи на учебу в престижные зарубежные кинематографические вузы, прежде всего в Советский Союз (ВГИК). В 1974 году в ведение Генеральной организации перешло монопольное право на приобретение зарубежных фильмов и последующее их распределение на внутреннем кинорынке. Что касается сферы кинопоказа, то она практически не изменилась, и просмотровые залы, за очень редким исключением, по-прежнему оставались в распоряжении частнокоммерческого сектора.

Дебютную полнометражную игровую ленту «Водитель грузовика» (Саик аш-шахина), выпущенную в 1968 г. Генеральной организацией сирийского кино, поставил работавший в Сирии югославский кинорежиссер Бошко Вучинич. В ней впервые в истории национального кинематографа отразились реальные проблемы рядовых сирийцев, страдающих от самоуправства владельцев частных предприятий и потому вынужденных бороться за социальные права и отстаивать свое человеческое достоинство.

Молодой человек Фарид, немало времени отработавший помощником шофера и хорошо овладевший мастерством вождения, заявлять об этом не спешит, поскольку не желает подставлять ножку обучавшему его старшему товарищу Абу Фейсалу. Однако заинтересованный в приумножении личных прибылей владелец фабрики все же сокращает Абу Фейсала, объявив достаточно бодрого и многоопытного ветерана слишком старым и немощным. После увольнения наставника, вопреки должностному повышению, помнящий добро ученик особой радости не испытывает. Он решает во что бы то ни стало поддержать и отблагодарить впавшего в глубокое уныние своего бывшего учителя. Вместе с коллегами по шоферскому цеху в пику алчному деспотичному работодателю на собранные деньги Фарид покупает подержанный, но исправный грузовик и дарит его выброшенному на улицу и оставшемуся без средств к существованию товарищу. Готовность и способность людей труда прийти на помощь, переданная с большим уважением и симпатией, вызвали у зрительской аудитории страны многочисленные одобрительные отзывы. Примечательно в данной связи суждение известного критика и журналиста Жана аль-Касана, который особо отметил правдивость и актуальность идейно-нравственного содержания кинокартины, «несмотря на то, что фильм выпустил иностранец»⁹⁵.

⁹⁵ Касан, Жан аль-. Ас-Синима ас-сурийя фи хамсин амм (на араб.яз.). Дамаск, 1978, С. 141.

В контексте тяжелого и унижительного для арабов поражения в войне 1967 г. против Израиля правительственный киносектор профинансировал в 1970 г. публицистическую игровую ленту «Люди под солнцем» (Риджал тахт аш-шамс), состоящую из трех новелл, поставленных соответственно Мухаммедом Шахином, Мерваном Муаззином и Набилем аль-Малихом. Первая из них под названием «Рождение» (Аль-Милад) передавала мучительные и напряженные раздумья молодого школьного учителя о вероятных тяжелых последствиях его предстоявшего присоединения к бойцам Палестинского движения сопротивления. Вторая новелла «Встреча» (Ал-Ликаа) рассказывала о том, как круто изменились антиарабские настроения и чувства западной туристки, когда она посетила территории Западного берега реки Иордан, попавшие под контроль израильской армии. Третья история «Родовые схватки» (Аль-Махад) повествовала о страданиях и несчастьях вынужденной бежать из родных мест семейной пары палестинцев. Их сын, появившийся на свет во время горестных скитаний, по замыслу авторов, непременно станет борцом за возвращение земель, оккупированных Израилем в войне 1967 г. Эта кинолента, отличавшаяся откровенной пропагандистской направленностью, в Тунисе на Карфагенском фестивале арабских и африканских фильмов (1970) была удостоена Серебряного приза.

Спустя два года там же Золотой приз завоевала выпущенная на средства Генеральной организации сирийского кино картина известного египетского режиссера Тауфика Салиха «Обманутые» (Аль-Махдуун). В ее основу легла повесть трагически погибшего в 1972 г. в Бейруте популярного палестинского писателя и авторитетного политического деятеля Гассана Канафани «Люди под солнцем».

...Главный портовый город Ирака Басра. 1958 год. Трое безработных палестинцев, не видя жизненных перспектив, в поисках «места под солнцем» планируют нелегально перебраться в находящийся по соседству баснословно богатый Кувейт. Чтобы усилить эффект эмоционального воздействия и

придать фильму значение исторического документа, судьбы киногероев кинематографист дает в перебивке с нелицеприятными документальными кадрами лагерей палестинских беженцев. После первой арабо-израильской войны 1948 г. они хотя и получили в арабских странах временное убежище, но оказались в итоге обреченными на убогое и бесправное существование.

Кардинальный вопрос для перебежчиков – как лучше всего организовать чреватое серьезными последствиями противозаконное пересечение иракско-кувейтской границы. Знакомый с обстановкой бывалый шофер-палестинец за денежное вознаграждение соглашается оказать содействие, предлагая вроде бы оптимальный вариант – довести всех троих к новому местожительству, спрятав внутри принадлежащей ему автоцистерны. Его расчет строится на том, что разморенные жестоким августовским солнцепеком пограничники вряд ли вздумают приближаться к раскаленной, пахнувшей бензином емкости и уж тем более обследовать ее содержимое. По мысли немало повидавшего на своем веку водителя, все должно пройти без сучка, без задоринки.

Однако в самый ответственный момент «хитроумный» замысел трагическим образом не срабатывает. Вальяжные и нерасторопные кувейтские таможенники задерживают машину не на несколько минут, как предполагалось, а на гораздо более продолжительный промежуток времени. И когда шофер отъезжает, наконец, от контрольно-пропускного пункта на безопасное расстояние и лихорадочно поднимает задренную крышку цистерны, то обнаруживает – его «пассажиры» в адских страданиях погибли от невыносимой жары и удушья. После некоторых раздумий, вынув из карманов покойников удостоверения личности и оставившиеся при них деньги, дальнбойщик торопливо сворачивает в сторону от дороги и выбрасывает никому не нужные трупы на отдаленной заброшенной свалке. Затем садится за руль и в скорбном молчании продолжает путь к месту своего назначения. Так получилось, что не только в постылой мирской жизни, но даже и в смерти несчастные соотечественники-палестинцы остались такими же изгоями и чужестранцами...

Проблемам многолетнего ближневосточного кризиса посвящался и вышедший в 1981 г. совместный сирийско-палестинский кинофильм Касема Хавалья «Возвращение в Хайфу» (Аид ила Хайфа)⁹⁶, созданный по мотивам одноименной повести Гассана Канафани, имевшей широкий международный резонанс.

Пытаясь обрести утраченное счастливое прошлое, в конце июня 1967 г. Саид и его жена Сафия, живущие в Рамаллахе, решают посетить родной город Хайфу. Уже почти двадцать лет прошло с ужасного апрельского дня 1948 г., когда из-за вооруженных столкновений между еврейскими боевиками и солдатами британской колониальной администрации, они были насильно эвакуированы англичанами на Западный берег реки Иордан и разлучены со своим первенцем, пятимесячным сыном Хальдуном. Тогда их ребенок остался в доме совсем один и без присмотра. После случившегося, несмотря на настойчивые запросы в ООН и Красный Крест, узнать о нем что-либо конкретное так и не удалось. Теперь же, в июне 1967 г., израильтяне, только что захватившие территории Западного берега реки Иордан, позволили здешним арабам-палестинцам посетить места, где они родились и проживали до провозглашения в мае 1948 года государства Израиль.

Проехав на автомашине через многочисленные блокпосты израильтян, Саид и Сафия с волнением подъезжают, наконец, к дверям некогда принадлежавшего им дома. На звонок им открывает и вежливо предлагает войти его теперешняя хозяйка, еврейка Марьям, без труда догадавшаяся о том, кто к ней прибыл. В ходе постепенно завязавшегося разговора выясняется: Марьям вместе с мужем перебралась в Палестину из Польши в начале 1948 г. В период немецко-фашистской оккупации она потеряла в Освенциме горячо любимого отца, на ее глазах гитлеровцы расстреляли младшего десятилетнего брата. Ужасающие отголоски войны она снова почувствовала и пережила здесь, уже в Хайфе, когда фанатики-евреи, словно

⁹⁶ Маусуат аль-афлам аль-арабийя (на араб. яз.). Каир, 1994, С. 222.

гитлеровцы, забрасывали в кузов грузовика только что убитого ими арабчонка...

Слушая печальные чистосердечные воспоминания владелицы квартиры, гости внимательно осматривают убранство когда-то принадлежавшего им домашнего очага. На первый взгляд с тех пор здесь практически ничего не изменилось. Меблировка осталась почти такой же, как раньше. На стене в гостиной на прежнем видном месте висит большая фотография Иерусалима, напротив – тот же самый декоративный дамасский коврик. Только вот павлиньих перьев в вазе на столе сейчас почему-то не семь, как было раньше, а только пять. Куда могли подеваться еще два? И тут, словно удар электрического тока, звучит предположение Марьям о том, что их, скорее всего, потерял Дов. Когда он был совсем маленьким, то очень любил играть ими...

Выясняется, что в конце апреля 1948 г. местные муниципальные власти изъявили готовность бесплатно предоставить Марьям и ее мужу в виде исключения просторное и благоустроенное жилье при условии усыновления ими найденного там арабского младенца. Поскольку собственных детей у них быть не могло, сделанное предложение пришлось очень кстати. Взятому на воспитание малышу они дали еврейское имя Дов, ибо настоящего его имени им никто так и не сообщил...

Гостям ясно: Дов – это и есть их Хальдун. Однако стоило ли приезжать сюда, чтобы встретиться с ним после девятнадцати лет разлуки? Поначалу внутренний голос подсказывает Саиду встать и, не дожидаясь сына, быстрее возвратиться в Рамаллах. Но Сафия думает по-другому: все должно завершиться наилучшим образом – ее Хальдун не сможет не прислушаться к голосу родной крови. Да и Марьям настаивает на знакомстве и обязательном разговоре приехавших гостей с Хальдуном-Довом. Юноша, считает она, стал взрослым, и у него есть право самостоятельно решать, кто его родители...

Наконец, поздним вечером слышится шум открываемой калитки, щелкает дверной замок, и в гостиную входит высокий стройный юноша... в униформе

израильского солдата-резервиста. Справившись с нахлынувшим волнением и отчетливо произнося каждое слово, Марьям знакомит молодого человека с его настоящими родителями – арабами-палестинцами. Преодолев растерянность, посмотрев сначала на свою военную куртку, потом – на Саида, юноша решительно и твердо заявляет, что, кроме Марьям, матери у него не было и никогда не будет, а его отец геройски погиб осенью 1956 г. на Синае во время Суэцкого кризиса. Никакие другие родители ему не нужны. Да и зачем, собственно говоря, сюда приехали незнакомые и совершенно чужие ему люди? Из простого любопытства? Он с детства еврей, ходил в синагогу, изучал иврит. И, вообще, как могли кровные отец и мать бросить беспомощное пятимесячное дитя на произвол судьбы? Почему тогда те, кто не приходились ему отцом и матерью, не жалея себя, растили и воспитывали его все эти годы? Он, Дов, – еврей, и жизнь его принадлежит только Израилю...

Получив от ворот поворот, Саид и Сафия по пути домой пытаются ответить на не дающие покоя мучительные вопросы. Что же такое родина? Фотография с видом Иерусалима на стене? Старинный дамасский коврик? Павлиньи перья? Или, может, иллюзорные мечты о навсегда потерянном старшем сыне Хальдуне? Отныне, после всего случившегося, главные надежды Саида связаны со вторым сыном Халедом, оставшимся в Рамаллахе. Прежде он запрещал ему даже и думать о вступлении в палестинское движение сопротивления, но сейчас, после посещения Хайфы, в этом глубоко и искренне раскаивается...

В экранном варианте Касему Хавалю не удалось передать емкое идейно-нравственное содержание литературного первоисточника. Не смог он также найти запоминающиеся режиссерские решения для кинематографического воплощения переведенной на 18 языков мира повести Гассана Канафани. Тем не менее кинофильм сохранил ее гуманистический пафос и приглашал зрительскую аудиторию отчетливее осознать меру личной ответственности не только перед прошлым родины, но и перед ее будущим.

Обращение к теме ближневосточного конфликта и проблемам Палестины всегда было отличительной особенностью кинематографа Сирии. Этому значимому аспекту национальной действительности посвящались киноленты «Обратное направление» (Аль-Иттаджах аль-муакис, 1975) Мервана Хаддада, «Герои рождаются дважды» (Аль-Абтал юлидун марратайн, 1975) Салаха Дехни, «Красный, белый, черный» (Ахмар ва абъяд ва асуад, 1976) Башира Сафии.

Большой резонанс на Московском международном кинофестивале 1975 г. получила картина режиссера-палестинца Бурхана Алавии «Кафр Касем» (Кафр Касем), отмеченная Дипломом жюри «за волнующее воспроизведение одной из драматических страниц борьбы народа»⁹⁷. В ней хронологически подробно и точно предстала трагедия палестинской деревни Кафр Касем, произошедшая осенью 1956 г. Ее мирные жители оказались тогда невинными жертвами жестокого массового расстрела из-за того, что им не сообщили о комендантском часе, введенном командованием Израиля перед вторжением его войск на территорию Египта в день 29 октября, ставшим прологом кровопролитного Суэцкого кризиса.

Плодотворно в 1970-е гг. работал Набиль аль-Малих, получивший специальность кинорежиссера в Чехословакии. Фильм «Леопард» (Аль-Фахд, 1972) посвящен периоду французского мандата и прослеживает духовно-нравственную и политическую эволюцию простого сирийского феллаха, образ которого убедительно воплотил талантливый актер Адиб Кудура.

Лишившись из-за интриг местного феодала и колониальной администрации унаследованной земли родителей, пройдя сквозь тюремные застенки и сумев вырваться на волю, крестьянин приступает к бескомпромиссной борьбе с воцарившимся в округе деспотизмом и беззаконием власть имущих. Односельчане, относящиеся на первых порах к бунтарю-одиночке сочувственно, но с некоторой долей скептицизма, постепенно встают на его сторону и начинают решительные действия против

⁹⁷ Московский международный кинофестиваль 1959 – 1975. Москва, 1977, С. 83.

не имеющего оправдания своеволия доморощенных «царьков-коллорационистов» и их иноземных покровителей. Выдержанная в строгой реалистической манере кинокартина обозначила стержневую в творчестве Н. Малиха тему гражданской ответственности человека перед самим собой и нетерпимости к несправедливым, порочным явлениям окружающей жизни.

Родственный посыл отчетливо проявился затем в кинокартине «Господин прогрессист» (Ас-Сейд ат-такаддумий, 1974). В ней автор с едкой иронией высветил фарисейство успешно продвигающегося по карьерной лестнице беспринципного политика, который, прикрываясь демагогическими разглагольствованиями о безграничной приверженности высоким идеалам демократии, ханжески подавляет желание молодого журналиста честно и беспристрастно анализировать противоречия национальной действительности.

Важную идейно-воспитательную роль сыграл демонстрировавшийся в советском прокате кинофильм «Старые фотографии» (Бикая суар, 1978), посвященный периоду конца 1920-х – начала 1930-х гг. Центральным персонажем ленты, подтвердившей приверженность Малиха к социально-политическому анализу происходивших событий, стал сапожник Абу Салим, чьи мировоззренческие позиции и образ жизни из-за суровых обстоятельств претерпевали значительные изменения. Воссоздавая драматичную судьбу героя, кинематографист придерживался фактов истории, включил при этом в сюжетную интригу самые разные слои тогдашнего сирийского общества. В поле зрения кинокамеры оказались городская и сельская беднота, зарождавшаяся национальная буржуазия, латифундисты, патриотически настроенная интеллигенция, пытавшаяся поднять соотечественников на борьбу против феодального гнета и нетерпимого режима французского мандата.

В прологе Абу Салим выглядит беспечным, доверчивым и легкомысленным человеком, безответственным отцом семейства, способным, пустившись в сомнительные коммерческие авантюры, продать тайком

украшения жены, уехать невесть куда на долгие месяцы и оставить троих детей без куска хлеба. Не сразу открываются ему причины укоренившихся в округе порочных традиций и явлений. Его отношение к миру до поры, до времени определяется психологией мелкого хозяйчика, более всего озабоченного собственными выгодами и благополучием. Однако нелицеприятная реальность наносит жестокие удары, несчастья обрушиваются на его семью, друзей и соседей. Да и сам киногерой сталкивается с беспределом полиции, находящейся на службе у колониальных властей, видит, как расправляется она с беззащитными крестьянами. В эпилоге Абу Салим приходит к решению, возможному лишь для прозревшего человека: с оружием в руках он встает на защиту поруганного достоинства односельчан и погибает как мужественный боец, постигнувший необходимость самоотверженно и до конца сражаться с любыми формами произвола и угнетения.

Параллельно с правительственной Генеральной организацией сирийского кино производством игровых фильмов занимался и частный сектор. Однако под его эгидой выпускались не отличавшиеся оригинальностью эпигонские киноленты, повторявшие в основном расхожие штампы коммерческого кино Египта. К их числу относились, в частности, «Красавица-попечительница» (Ар-Раия аль-хаснаа, 1973) Атифа Салима о юной деревенской пастушке, мечтавшей перебраться в город, знакомившейся с обаятельным мужчиной, устраивавшим ее работать в популярное ночное кафе, где несчастная простушка попадала в сети преступного мира и становилась женщиной легкого поведения. Сентиментальные мотивы оказались в центре внимания ленты Мухаммеда Шахина «Танцующая на ранах» (Ракиса ала-л-джирах, 1974). Ее героиня-танцовщица, влюбившаяся на свою беду в известного врача, не может выйти за него замуж, поскольку общественная элита к ее безгранично любимой профессии относится с нескрываемым раздражением и презрением. По лекалам японских коммерческих фильмов-карате Фейсал аль-Ясири в 1975 г. выпустил на арабском материале незатейливую,

проходную ленту «Любовь и карате» (Хубб ва каратих), где рассказывалось о влюбленном сирийце, решившем ради защиты своей очаровательной девушки обязательно освоить приемы набиравшего популярность восточноазиатского боевого искусства. Нелепая комедия о жизни новобрачных «Не говори «прощай», день вчерашний» (Ла такули видаан ли-л-амс, 1979) Мухаммеда Шахина целиком строилась на том, что молодая капризная супруга ни под каким видом не желала вести домашнее хозяйство. Не оправдывая зрительских ожиданий, незатейливые и наивные кинофильмы частного сектора, далекие от реальных проблем национальной жизни, даже на внутреннем рынке кассовых прибылей не приносили, и потому их производство неуклонно снижалось.

Многочисленные положительные зрительские оценки в Сирии получил кинофильм выпускника ВГИКа Самира Зикры «Случай на полуметре» (Хадисат ан-нисф митр, 1976), поставленный по мотивам одноименного рассказа Сабри Мусы. В нем подверглась критике та часть национальной молодежи, которая, потерявшись в стихии мелочных, мещанских интересов, устранилась от противостояния общественно-политическим порокам и процветавшей коррупции накануне проигранной войны 1967 г.

...Мелкий клерк Субхи благодаря счастливому стечению обстоятельств получает престижную и хорошо оплачиваемую должность в правительственном налоговом управлении. С попавшим вдруг «из грязи в князи» молодым столоначальником происходит изумительная метаморфоза. Совсем недавно носивший кургузый потрепанный пиджачок, тихий и неприметный служащий в одночасье превращается в надменного функционера, унижающего подчиненных и охотно принимающего «подношения» от нечистых на руку новых богатых приятелей.

Оказывается, ждал он этого всю жизнь, с юных лет мечтал жить в шикарном апартаментах, избавиться от «ничего не добившихся» в жизни скромных и бедных родителей, одеваться в фирменные костюмы и развезжать на дорогом и престижном иностранном автомобиле. Двигаясь

семимильными шагами к желанной цели, бюрократ задумывается, наконец, и о будущей семейной жизни. После нескольких неудачных попыток в тесном салоне муниципального автобуса знакомится с давно приглянувшейся ему привлекательной девушкой Надией. Но когда после нескольких свиданий узнает, что до него у нее был другой парень, приходит в глубокое разочарование. Так и не простив избраннице сердца знакомства с другим человеком, Субхи принимает единственно разумное, с его точки зрения, решение – оставаться неженатым и не жалея сил двигаться вверх, к вершинам коррумпированной бюрократической власти.

В 1985 г. в конкурсе Московского международного кинофестиваля участвовал фильм Самира Зикры «Хроника событий будущего года» (Вакаи аль-амм аль-мукбил). На сей раз главным героем оказался руководитель симфонического оркестра, талантливый молодой музыкант Мунир. Концерты его сплоченного и прекрасно сыгранного коллектива, где бы они ни проходили, пользуются большим успехом. Но артист не хочет останавливаться на достигнутом и вынашивает еще одну заветную мечту – исполнять не только классические произведения европейского музыкального искусства, но и приобщать соотечественников к богатому наследию национального фольклора.

К огромному сожалению киногероя, при реализации этого благородного и патриотического замысла возникают досадные недоразумения. Чтобы приобрести для оркестра несколько недорогих народных инструментов, герой вынужден пройти все препоны бюрократической системы. И все-таки убежденный в перспективности своего подвижнического проекта, Мунир пусть не сразу, но добивается желанного результата. В Тадморе (Пальмире) он устраивает грандиозный фестиваль национальной фольклорной музыки, которому обеспечены долгие годы успеха.

Тема сохранения нравственной чистоты и ответственности перед самим собой вышла на передний план в кинокартине выпускника ВГИКа Вади Юсефа «Ловушка» (Аль-Мисьяда, 1979).

...Ранним утром житель бедняцкого квартала Дамаска уже немолодой Шаабан в очередной раз уходит на поиски случайного заработка. После длительного хождения под палящим солнцем у него появляется шанс перевезти тележку с овощами. Однако за нее жадно хватается другой, такой же, как и он, безработный. Вспыхивает спор, перерастающий в отчаянную схватку, в ходе которой Шаабан погибает. Дочь Фариаль и ее больная мать остаются без средств к существованию. Шансов добиться пенсионного пособия не предвидится – невольным убийцей оказался обездоленный нищий.

Девушке, занимавшейся только домашним хозяйством, без влиятельных родственников найти место очень сложно: все вакансии заняты. Разделяя горе осиротевшей семьи Шаабана, соседи помогают всем, чем могут. Лавочник Абу Ясин бесплатно отпускает продукты питания. Влюбленный в Фариаль и мечтающий на ней жениться стеклодув Самир пытается отвлечь ее от нерадостных мыслей...

Наконец, героине удается устроиться секретаршей к молодому врачу Фаизу, практикующему в престижном госпитале. Миловидная и добросовестная секретарша сразу привлекает внимание бывалого ловеласа, для начала он дает деньги на приобретение дорогих лекарств для больной матери. Очарованная отзывчивостью и изысканными манерами начальника, Фариаль забывает Самира, мечтая сделаться хозяйкой в модно обставленной квартире «благодетеля». Она не подозревает о том, что задумали ее возлюбленный и директор госпиталя Ихсан. Им как воздух нужна спонсорская поддержка похотливого банкира Халед-бека. Став любовницей Фаиза, девушка через некоторое время превращается в участницу оргий, организуемых «эскулапами» в угоду баснословно богатому престарелому финансисту. Скрывая от матери и соседей правду о «счастливо складывающейся жизни», еще вчера чистое и непорочное создание перед возвращением домой тщательно смывает макияж, переодевается в

простенькое платье, повязывает скромную косынку, делая вид, будто приходится много и напряженно работать...

Кажется, ничто не может остановить нравственное падение Фариаль. От недавней искренности и застенчивости не осталось и следа. В апартаментах, где содержанка развлекает финансиста и его сообщников, мы видим обворожительную кокетку с прицельным взглядом, отработанными приемами любовного обольщения, волчьей хваткой прожженной аферистки. Неудовлетворенная размерами получаемого «жалованья», она начинает втайне записывать на магнитофон все планируемые Халед-беком жульнические махинации.

Запоздалое отрезвление приходит после того, как ее покровители, намереваясь нажиться на растущем спросе на жилье, при помощи коррумпированных чиновников задумывают снести квартал, где живет несчастная больная мать. Приняв решение вернуться к скромной и честной жизни, на очередном «великосветском» корпоративе Фариаль отказывается от дивидендов и дележа прибылей в предстоящем «мероприятии». Более того, к ужасу собравшихся, прокручивает имеющиеся в ее распоряжении обличительные звукозаписи... А спустя несколько дней «случайно» погибает в результате дорожно-транспортного происшествия...

Многими своими чертами фильм «Ловушка» напоминал традиционную мелодраму. Однако кинолента сочетала в себе ясность социальных акцентов, аргументированность и точность передачи поступков и характеров персонажей, особенно главной героини, роль которой удачно исполнила дебютировавшая в кино актриса Самар Сами.

Несомненной удачей правительственного киносектора можно считать и картину Дурейда Лахама «Границы» (Аль-Худуд, 1984), вобравшую в себя приемы народной сказки и публицистичность толкования актуальной для арабского мира проблематики. Ее центральный персонаж, невысокого роста смешной очкарик Абдель Валуд, едет на старенькой машине по расчлененной многочисленными демаркационными линиями территории.

Потеряв по рассеянности паспорт, попадает в трагикомическую анекдотическую ситуацию. Проскочив без документа неохраняемый пограничный кордон одного арабского государства, он был задержан на контрольно-пропускном пункте другого, и теперь, без удостоверения личности, лишен возможности ехать дальше, а также вернуться туда, откуда приехал. Вынужденный обустраиваться на единственной, оставшейся для существования нейтральной полосе, Абдель Валуд оборудует из попавших под руку ветвей большого дерева шлагбаум с дорожными указателями: «только налево» и «только направо». Делается это для того, чтобы собирать пошлины за проезд по контролируемой им ничейной территории, получая не облагаемые налогом деньги. Продолжая приспосабливаться к новым жизненным обстоятельствам, герой разбирает ставший совершенно ненужным драндулет и из полученных запчастей строит домик-закусочную – для платного обслуживания проезжающих по его «владениям» путешественников. Проходит некоторое время. Бедолага знакомится с девушкой, которая сбежала из-под ареста, найдя по соседству с Абдель Валудом убежище, не доступное для властей ее страны. Они женятся и живут счастливой семейной жизнью. Но хорошее быстро кончается, и между супругами разгораются споры по поводу того, какое гражданство достанется их будущему ребенку.

Так и не сумев прийти к взаимоприемлемому решению, Абдель Валуд с женой созывают пресс-конференцию, где призывают разобраться в нелепой ситуации или же вообще отказаться от окаянных границ, приносящих «маленьким» людям одни только несчастья... Занимательность сюжета, причудливое сплетение фантастического и реального, сатирический взгляд на ближневосточный ареал с его многочисленными демаркационными линиями смело и находчиво отразили нешуточную проблему территориальной чересполосицы считающейся «единой и неделимой» арабской отчизны.

Тематическую палитру сирийского кино обогатила и автобиографическая лента выпускника ВГИКа Мухаммеда Маласа «Мечты города» (Ахлам аль-мадина, 1983), отмеченная призом «Золотая Танит» Карфагенского международного кинофестиваля. Экранное действие посвящалось 1953 – 1958 гг.: сначала – времени прозападной диктатуры полковника Шишакли, любившего величать себя «сирийским Цезарем», затем – президента Куатли, когда в стране начали укрепляться принципы народовластия и авторитет египетского лидера Насера, особенно в связи с национализацией Суэцкого канала, воспринимавшейся как освобождение арабских народов от засилья иноземного колониализма. Именно тогда среди патриотически настроенных сирийцев зародилась и утвердилась надежда на светлое будущее.

Кинокартина Маласа стала не только строго выверенной документальной реконструкцией бытовых и общественно-политических реалий 1950-х гг. В ней предстала мозаичная и пестрая жизнь окраинных «народных кварталов» Дамаска. Постановщик правдиво отразил сокровенные мысли и чувства розничных торговцев, мастеровых, ремесленников, представителей городской буржуазии. Экранные события режиссер передал сквозь призму чуткого восприятия мальчика-сироты Дибя, которого овдовевшая мать перевозит к деду в большой и чуждый столичный город из провинциальной Кунейтры. Вынужденный с малолетства зарабатывать на хлеб, совмещая работу в прачечной с посещением школьных занятий, герой сталкивается с людьми разного социального и имущественного положения, непохожих убеждений и политических пристрастий. Зорко наблюдая их поведение и поступки, мальчуган приобретает не по годам зрелое понимание сложностей человеческих взаимоотношений и вырабатывает в себе чувство ответственности не только за близких родственников, но и за судьбы пребывающей на историческом перепутье родины.

Размеренная манера повествования, наполненная меткими бытовыми зарисовками и точным показом характеров действующих лиц, полностью

оправдала себя при воплощении оригинального и смелого творческого замысла кинематографиста.

Правдивую картину сельской жизненной среды нарисовали киноленты выпускника ВГИКа, режиссера, сценариста и актера Абдул Латифа Абдул Хамида «Ночи шакала» (Лаяли ибн аува, 1989) и «Устные послания» (Расаил шифахийя, 1991). Первая с волнующим драматизмом проследила трудную судьбу феллаха, человека сурового и властного, старший сын которого, уехав в город, полностью утратил жизненные ориентиры, средний – предпочел перебраться из родительского дома к соседу, а младший – ничем особенно не интересовался и планов на будущее не строил. Одним из важных положительных моментов фильма стало то, что невзгоды и проблемы рядовой крестьянской семьи были переданы в реальном контексте национальной действительности 1960-х гг.

Окрашенная светлым, человеческим юмором лирическая кинокартина «Устные послания» рассказала о засидевшемся в женихах носатом деревенском парне, пламенно полюбившем прекрасную односельчанку, не обращающую на него внимания. Чтобы добиться взаимности, он начинает писать очаровательному созданию сентиментальные стихи и упрасивает оборотистого юношу-односельчанина, который на самом деле его соперник, зачитывать их адресату. Не зная о настоящем авторе искрометных любовных признаний, девушка думает, будто они принадлежат симпатичному «почтальону».

Но бдительный отец девушки печется о чести семьи и не спускает с дочери глаз, поэтому «вечера поэзии» молодой парочки периодически оборачиваются разного рода скандалами и трагикомическими приключениями. К тому же мнимого поэта совершенно некстати призывают в армию. Проходит время, и когда демобилизованный солдат возвращается в родную деревню, он видит, как в поле рядом с предметом его грез и мечтаний по овощным грядкам бегают смешной длинноносый мальчишка, почти как две капли воды похожий на давнего робкого приятеля. Того

самого, который когда-то умолял озвучивать свои сокровенные любовные послания этой статной, по-прежнему неотразимо красивой крестьянке... В 1992 г. на Международном кинофестивале Средиземноморских стран в Валенсии кинофильм «Устные послания», освещенный любовью к простым людям, был удостоен Бронзового приза⁹⁸.

Тематическую палитру национального кинематографа 1990-х гг. обогатила биографическая кинокартина Самира Зикра «Пыль чужеземцев» (Тураб аль-гураба, 1998), посвященная выдающемуся просветителю и общественному деятелю Абдуррахману аль-Кавакиби (1849 – 1902), одним из первых провозгласившему осуществимость независимого развития арабов и внесшему весомый вклад в возникновение идей панарабизма. Раскрывая незаурядную личность соотечественника, подчеркивая его редкий ум, эрудированность и горделивый патриотизм, кинематографист оправданно и закономерно сфокусировал свое внимание на последнем, интенсивном и плодотворном десятилетии жизни киногероя. Именно в этот период жизни, выступая в защиту бедных и угнетенных, он особенно активно боролся за избавление Сирии от диктаторского режима османского монарха Абдул Хамида II и из-за этого был вынужден как политический эмигрант уехать в Египет.

Авторский кинофильм «Сновидения» (Руя халима, 2002) режиссера-дебютантки Вахи аль-Рахиб проникновенно проследил мысли и поступки мечтательной дамасской студентки Джамили. Живущая в доме властного отца, в характере которого причудливо сочетаются строгость и доброта, взгляды консерватора и либерала, девушка тонко улавливает настроения не только домочадцев, но и соседей, принадлежащих к разным слоям общества. Одни из них живут в отгороженных от внешнего мира современных высоких зданиях, другие – в старых домах, отличающихся уютом, открытостью и гостеприимством. Объединяя в драматическом действии реальный мир и

⁹⁸ Махраджан димашк ас-синимай ад-дувалий аль-хамис ашар (на араб. яз.). Дамаск, 2007, с. 66.

мечту, перебрасывая события из прошлого в настоящее, фильм раскрывает процесс формирования духовного мира героини, не способной одобрить и принять мелочные узкоэгоистические устремления своих родственников и знакомых. Не складываются у нее и личные отношения с понравившимся было молодым человеком, оказавшимся на поверку заурядным приспособленцем и ветрогоном. Непонимание и равнодушие знакомых, а также ближайших родственников, переданные в серии снятых под хронику метких и доказательных наблюдений, побуждают студентку в конце концов уйти из опостылевшего дома и попробовать обрести себя в новой, самостоятельной и полноценной жизни...

Заметный резонанс в Сирии вызвала авторская кинолента Гассана Шмайта «Черная мука» (Тахин асвад, 2002) о непростой жизни национальной глубинки в первые годы независимости после упразднения колониального мандата Франции. Воссоздавая и анализируя проблемы и противоречия сельской общины, режиссер показал их как следствие пережитков феодализма и отголосков иноземного владычества. Центральные персонажи, богатый латифундист и его избалованный сын, вернувшийся с арабо-израильской войны инвалидом, живут словно по законам средневековья. До бесправного положения рядовых феллахов им нет никакого дела. Главное – выбить налоги и присвоить в конце полевого сезона «причитающуюся» долю выращенного чужими руками урожая. В их распоряжении команда вооруженных охранников, готовых без зазрения совести отобрать у крестьян последнее, обрекая несчастных на голодное существование. Достоверно воспроизводя общественные и этнографические реалии конца 1940-х гг., кинематографист вмонтировал в экранные события сюжеты народной мифологии, которые вобрали в себя заклинания и ночные факельные шествия, придавшие фильму особенный визуальный колорит и немало способствовавшие успешной реализации творческого замысла.

Попытку по-новому осмыслить моральные проблемы семейных и личных взаимоотношений мужчины и женщины предпринял Абдул Латиф Абдул

Хамид в своей авторской кинокартине «Вне зоны доступа» (Харидж ат-тагтия, 2007). Центральный персонаж Амер разлучен со старинным другом Зухейром, который за какое-то неизвестное преступление получает десять лет тюремного заключения. Взяв на себя обязательство покровительствовать и защищать супругу и дочь осужденного, Амер начинает испытывать к «соломенной вдове» чувственное влечение, та отвечает ему взаимностью, и вскоре между ними возникают скрытые от посторонних глаз романтические отношения. При этом их сближение и продолжительный роман кинематографист показывает тактично, без пошлости и с редким чувством меры. Невольно подкупает жизненность происходящего на экране, в чем сказываются профессионализм режиссера и дар перевоплощения актеров, занятых в кинокартине.

Конечно, оба персонажа совершают предательство: Амер изменяет супруге, а любовница – томящемуся в неволе несчастному Зухейру. Умудряющийся работать кондитером, водителем такси и учителем арабского языка – одним словом успевающий все, главный герой в глубине души знает: наступит время, и ничего не знающий друг, находящийся «вне зоны доступа», выйдет на свободу и первым делом вернется в родные края. В эпилоге фильма все придет к логической развязке. Трезво взвесив все «за» и «против», Амер и его подруга все-таки побеждают «шайтана-искусителя». Решив не испытывать судьбу, они мирно и по-хорошему расстаются и сохраняют свои семьи...

Сирийские игровые фильмы, производство которых с конца 1990-х гг. осуществлялось исключительно в рамках правительственной Генеральной организации кино, отличали жизненная правда, актуальность идейного содержания и разнообразие форм воплощения изображаемых событий. В стране до 2011 г. систематически проводился отличавшийся гостеприимством Дамасский международный кинофестиваль, имевший высокий авторитет. Хочется верить, что Сирия преодолет обрушившиеся на

нее испытания, и ее кинематограф будет служить высоким идеалам гуманизма, общественной справедливости и совершенствованию человека.

ГЛАВА III. КИНЕМАТОГРАФ АРАБСКОГО МАГРИБА

§ 1. КИНЕМАТОГРАФ ТУНИСА

Первые съемки на территории Туниса, находившегося с 1881 года в колониальной зависимости от Франции, состоялись в 1896 году, когда один из операторов братьев Люмьер отснял несколько хроникальных эпизодов – проезд бея и его почетного эскорта, овощной и рыбный базары, городские улицы, панорамы морского порта. Спустя год тунисский фотограф и критик Альбер Шемама Шикли (1872—1934) организовал в одном из столичных магазинов публичные коммерческие киносеансы, которые были восприняты публикой с большим интересом, что явилось важным подспорьем для оживления и расширения киноимпорта. Поначалу фильмы поступали в основном из метрополии. Особенно заметного успеха добилась продемонстрированная в местном прокате в 1904 году знаменитая «фантастическая кинофеерия» Жоржа Мельеса «Путешествие на Луну», поразившая зрительскую аудиторию причудливостью зрелищных эффектов и сочетавшая кинотрюки с использованием макетов и театральной машинерии.

В 1905 году французский фотокорреспондент Деконклуа подготовил на национальном материале в Габесе короткометражный игровой сюжет, рассказавший о похищении невесты, неудавшейся погоне за дерзким женихом и счастливой свадьбе влюбленных в финале. Значимость этой киноленты заключалась в том, что в ней впервые на съемочной площадке появились актеры-туниисцы.

В октябре 1908 года в столице колониального Туниса открылся первый стационарный кинотеатр «Омниа Пате», директором которого стал француз Анри Меинье. Премьерный показ, продолжавшийся в течение часа, включил демонстрировавшиеся в сопровождении тапера немые зарубежные кинофильмы – «Мумия», «Жизнь китайских моряков», «Трудный флирт», «Поцелуй колдуна» и др.

Существенный вклад в популяризацию «синематографа» на начальном этапе внес Шемама Шикли. В 1909 году, с риском для жизни поднявшись на воздушном шаре, он снял центральные кварталы Туниса, а в 1910 году, находясь на борту субмарины, осуществил ряд сенсационных подводных съемок. Его видовые репортажные кинозарисовки пользовались у зрителей неизменным успехом. Вообще же зарождение в стране кинохроники датируется 1911 годом, когда протекторат посетил тогдашний президент Франции Арман Фалльере. В просмотровых залах долгое время показывались документальные сюжеты его торжественного прибытия в Бизерту с военной эскадрой, представления генеральным резидентом метрополии арабской знати, вручения им орденов и знаков отличия, празднеств и разного рода официальных церемоний, посещения музеев и т. д.

В 1919 году бывший театральный артист француз Луис Мора поставил первый в Африке полнометражный игровой фильм «Пять проклятых джентльменов» (*Les Cinq gentlemen maudits*), ориентированный прежде всего на вкусовые пристрастия не столько местных, сколько западных кинозрителей. В нем повествовалось об опасных приключениях «цивилизованных» молодых европейцев в малопонятной, исполненной религиозного фанатизма и мстительности «косной» среде арабов- мусульман.

В 1921 году французский режиссер Роже Десор по мотивам сказок «Тысячи и одной ночи» выпустил киноленту «Мааруф» (*Maarouf*). Премьера ее состоялась сначала в столице метрополии Париже, а затем в «Омниа Пате» у Бена Кемлы – первого тунисца, владельца собственного кинотеатра. Экранизация Десора добилась весьма значительного прокатного успеха. Данное обстоятельство подвигло продюсеров метрополии делегировать в древний тунисский город Кайруан русского режиссера-эмигранта, ученика К. С. Станиславского Виктора Туржанского, создавшего в 1922 году довольно удачную в коммерческом плане картину «Сказки 1001 ночи» (*Les contes des milles et une nuits*), где в главной роли снялась его жена Наталия Кованько. Восточная «экзотическая» тематика, весьма заманчивая для западного

зрителя, была продолжена американцем Рексом Ингремом, поставившим в 1923 году кинофильм «Араб» (L'Arab), который перекликался своим содержанием со знаменитыми мелодраматическими «боевиками» США с участием звезды Голливуда 1920-х годов Рудольфа Валентино.

Бесспорная заслуга в становлении национальной кинематографии принадлежит другу братьев Люмьер – Альберу Шемама Шикли, человеку больших знаний и культуры, открывшему первое в стране фотоателье, прошедшему с кинокамерой по дорогам первой мировой войны во Франции. В 1922 году он снял короткометражный полудокументальный сюжет «Зохра» (Zohra) – своего рода «киноодиссею» молодой француженки, ставшей жертвой кораблекрушения. Экранные события рассказывали о том, как ее подобрал арабский рыбак, как она выздоровела и попала затем к жителям пустыни бедуинам, где разделила их суровые повседневные будни. В финале ленты французский летчик случайно обнаруживал соотечественницу и увозил ее на своем самолете на родину. Одним из существенных достоинств кинофильма оказался правдивый рассказ о жизненном укладе тунисских кочевников – их заботы о выращивании овец, процессе приготовления пищи, добывании крайне дефицитной в суровом и засушливом климате пресной воды.

Через два года Ш. Шикли снял первую в Тунисе полнометражную игровую кинокартину «Глаз газели» (Ain El Ghezal) с участием только местных актеров, действие которой происходило в живописных окрестностях древнего Карфагена. В ней автор поведал о трагической любви арабской девушки и ее избранника, ставших жертвой заскоружлых патриархальных обычаев. Поскольку Тунис являлся на тот момент колониальным владением Франции, премьеру фильма, состоявшуюся в мае 1924 года, считать рождением отечественного кинематографа не принято.

Между тем географическая близость к Европе и привлекательный колорит природных ландшафтов превратили страну с 1920-х годов в удобную съемочную площадку западных кинодеятелей, среди которых преобладали

французы. Здесь снимались главным образом экзотические авантюрные фильмы, отвечающие вкусам зарубежной зрительской аудитории. В их числе – «Барокко» (Barocco, 1925) Ш. Бургне, «Ясмина» (Yasmina, 1926) А. Югона, «Секрет Фатумы» (Secret de Fatouma) и «Легенда Корбуса» (La Legende de Korbous, оба 1928) М. Деконклуа, «Шахерезада» (Scheherazade, 1929) русского режиссера-белоземigrанта Александра Велкова, «Принцесса Там-Там» (Princesse Tam-Tam, 1935) Э. Т. Гревилеля, первый в Тунисе звуковой фильм на арабском языке «Безумец из Кайруана» (Le Fou de Kairouan, 1939) Ж. А. Креси, «Трое из Сан-Сира» (Les Trois de Saint-Cyr, 1939) П. Полена и др.

В период Второй мировой войны на территории Туниса попеременно находились фронтовые киногруппы немцев, французов, англичан, итальянцев и американцев. Они отсняли множество чрезвычайно важных и ценных в историко-познавательном отношении документальных фильмов о том памятном и бурном времени. Часть из них в настоящее время находится на хранении в национальных киноархивах Суса и Бизерты.

В 1946 году француз Ж. Дерокль основал в столице Туниса акционерную кинокомпанию «Студия Африка» (Studios Africa). 70 процентов ее капиталов контролировали представители метрополии, а 30 процентов – тунисцы. За восемь лет деятельности она выпустила 56 кинофильмов всех категорий. Однако за два года до обретения страной в 1956 году политической независимости ее владелец Дерокль тайно вывез находившееся в ней оборудование на территорию соседнего Алжира, остававшегося до 1962 года «заморским департаментом Франции».

В 1950 году в стране возникла Федерация тунисских кино клубов, призванная координировать деятельность различных групп любителей и энтузиастов кино, распространять среди народных масс кинематографическую культуру, знакомить их с достижениями и определяющими тенденциями развития мирового киноискусства. К 1956 году ей удалось открыть свои филиалы не только в столице, но и в Габесе,

Кайруане, Бедже и Кефе ⁹⁹. Именно в рамках данной общественной организации постепенно начали формироваться кадры первых отечественных профессиональных кинематографистов.

В 1955 году тунисцы А. Б. Салах и А. Бесис совместно с французом М. Херцем образовали небольшую производственную компанию «Новая эра» (Аль-Ахд аль-джадид) и приступили к выпуску еженедельных информационных киножурналов. Наиболее ценными среди них стали новостные номера, которые запечатлели первые месяцы жизни избавившегося в марте 1956 года от режима протектората Туниса. С согласия и по приглашению руководства молодого государства в 1957 году французский режиссер Рене Вотье выпустил полнометражную игровую картину «Золотая цепь» (Chain d'or), рассказавшую об унаследованных от прошлого непростых проблемах обитателей небольшого рыбацкого поселка. В ней, кстати говоря, дебютировала уроженка Туниса, всемирно известная впоследствии итальянская актриса Клаудиа Кардинале. Кинофильм с успехом участвовал в 1959 году в Международном кинофестивале (Западный Берлин), где был отмечен «Призом молодого кино».

В 1957 году с одобрения правительства Хабиба Бургибы, признанного лидера освободительной борьбы и основателя национального государства, в стране было учреждено государственное со смешанным капиталом Тунисское акционерное общество по кинопроизводству и кинопрокату – САТПЕК (Société Anonyme Tunisienne de Production et d'Expansion cinématographique), занявшееся производством короткометражных и хроникальных фильмов. Параллельно Общество решало вопросы импорта, возможного совместного производства с иностранными кинофирмами, руководства деятельностью киноархивов. В 1967 году в Гаммарте – пригороде столицы – САТПЕК построило кинематографический комплекс, который позволил выпускать черно-белые игровые кинофильмы без содействия зарубежных компаний. В 1983 году там же открылась лаборатория по

⁹⁹ Khlifi , Omar. L'histoire du Cinema en Tunisie. Tunis, 1970, P. 233.

обработке цветной пленки, и по технической оснащенности тунисская кинематография стала на тот момент одной из лучших в Африке.

Датой рождения отечественного кинематографа тунисцы считают 20 марта 1967 года, когда состоялась премьера полнометражного игрового фильма «Рассвет» (Аль-Фаджр), поставленного по авторскому сценарию режиссером, драматургом и критиком Омаром Хлифи. В нем рассказывалось о последовательной и мужественной борьбе тунисцев против режима протектората. Главными героями выступили несколько молодых патриотов-подпольщиков, героически погибавших от рук французских колонизаторов. В их подвиге кинорежиссер передал силу воли тунисцев, их готовность и способность идти на самопожертвование во имя освобождения родины от колониальной зависимости. В эпилоге О. Хлифи показал документальные кадры могил с именами павших героев, предложив зрителям задуматься, на какие жертвы пришлось идти, чтобы избавиться от иноземного порабощения. Тема национального освобождения стала основополагающей в творчестве О. Хлифи, получив развитие в дальнейших его фильмах «Восставший» (Аль-Мутамаррид, 1968), «Феллага» (Аль-Феллага, 1970 – совместно с Болгарией) и «Вызов» (Ат-Тахадда, 1985). Первый из них воспроизвел перипетии антиосманского выступления тунисских крестьян в 70-е годы XIX века, второй – проследил процесс становления и закаливания характера одного из предводителей борьбы против французских властей протектората, а третий – воссоздал акцию патриотов-подпольщиков, уничтоживших наследника престола, предавшего в 1952 году свободолюбивые устремления своих соотечественников. Говоря о себе и идейно-содержательных установках своих авторских постановочных кинолент, на Московском международном кинофестивале (1973), Омар Хлифи подчеркивал: «Мне кажется полезным и важным напомнить молодым, как, какой ценой была завоевана независимость»¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Экран. 1973-1974. Москва, 1975, С. 242.

На рубеже 1960-х – 1970-х годов полнометражные игровые кинофильмы выпустили и другие тунисские режиссеры. В русле психоанализа были выполнены ленты «Мухтар» (Мухтар, 1968) Ас-Садики Бен Аиши, «Смерть беспокоит» (*La mort trouble*, 1969) Фериды Бугериды совместно с французом К. д'Анна, «Юсра» (Юсра, 1971) Рашиды Фершью (со Швейцарией). Их герои изображались в моменты кризисов, страстно занятыми поисками истины между обычаями предков и искушениями западной жизни, страдающими от потерянности в окружающем мире, невозможности изменить собственную судьбу.

Интересом к социальной проблематике отмечен фильм «Плешивый Халифа» (Халифа аль-акра, 1969) Хамуды бен Халимы, рассказавший историю юноши, выросшего сиротой в большом столичном городе и находящегося на побегушках у сильных мира сего. Аналогичный посыл заключала в себе также кинолента «И завтра» (Ва гадан, 1971) Брахима Бабаи, поведавшая о болезненных проблемах миграции сельских жителей в города, где их почти наверняка ожидала горькая и унижительная участь безработных.

К середине 1970-х годов из-за возникших финансовых трудностей САТПЕК стало более активно привлекать иностранный капитал. В это время появились вошедшие в историю национального кино важные и политически злободневные фильмы Мухаммеда ан-Насера аль-Ктари «Послы» (Ас-Суфараа, 1975 – с Ливией и Францией) и Реда аль-Бахи «Солнце гиен» (Шамс ад-дибаа, 1977 – с Нидерландами). Кинолента Насера Ктари — хроника-размышление автора о тяжелой и незавидной доле его соплеменников, выехавших на заработки в бывшую метрополию. Автор фильма правдиво воспроизвел удушливую атмосферу расовой вражды и нетерпимости к рабочим-иммигрантам, сумев соблюсти при этом чувство меры и такта, не идеализируя слепо отдельных соотечественников, которые порой своим поведением порождают неприязненное отношение к себе со стороны французов. Кинопостановка Реда аль-Бахи – острый

публицистический памфлет о превращении прибрежной деревни в модный центр западного туризма. С глубоким проникновением в общественную среду режиссер проследил процесс ломки прежних и утверждения новых норм жизнедеятельности, грубо отнимающих у простых рыбаков их традиционный промысел и превращающих их в услужливых лакеев при иноземных богачах, прибывающих сюда «оттянуться» и полюбоваться экзотикой.

В 1980-е годы тематика тунисского кино расширилась. Абделлатиф бен Аммар в фильме «Азиза» (Азиза, 1980) детально проанализировал вопросы, связанные с эмансипацией женщины в современном обществе. Махмуд бен Махмуд в «Переходе» (Убур, 1982) воссоздал непростые проблемы взаимосвязей севера и юга страны. Тайеб Лухиши в «Тени земли» (Зилл аль-ард, 1982) с большим профессиональным мастерством достоверно обрисовал болезненную ломку старых устоев жизни бедуинов, сложности установления в пустынных районах ранее неизвестных отношений, навязываемых неумолимо наступающей городской цивилизацией.

Наджия бен Мабрук в киноленте «След» (Ас-Сама, 1982) заострила внимание на нелицеприятных жизненных обстоятельствах, побудивших деревенскую девушку покинуть родину и перебраться к своим родственникам, обосновавшимся в Бельгии. Наджиб Зуауи в фильме «42 градуса в тени» (42 фи-з-зилл, 1986) критически подошел к нравственным и мировоззренческим метаморфозам в сознании молодых тунисцев, приехавших учиться во Францию.

В середине 1980-х годов в стране резко обострились социально-экономические и политические проблемы. В 1984 – 1987 годах средний доход на душу населения сократился на 23 процента, покупательная способность упала на 30 процентов, уровень зарплаты снизился на 15 процентов. После прокатившихся по стране на рубеже 1983 – 1984 годов стихийных народных хлебных бунтов в верхних эшелонах власти воцарилась атмосфера страха и неуверенности. В значительной мере она подкреплялась

спонтанными и непродуманными указами Хабиба Бургибы, ставшего в 1975 году пожизненным президентом. К примеру, в одном только 1986 году по инициативе многолетнего бессменного руководителя государства состав кабинета министров обновлялся четыре раза.

В ночь на 7 ноября 1987 года исполнявший обязанности премьер-министра Зин аль-Абидин Бен Али, бывший директор Службы безопасности, сославшись на 57-ю статью конституции, допускавшую смену президента в случае немощи последнего, взял на себя бразды правления и одновременно занял пост председателя правящей Социалистической дустуровской партии. Прославленного лидера национально-освободительной борьбы и основателя независимого государства 84-летнего Хабиба Бургибу перевезли в один из дворцов неподалеку от столицы под усиленный надзор спецслужб и полиции. Благодаря предпринятым новой властью корректировкам в сфере управления хозяйственными процессами, которые выражались в существенном увеличении капиталовложений в сектор производства и улучшении условий экспорта национальной продукции, внутренний валовой продукт в 1986 – 1996 годах вырос в три раза. Преобразовав в 1988 году Социалистическую дустуровскую партию в Демократическое конституционное объединение и провозгласив курс на реализацию принципов политического плюрализма, Зин аль-Абидин Бен Али вместе с тем на время нейтрализовал партию «Ан-Нахда» (Возрождение), выступавшую за установление в Тунисе режима исламской республики. По мнению главы государства, деятельность последней угрожала подорвать социальный мир и привести к деструктивным последствиям, не менее тяжким, чем в соседнем Алжире.

В ряду обративших на себя внимание кинофильмов, выпущенных в этот период, стоит отметить поставленную в 1994 году режиссером-женщиной Муфидой Тлатли социально-пси-хологическую мелодраму «Молчание дворцов» (Самт аль-кусур), отмеченную премией «Золотая камера» Каннского международного кинофестиваля. В ее основу легли воспоминания эстрадной певицы, ожидающей ребенка. Она планирует сохранить его,

однако под нажимом властолюбивого гражданского мужа все больше склоняется к тому, чтобы в очередной раз прервать беременность.

Поездку в больницу отсрочивает утреннее сообщение о смерти аристократа Сида Али, в доме которого героиня когда-то провела детские и юношеские годы. Забыв обо всем на свете, Алия отправляется в имение усопшего, откуда решительно и в одночасье сбежала десять лет назад. После протокольного пребывания в поминальной комнате вместе с охваченными скорбью родственниками умершего она решает встретиться с ослепшей старой служанкой Хатти Хадда. Последняя с трудом узнает молодую женщину по памяtnому кулону на шее. Экранные события переносятся в прошлое.

Сарра, дочь Сида Али, и считающаяся незаконнорожденной Алия родились в одну и ту же ночь. С детства обе души не чаяли друг в друге. Тем не менее разница в происхождении постоянно напоминала о себе. Когда хозяева намереваются сделать во дворе парадный семейный фотоснимок, чтобы «не испортить панораму», Алию отсылают подальше к стоящей в стороне многочисленной домашней прислуге. Хотя сердобольный Сид Али и приглашает потом растущую без отца «замарашку» сфотографироваться в обнимку с ним и его дочерью, это мало что меняет в униженных и оскорбленных чувствах девочки-подростка... Да и мать-служанка упорно считает: место Алии – только рядом с ней. Между тем Алия ненавидит надоевшие горшки и кастрюли, очень любит музыку и мечтает, как и Сарра, научиться играть на лютне.

В стране тем временем множатся протесты против колониальной зависимости от Франции. Однако во дворце Сида Али, изолированном от событий внешнего мира, будто бы ничего не происходит. По-прежнему систематически устраиваются званые вечера для богатых, одетых по последней европейской моде почтенных гостей, сопровождаемые подачей изысканных угощений и напитков, а также непременно «танцами живота», исполняемыми Хадией, матерью Алии. Только изредка в

застольных беседах как бы невзначай звучат слова сочувствия в адрес отстраненного от власти в итоге национально-демократической июльской революции 1952 года в Египте короля Фарука I и его ближайшего окружения.

Попросив однажды у Сарры лютню, Алия уединяется в небольшой и скромной комнате матери, где с увлечением самостоятельно подбирает музыкальные аккорды и начинает петь задушевные лирические песни авторского сочинения. Внезапно через открытое окно слышит поощрительные аплодисменты Сида Али, давно наблюдающего за ней и чистосердечно восторгающегося ее красивым голосом. Впрочем, радость и восхищение аристократа длятся совсем недолго. Буквально через минуту ему приходится слушать едкие истеричные упреки жены за «непристойную» привязанность к вступающей во взрослую жизнь какой-то там служанке, «родившейся в грехе» и от «беспутной матери».

Для прислуги во дворце установлено неукоснительное правило – покорность и молчание. Похотливый женатый брат Сида Али, пользуясь бесправным положением служанок, время от времени приглашает их к себе в спальню для «лечебного разгрузочного массажа». Переступив границы дозволенного, в присутствии притворившейся спящей дочери однажды грубо овладевает и Хадией... На последовавшие упрямые вопросы дочери о том, кто на самом деле ее отец, женщина с грустью рассказывает о том, как в детстве ее привезли в этот самый дворец. Тайно продали его хозяевам, при прощании обещали забрать, но так и не приехали. Она провела здесь всю свою жизнь, и отсюда ей ехать некуда...

Пышно справляется свадьба Сарры, дочери Сида Али, и ее двоюродного брата. С иголки одетые респектабельные мужчины и их дамы в декольтированных платьях, в дорогих украшениях, соглашаются послушать обладающую чудесным голосом талантливую юную исполнительницу. И вдруг, как гром среди ясного неба, к возмущению почтенной публики, Алия запекает сочиненную ею песню протеста против представителей общественной элиты, утративших чувство патриотизма и забывших о

чаяниях простых людей. В гневе и раздражении гости покидают красочно оформленный зал, не дождавшись угощений.

А как раз в это время матери девушки, «загубившей весь праздник», в недоступном для посторонних глаз подвале при тусклых, источающих обильную копоть свечах какая-то малограмотная знахарка пытается сделать аборт. В страшных мучениях, истекая кровью Хадия умирает. До глубины души потрясенная произошедшим, Алия безоглядно бежит из ненавистного дворца, не оставшись даже на похороны...

В эпилоге фильма, пережив «ленту памяти» и вернувшись в день сегодняшний, героиня прощается с Хатти Хадда. Уходя из огромного барского дома, где когда-то прошли детство и юность, она решает сохранить живущего в ней еще не родившегося ребенка – только он отныне по-настоящему сближает ее с окружающей жизнью. И если на свет появится девочка, то она обязательно назовет ее именем своей «жившей в грехе» матери – Хадия...

Вызвавший широкий международный резонанс террористический акт в Нью-Йорке 11 сентября 2001 года и последовавшее затем вторжение войск США в Ирак под предлогом свержения Саддама Хусейна ради «установления демократии» закономерно «послужили ферментом цепной реакции оживления старых и развития новых очагов исламизма»¹⁰¹. Применительно к Тунисской Республике данный злободневный аспект современности стал предметом размышлений режиссера и сценариста Нури Бузида, выпустившего в 2006 году картину «Последний фильм» (Ахир фильм), направленную против религиозного экстремизма и ставшую особенно важной для национального кино, которая демонстрировалась в зарубежном прокате под названием «Making off». В том же 2006 году на Карфагенском международном кинофестивале она была удостоена главного приза «Золотая Танита», а на Каннском фестивале 2011 года за вклад в

¹⁰¹ М.Ф.Видясова, В.В.Орлов. Политический ислам в Северной Африке. Москва, 2008, С. 118.

развитие экранного искусства министерство культуры Франции вручило кинематографисту орден Почетного легиона.

В сторону порта с тележкой-рикшей движется группа молодых парней. Среди них выделяется стройный, спортивного вида Бахта. Забравшись на паром, он кокетничает с симпатичной девушкой Суад. Расставшись с собеседницей и сойдя на берег, бросает клич: улица переходит его компании. Через минуту стены в подземном переходе покрываются причудливыми узорами цветных граффити. Подтягивается другая группа молодежи. Начинается азартное состязание по хип-хопу, рэпу и фристайлу. Налетевшая полиция доставляет часть «нарушителей» в участок – за одни только граффити задержанным грозит шесть месяцев заключения. Старший офицер с издевкой заявляет Бахте: ты никогда не служил в армии и поэтому не мужчина. В ответ ершистый арестант предлагает выдать ему полицейскую форму, и тогда он тоже станет мужчиной. Но «непутевому» уличному танцору в достойных рядах блюстителей порядка делать, конечно, нечего.

Получив нагоняй и выйдя с двоюродным братом-сержантом на улицу, Бахта заявляет о желании как можно быстрее оказаться на войне в Ираке. Дома предлагает от души рассмеявшейся матери-домохозяйке, не способной ударить сына, немножечко подраться. Подтрунивает над дряхлым дедом, скрупулезно пересчитывающим деньги, накопленные «для одной молодой леди»: мужчине, дескать, жениться можно в любом возрасте, это вовсе не грешно. Что касается отца, работающего таксистом, то с ним у Бахты, после того, как он не поступил в колледж и с тех пор нигде не работает, – полный разлад.

Встретившись следующим утром с Суад, собравшейся навестить в столице старшую родственницу, киногерой предлагает отказаться от карьеры певицы и требует больше не встречаться с музыкальным импресарио. Но та в своих уроках пения ничего дурного не усматривает и в свою очередь советует ухажеру оставить «никому не нужные танцульки» и подыскать другое, более достойное занятие.

Вскоре в мыслях и поступках Бахты действительно начинают происходить судьбоносные перемены. Зайдя в кафе и просматривая с друзьями сводки телевизионных новостей, он оказывается во власти идущих из эфира острых публицистических вопросов. Разве судьба арабов сводится только к покорности и унижениям? Когда они поднимутся? Саддаму Хусейну или Багдаду на самом деле нанесли поражение американцы? На телеэкране приводятся хроникальные кадры, где на голову памятника свергнутому иракскому лидеру набрасывается звездно-полосатый флаг США. Распалившийся телеобозреватель азартно продолжает: Багдад будет сопротивляться и обязательно восстанет из руин. Настоящие герои выйдут из подполья. Ведь разные цивилизации стремились покорить Багдад, но при этом все их попытки с позором и треском провалились...

Под впечатлением пропагандистского выступления, наэлектризованный Бахта прямо в кафе призывает тунисцев поднять головы. Молчание недопустимо. Сегодня «верхам» уже нельзя позволять манипулировать людским сознанием. Даже родной отец сейчас его не остановит, и он готов все вокруг взорвать... Разгоряченный Бахта, потеряв чувство реальности, приходит к дому Суад. Желая показать друзьям свою храбрость и решительность, требует вернуть ему долг. Однако та удивлена и заявляет, что слышит о нем в первый раз. Да откуда вообще у него могли появиться деньги? После потасовки с братом девушки смутьяна доставляют в полицию, где упрекают в ненужных и провокационных играх с национальными чувствами арабов. Здесь не Ирак. В Тунисе и без его нелепых выходов у людей много проблем и забот.

Напросившись переночевать к двоюродному брату, Бахта похищает у того полицейскую форму и в ней на следующий день заявляется в кафе. Болтает о предоставленном ему праве арестовать любого, причем даже за ненадлежащий вид одежды. Мол, у каждого из присутствующих есть шанс угодить в тюрьму, и при этом каждый может подобрать себе преступление по вкусу. Наконец, разыгрывает доброту, обещая всем выдать паспорта и визы в

Европу, где без труда можно найти белокурых девушек, жениться на них и зажить счастливой семейной жизнью.

Излив душу, выходит на улицу, останавливает проститутку, выдающую себя за студентку. Начальственно требует предъявить документы. «Ласточка», конечно, оставила их дома. Тогда «блюстителю нравственности и порядка» приказывает залакированной девице идти туда, куда он укажет. Ради хохмы приводит к находящемуся «в переходном возрасте» деду. Предлагает показать «молодой леди» свои сбережения и, не откладывая в долгий ящик, заняться с ней сексуальными утехами. Однако дряхлый беззубый кавалер с перекрашенной и полураздетой «невестой» в состоянии лишь попеть любовные романсы.

Вскоре раздается настойчивый и резкий стук в двери наряда полиции. В отличие от прошлых правонарушений, за похищенный мундир придется ответить уже по полной программе. Быстро переодевшись в гражданскую одежду, Бахта убегает и скрывается в хорошо знакомых лабиринтах городских трущоб. Совершенно ясно: теперь полиция взялась за него всерьез и надолго...

Во время тайной встречи с Суад во дворе заброшенного дома к беглецу незаметно подходят два неизвестных бородатых человека. Предлагают надежное и безопасное убежище. Долго везут куда-то на поезде. Вводят в ничем особенно не примечательный дом пожилого хозяина по имени Шукри. Последний обещает помочь, но для начала надо пройти проверку – бросить дурные привычки и занятия бесполезными вещами и в дальнейшем следовать его приказам. Мечты уехать за границу тоже выбросить из головы – никакого рая там нет. А чтобы стать уважаемым и свободным, стоит научиться полезному ремеслу. Аллах дал людям руки, чтобы работать, а не деградировать. Накормив и тем самым разделив с Бахтой воду и соль, Шукри называет гостя своим сыном и вручает необычайно крупную сумму денег. Дабы как можно быстрее избавиться от скверны и укрепить свой дух,

предлагает, как и в далеком детстве, незамедлительно возобновить систематические молитвы.

И вдруг экранное правдоподобие действительности рушится: Бахта как персонаж фильма настаивает на разговоре с кинорежиссером: ведь его, Лутфи, пригласили исполнять в фильме современные молодежные танцы, а он вынужден общаться с какими-то фундаменталистами, однозначно считающими его любимые рэп и фристайл грехом! С немалым трудом после уговоров съемки удастся продолжить...

Беглец, с подачи Шукри, шаг за шагом приходит к убеждению, что Запад преследует свои корыстные цели и вовсе не собирается учитывать интересы ислама, а внедряет чуждую идеологию, безнаказанно грабит мусульманские земли. Поэтому необходимо поддерживать братьев по вере всем, чем только возможно. Современный мир, все больше верит Бахта, – это рай для «неверных». Они, например, убивали евреев, а виноватыми сделали последователей ислама. Иноверцы распространяют ненависть, и ее необходимо использовать во имя справедливого отмщения...

Исполнитель роли Бахты опять протестует и вызывает на разговор режиссера, чтобы тот объяснил ему свой замысел. Кинематографисты, с его точки зрения, ведут очень опасную игру. Ведь нельзя показывать ислам с дурной стороны! Происходит трудный разговор с автором фильма. Тот говорит, что непосредственно перед съемками перечитал Коран дважды на арабском и французском языках. Тот, кто хочет найти в нем мир и любовь, тот непременно их там найдет. Когда же агрессия и насилие происходят в реальности, тогда Коран способен превратиться в инструмент войны. Борьба против иноземной оккупации следует политическими средствами, а не под знаменем ислама. Он, кинорежиссер, является мусульманином и нисколько этого не стыдится. Людям не надо политизировать ислам, равно как иудаизм и христианство... Лутфи, тем не менее, сопротивляется, потому что по мере развития сюжета от безобидных танцев перешли к теме терроризма, игнорируя его далекие от фундаментализма личные убеждения.

В свою очередь постановщик очень рад тому, что страхи и сомнения Бахты передаются впервые снимающемуся в кино исполнителю. Хотя, наверно, данный фильм станет для самого кинорежиссера последним в его творческой карьере...

Шукри все ближе и ближе подводит Бахту к мысли о том, что война и самопожертвование – единственный способ открыть врата рая. Причем не только для себя, но и для прозябающей в бедности домохозяйки-матери и всех родственников. Обуреваемый сомнениями, юноша не выдерживает и сбегает от изготовляющего и расписывающего надгробные плиты «наставника». Встречается с безгранично любимой и любящей матерью. А может быть, в тюрьме не так уж и плохо? Выйдя на улицу, на беду замечает Суад, сядущую вместе с импресарио в машину. Охваченный чувством ревности, долго бежит за ними. Видит, как они, наконец, въезжают в подземный гараж. Выхватывает нож, прогоняет испуганного ухажера, в остервенении прокалывает колеса и жестоко избивает не носящую на голове платка «греховодницу», предрекая ей неминуемые адские страдания.

После случившегося покаянно возвращается к Шукри. Тот отвозит «блудного сына» в только что купленную мастерскую, где прежде был закрывшийся винный завод, строго-настрого приказывает без его одобрения ничего не делать. Двери новой обители, напоминающей тюремные застенки с крепкими решетками, наглухо закрывают на замок. Периодически в узилище передают корзины с едой. В одном из секретных схронов узник обнаруживает и надевает на себя пояс смертника, бреет голову, отпускает бороду.

Выбравшись через потайной лаз на свободу, едет к матери. Заявляет о твердом решении умереть «мучеником», просит благословения. Встретив решительный и «бессердечный» отказ, уходит. Шокированная мать посылает за племянником-полицейским и заодно сообщает о произошедшем Суад. Та с трудом находит в окраинных городских трущобах намеренного «войти в

рай» молодого человека. Пытается отговорить от задуманного, но все тщетно.

В поясе смертника «герой-мученик» идет на «святое дело». По пути замечает одного из тех бородачей, которые когда-то отвезли его к Шукри. И здесь, наконец, приходит запоздалое прозрение. Переосмыслив страшные последствия своего преступного плана, в исступлении набрасывается на невозмутимого негодяя, делающего вид, будто они не знакомы, сбивает того с ног и начинает беспощадно бить.

Мимо проезжает полицейская патрульная машина. Спасаясь от ареста, Бахта устремляется в сторону порта, пытаясь скрыться среди нагроможденных на пристани многочисленных грузовых контейнеров. Сюда же прибегают Суад и друзья несостоявшегося террориста. Прочесываются все закоулки. За одним из огромных металлических ящиков внезапно раздается роковой взрыв – Бахта гибнет.

Как и в начальных кадрах кинофильма, с тележкой-рикшей и по той же пыльной дороге грустно бредут приятели погибшего и вместе с ними – потерявшая своего возлюбленного Суад. С экрана символично звучит проникновенная, берущая за душу песня-призыв: «Страна моя, будь тем, чем хочешь. Но будь для меня!».

Поисковый характер творчества тунисских кинематографистов убедительно подтвердила навеянная фольклорными мотивами, живописно снятая кинолента Насера Хемира «Баб аль-Азиз» (Баб аль-Азиз, 2008). История маленькой девочки Иштар, которая сопровождала в переходе по пустыне старого слепого дервиша Баб аль-Азиза, направляющегося на собрание странствующих мусульманских монахов, помогла авторскому коллективу создать причудливую галерею разноплановых характеров религиозного сообщества суфиев. Остается в памяти навеянный сказочными народными мотивами образ встретившегося им в пути принца, который, любуясь в шатре изящным выступлением танцовщицы, заметил на гребне бархана газель, бросился за ней в погоню, затерялся в пустыне, набрел на

колодец и да остался возле него, увидев в его воде отражение своей души. Колоритными получились также образы упорно разыскивающих друг друга братьев-близнецов Хасана и Хусейна; Османа, прыгнувшего в волшебный колодец и оказавшегося во дворце с чудесными гуриями и полюбившего самую прекрасную из них по имени Захра (Цветок). Как наглядный экскурс в далекую историю предстало чрезвычайно почитаемое до сих пор среди арабов соревнование поэтов, главным арбитром на котором выступила красавица Нур, отдавшая первенство в конкурсе малоизвестному автору, прочитавшему, по ее мнению, стихотворение ее когда-то потерявшегося отца. Апофеозом всех встреч и странствий стал приход на собрание дервишей, устраиваемое раз в несколько лет и скрытое от посторонних глаз, где непостижимым образом оказались многие необычные персонажи, попавшиеся на пути Иштар и Баб аль-Азиза.

Примечательно то, что фильм Насера Хемира, в полном соответствии с суфийской традицией, ассоциировал человеческую жизнь с дорогой, ведущей к достижению высокой истины, известной только представителям данного направления в исламе. Автору удалось передать особый, неповторимый менталитет дервишей, которых нередко называют еще «нищими странниками». Уважая предписанные всему обществу законы, они, вместе с тем, лишены тщеславия, в них нет слепого подчинения и благоговейного страха перед вышестоящими инстанциями. Кроме того, такие качества, как тщеславие, алчность, высокомерие, чужды им. В современном мире они стремятся прежде всего сохранить свою личность. В 2006 году на международном кинофестивале в Маскате (Оман) кинолента была удостоена главного приза «Золотой кинжал».

Национальной истории 1930-х годов, остававшейся долгое время тематической целиной, посвящена картина «Тридцать» (Саласун, 2009) Аль-Фадила аль-Джазири. В ней автор поэтично и выразительно передал историю трех молодых энтузиастов-реформаторов, пытавшихся в период 1924 – 1934 годов в условиях французского протектората модернизировать и оживить

находившуюся в состоянии затяжной стагнации социальную и культурную жизнь Туниса.

В психологической драме «Конец декабря» (Ахир дисимбир, 2009) Муиза Камуна на передний план вышли судьбы молодого врача Эдама и девушки Айши. Первый, устав от монотонной и удручающей работы в крупном и престижном госпитале, где ему приходится постоянно видеть страдания своих пациентов, решает все бросить и уехать в отдаленную глухую деревню. Айша, работая на швейной фабрике, отвергала домогательства сластолюбивого мастера, была уволена из-за «строптивости» и вернулась в свой бедный дом к матери. Пережив предательство местного деревенского парня, который втайне распродал имущество и эмигрировал во Францию, оставив ее беременной, героиня пытается обрести убежище в своем внутреннем мире.

Желая изменить судьбу дочери, мать устраивает сватовство приехавшего на побывку из Франции обогатившегося Суфьяна, задумавшего жениться на местной девушке. Но потенциальный брак из-за доноса мастера швейной фабрики расстраивается. Матери случившееся Айша объясняет своим нежеланием ехать на чужбину. Наблюдая подавленное состояние обманутой молодой женщины, Эдам проявляет к ней сочувствие. Пользуясь связями, организует поездку в город в Центр планирования семьи, где ей искусственно прекращают беременность. Не находящая себе места и не видящая перспектив на будущее, героиня все чаще задумывается о самоубийстве.

Режиссер не ограничивается раскрытием только личных взаимоотношений главных героев фильма. С едкой критикой и иронией он показывает нацеленное на «модернизацию» руководство сельской общины. Недальновидные деревенские функционеры, приняв решение «кардинально оживить» рутинную жизнь вверенной им деревни, для «застрявших в прошлом» земляков придумывают устроить «концертное выступление». Но не какого-то там фольклорного песенно-танцевального ансамбля. С их точки

зрения, гораздо интереснее заполучить артисток вроде сексапильных голоногих девиц, которых они видели по телевизору в «группах поддержки» соревнований, проводящихся в странах «цивилизованного Запада». Из скудного местного бюджета выделяют деньги. Приглашают «нужного человека», тот берет предоплату и привозит... не первой молодости проституток, «умеющих делать все». На репетицию ценителем намечаемого «грандиозного шоу» приглашен образованный и уже завоевавший авторитет среди здешнего населения доктор Эдам. Увидев непристойные телодвижения обрюзгших и совсем не ласкающих взгляд «красавиц», врач однозначно называет происходящее пустой и никчемной тратой времени. На что главный инициатор неудавшегося «мероприятия» в сердцах и на полном серьезе произносит: вот если бы он был, скажем, не тунисцем, а шведом, ему бы обязательно поверили и его одобрили...

Не выдержав безысходности своего положения, Айша решает свести счеты с жизнью и ночью бросается с крутого обрыва. Но ее удается спасти. С помощью доктора она постепенно выздоравливает... Борясь с одиночеством, Эдам сидит в старой лодке и ловит рыбу. На берег приходит спасенная от смерти благодарная пациентка. Они долго и внимательно смотрят друг на друга. Завязывается доверительный разговор. Необходимо сменить лодку и заодно – личную жизнь...

Кинематограф Туниса, несмотря на то, что в стране выпускается незначительное число постановочных игровых фильмов, находится в состоянии постоянного поиска и новых открытий, занимая особое место в кинопроцессе стран арабо-африканского ареала. Начиная с 1966 года по инициативе Тахера Шариа, основателя Тунисской федерации кино клубов, раз в два года проходит получивший известность и широкое международное признание Карфагенский кинофестиваль фильмов стран Африки и Арабского Востока. На базе данного киносмотрa, кстати говоря, в 1970 году сформировалась Панафриканская федерация кинематографистов (ФЕПАСИ).

§ 2. КИНЕМАТОГРАФ АЛЖИРА

Национальный кинематограф зародился в период освободительной войны против французского колониализма. После капитуляции в мае 1945 года гитлеровской Германии Алжир по-прежнему оставался самым важным и крупным колониальным владением Франции, рассматривавшей его в качестве исключительно выгодного стратегического плацдарма, источника ценных природных ресурсов и вместе с тем – обширной территории (2,3 млн. кв. км. квадратных километров), освоению которой в Париже придавалось огромное значение. Постоянное проживание в колонии привилегированного европейского меньшинства (приблизительно 12 % населения) активно использовалось метрополией для постоянных пропагандистских утверждений о том, будто «Алжир – это Франция».

Во время Второй мировой войны тысячи алжирцев с оружием в руках героически и самоотверженно сражались во имя избавления Европы от нацизма. Поэтому европейских поселенцев, в 1940 году признавших и деятельно поддерживавших марионеточное правительство Виши, алжирские ветераны рассматривали как сторонников и апологетов немецкого и итальянского фашизма. Мощным детонатором для резкого подъема антиколониальных настроений явился расстрел 8 мая 1945 года жителей городов Сетифа и Гельма, вышедших на мирную демонстрацию с самодельными национальными флагами по случаю празднования победы над гитлеровской Германией. Для недавних фронтовиков произошедшее оказалось не только шоковым потрясением, но и своеобразным рубиконом, окончательно предопределившим неизбежность войны за национально-политическое освобождение. Сопровождавшееся огромными жертвами кровопролитное почти восьмилетнее противостояние между теми, кто стремился сбросить более чем вековое иго французского колониализма, и теми, кто пытался сохранить статус-кво, происходило, разумеется, не только на полях сражений. С большим напряжением оно

разворачивалось и в ставшем крайне важным для противоборствующих сторон информационном пространстве.

Первоначально агитационным рупором сформированного в ноябре 1954 года Фронта национального освобождения (ФНО) являлись журналы «Совесть Магриба», «Свободный Алжир», «Алжирское сопротивление», вскоре вошедшие в состав объединенного периодического печатного издания – газету «Аль-Муджахид». В 1956 году в Египте и Тунисе на арабском и французском языках начала систематически вести свои передачи радиостанция повстанцев «Голос Алжира». Однако этого было явно недостаточно, и поэтому взоры руководства набиравшего силы освободительного движения все чаще обращались к информационно-пропагандистским возможностям кинематографа. Его же в распоряжении Фронта национального освобождения на тот момент просто-напросто не существовало.

Нелишне заметить: хотя в Алжире с «движущимися фотографиями» братьев Люмьер познакомились уже через два месяца после их изобретения, на протяжении последующих десятилетий он служил всего лишь рынком сбыта для иностранной экранной продукции и съемочной площадкой для кинодеятелей метрополии. К середине 1950-х годов на его территории было снято приблизительно 80 полнометражных игровых фильмов. При этом адресовались они в первую очередь зрительской аудитории метрополии, в гораздо меньшей степени – алжиро-европейцам и уж совсем не коренным жителям Алжира. Как правило, в них акцентированно изображались поразительная для западного зрителя имущественная бедность, патриархальность и откровенная невежественность подвластного туземного населения. В то же время с одобрения официального Парижа выпускавшиеся киноленты усиленно тиражировали идеи о том, будто французы отнюдь не преследовали и не преследуют в Алжире каких-либо завоевательных или грабительских целей. Совсем наоборот: исходя из исключительно гуманистических соображений, они, дескать, щедро передают ему

современную европейскую культуру, передовые научные знания, медицину и т.д. Все отснятые в колонии исходные материалы перевозились во Францию, там проявлялись, печатались, монтировались и готовились к последующему выпуску в массовый кинопрокат. Арабы-алжирцы к творческой работе на киностудиях метрополии не допускались.

Как ни парадоксально, первые хроникальные сюжеты открытого антиколониального содержания, которые дошли до широкой международной общественности, появились благодаря военному кинооператору Трокмортону. Прикомандированный в качестве корреспондента к армейским частям и соединениям 4-ой Республики, находившимся в Алжире, он снимал все, что видел. И, «на свою голову», среди остального запечатлел безжалостный и хладнокровный расстрел карателями прятавшихся в палатке мирных сельских жителей, а также абсолютно беспричинное убийство проходившего по дороге безоружного одинокого человека. Когда в 1957 году жестокие и бесчеловечные по содержанию кинокадры Трокмортон продемонстрировали в Организации Объединенных Наций, прежнее доверие к безраздельно господствовавшей до этого в международном информационном пространстве французской официальной пропаганде оказалось изрядно ущемлено и подорвано...

Совершенно неожиданным и одновременно чрезвычайно полезным приобретением для ФНО обернулся переход на его сторону сотрудничавшего прежде с различными французскими телевизионными каналами оператора-алжирца Джамалия Шандерли. Увидев во время своей служебной командировки в августе 1955 года ужасные последствия массированных напалмовых бомбардировок французами алжирских населенных пунктов, Шандерли принял решение отказаться от весьма престижной для араба работы в метрополии, через четыре месяца инкогнито приехал в Тунис, затем нелегально перебрался в Алжир. Подвергаясь постоянной опасности, начал готовить короткометражные репортажные ленты о буднях алжирских партизан-подпольщиков и их боевых операциях против колониальных войск.

Отснятые им короткометражные хроникальные сюжеты тайными путями переправлялись за границу – прежде всего в Нью-Йорк в информационные службы ООН.

В 1957 году по инициативе руководства Фронта национального освобождения была сформирована Школа кинематографической подготовки, возглавленная Махмудом Дженезом. Спустя год к ней присоединился знаменитый французский кинодокументалист Рене Вотье. Обучая алжирцев приемам обращения с кинокамерой и способам ведения киносъемок в экстремальных обстоятельствах, параллельно он выпускал и свои собственные документальные фильмы антиколониальной направленности. Одним из самых известных среди них стал «Алжир в огне» (Лахиб аль-джазаир, 1958). В отличие от предвзятой пропаганды Парижа, в ней аргументированно и ясно проводилась мысль о том, что, несмотря на подавляющее военно-техническое превосходство французской армии, победа рано или поздно все равно останется за алжирцами. Большое впечатление в публицистическом фильме-размышлении производили, в частности, кадры догоравшего на земле корпуса подбитого повстанцами самолета, сопровождавшиеся шедшим на французском языке хлестким и энергичным комментарием диктора: «На этих обломках крыльев – трехцветный флаг, бывший когда-то символом свободы и братства. Теперь же он превратился в символ колониального гнета и геноцида Алжира».

В процессе подготовки кинофильма «Алжир в огне» весомую помощь Рене Вотье оказал его соотечественник кинематографист Пьер Клеман. Приехав в молодой независимый Тунис, в феврале 1958 года он оказался невольным свидетелем повлекшей множество невинных человеческих жертв бомбардировки французской авиацией приграничного с Алжиром тунисского селения Сакиет-Сиди-Юсеф. Пораженный деспотичным и совершенно не оправданным актом агрессии, однозначно воспринятым как символ позора колониальной армии, по горячим следам Клеман выпустил документальную киноленту «Сакиет-Сиди-Юсеф» и тоже добровольно решил вступить в ряды

Фронта национального освобождения. Помогая повстанцам на практике осваивать чрезвычайно опасную и трудную профессию фронтовых репортеров, находясь на территории Алжира, он был тяжело ранен, взят в плен и приговорен французским судом к 10-летнему тюремному заключению. Вышел на свободу лишь спустя четыре года после официального провозглашения в июле 1962 года независимости Алжира, остался жить в Тунисе, снискав при этом среди бойцов алжирского Сопrotивления репутацию человека скромного и глубоко порядочного человека, в высшей степени добросовестно выполнявшего свой долг интернационалиста.

Не менее ценную и важную помощь алжирцам оказали кинематографисты из Югославии – серб Лабудович и хорват Петчар, которые установили и поддерживали тесные дружеские отношения с будущим президентом Алжира Хуари Бумедьеном, на тот момент начальником генерального штаба Армии национального освобождения. На протяжении 1959 – 1962 годов они интенсивно занимались подготовкой не только кинооператоров, но и работников других кинематографических специальностей, тоже снимая собственные документальные сюжеты о различных аспектах освободительного движения и борьбы против колониального режима. К тому же они взяли на себя решение актуальных вопросов, связанных с организацией стабильных поставок в Алжир дефицитной киноаппаратуры и оборудования и нелегально по собственным конспиративным каналам переправляли снимавшиеся материалы в Белград. Именно благодаря их самоотверженной и результативной деятельности ФНО удалось сохранить множество очень ценных и уникальных свидетельств незабываемого героического военного времени.

Весомым вкладом в разработку тематики, связанной с антиколониальным сопротивлением алжирцев, стал, несомненно, выпущенный в 1962 году на киностудии ДЕФА политический документальный фильм известного кинематографиста из ГДР Карла Гасса «Вперед сыны... за Алжир» (Allons

enfants...pour l'Algerie). В нем автор проследил незавидную и позорную участь тысяч западных и восточных немцев, завербовавшихся в поисках приключений и дополнительных денег под знамена печально известного Иностранного легиона Франции – 848 из них бесславно погибли и пропали без вести непонятно за что, на чужбине, вдали от своей родины. Беспощадным приговором колониализму и его человеконенавистнической идеологии послужили вошедшие в киноленту зловещие кадры взрыва атомной бомбы в Сахаре, произведенного всего в двух километрах от специально доставленных к месту испытаний 150 пленных алжирцев. И все это было сделано, мол, исключительно с «гуманистическими намерениями» – дабы «цивилизованные французы» имели возможность «на практике» изучить губительное воздействие на человека данного чудовищного вида оружия.

В разгар ожесточенных боев против французского колониального режима, имевшего с конца 1958 года в своем распоряжении 800 тысяч солдат и полицейских и примерно 2/3 всей боевой авиации, на разных маршрутах вместе с бойцами освободительной армии в 1961 году оказался участник Великой Отечественной войны, известный советский документалист-международник Георгий Асатиани. С риском для жизни он снимал на партизанских тропах эпизоды для будущего своего документального кинофильма «Алжирский дневник», который вышел на экраны СССР в апреле 1962 года. Выполненный в форме путевых заметок, через динамичный монтаж и неожиданные ракурсы, он запечатлел портреты отдельных героев-партизан, убедительно и рельефно донес до зрительской аудитории величие и смысл народного подвига во имя обретения национальной свободы и независимости, выстраданного права алжирцев самостоятельно и на принципах справедливости решать свою дальнейшую судьбу.

Первые алжирцы, взявшие в руки кинокамеры, считали себя, прежде всего, бойцами повстанческой освободительной армии, а вовсе не

кинематографистами. Объективы принадлежавших им съемочных аппаратов они стремились направлять в ту же сторону, куда партизаны-подпольщики наводили прицелы винтовок. Всем им было хорошо известно – если их схватят, то никакого снисхождения, равно как и взятым в плен вооруженным партизанам, от французских карателей не будет. Создававшиеся пионерами национального кинематографа документальные киноленты имели в конечном счете двух основных адресатов. Один из них – непосредственно соотечественники-алжирцы, чтобы максимально укреплять в них дух стойкости, уверенность в победе и готовность к самопожертвованию; другой – зарубежная зрительская аудитория с целью вызвать наибольшее сочувствие тем жертвам, которые алжирский народ вынужден приносить во имя избавления от ненавистного иноземного порабощения. На рубеже 1950 – 1960-х годов никто из первопроходцев национального кино вовсе не думал о том, чтобы приобрести в дальнейшем славу известного режиссера игрового кинематографа и снимать собственные постановочные полнометражные кинофильмы с участием популярных звезд экрана.

Широкий международный резонанс в 1961 году вызвала исполненная высокого гуманизма трогательная документальная кинолента «Ясмина» (Ясмина), выпущенная Джамалем Шандерли и Мухаммедом Лахдар Хаминой. Ее главная героиня, маленькая хрупкая девочка, искренне и с душевной болью рассказывала с экрана о себе и о том, что ее волновало больше всего на свете. Ей семь лет, и зовут ее Ясмина. Находящаяся постоянно при ней любимая курица Мина очень пуглива, и поэтому всего боится. Младший брат очень сильно устал и не хочет идти дальше, потому что они вместе с матерью идут уже очень много дней. Все трое – из горных районов Алжира. Они покинули родную деревню и находятся на этой дороге из-за того, что бомба с французского самолета попала прямо в их дом и отец погиб. У них нет больше дома... Простосердечное повествование ребенка вольно или невольно заставляло задуматься о горькой судьбе не одной только Ясины и ее родственников. Мысли зрителей обращались и к горькой

судьбе всего многострадального алжирского народа. Многим людям за пределами Алжира на тот момент уже было известно: уцелевшие после «ковровых» бомбардировок французской авиации крестьяне в поисках спасения десятками и сотнями тысяч перебирались в города. Хорошо они знали и то, что к началу 1960-х годов около 500 тысяч алжирцев находились в статусе беженцев на территории соседних Туниса и Марокко.

В том же 1961 году после антиколониальной киноленты «Голос народа» (Саут аш-шааб) Джамаль Шандерли и Мухаммед Лахдар Хамина выпустили публицистическую картину «Винтовки свободы» (Банадик аль-хуррийя), передав в ней мысли и чувства рядовых участников алжирского сопротивления. В центре повествования – отряд партизан, совершающий многодневный изнурительный переход по труднопроходимым горным тропам и лесным массивам. Командованием перед ними поставлена ответственная задача – скрытно для противника соединиться с другими повстанцами. Никто из участников опасного и долгого похода дней не считает. И это не удивительно: всеми бойцами движет непоколебимая убежденность в том, что их время придет и что общими усилиями они это время приближают. Все партизаны уверены: их никому не победить, поскольку они находятся у себя дома и идут навстречу собственному бесценному будущему, которое сами же и будут строить. Киноэкран тем самым как бы документировал и логически подтверждал известную арабскую поговорку о том, что «самый богатый человек – это тот, кто не страшится смотреть в завтрашний день».

Немало алжирских фронтовых кинохроникеров, выполняя патриотический и профессиональный долг, трагически погибли на полях сражений: Махмуд Фадиль, Муамар Зитуни, Осман Мирабет, Мурад бен Раис, Салах ад-Дин ас-Сенуси, Али Джаннауи, Харруби аль-Гути Мухтар, Абдель Кадир Хусейн, Сулейман бен Самман. Их хроника стала не просто неисчерпаемым источником для познания и осмысления периода национальной истории 1954

– 1962 годов, но и очень эффективным средством воспитания все новых и новых поколений алжирцев.

Провозгласив 5 июля 1962 года политическую независимость, Алжир незамедлительно приступил к строительству собственной кинематографии. По инициативе революционного правительства в том же году произошла национализация телевидения, был открыт Аудиовизуальный центр, стала действовать производственно-прокатная кинокомпания «Касба-фильм». В 1963 году правительство учредило Центр народного проката, ответственный за показ фильмов с кинопередвижек в отдаленных от крупных городов деревнях и кочевьях. В 1964 году появился Национальный центр кино, призванный решать вопросы цензуры и распределения в стране кинопродукции. Тогда же в ведение государства перешли все кинотеатры и была создана Национальная алжирская синематека. В 1967 году вместо Национального центра кино возникли Алжирский центр кино и Национальное управление по кинематографической торговле и промышленности (ОНСИК – Office national pour le commerce et l'industrie cinématographiques). Последнее вскоре стало играть первостепенную роль в отечественной кинематографии, контролируя производство фильмов, их импорт и экспорт, решая проблемы совместного выпуска с другими странами игровых и документальных кинолент, участвуя в определении кинопрокатной политики. К концу 1960-х годов в Алжире насчитывалось около 350 постоянно действовавших стационарных кинотеатров и 100 кинопередвижек, предназначенных для обслуживания периферийных сельских районов страны.

Вполне закономерно, наибольшее развитие поначалу приобрел документальный кинематограф, зародившийся еще в период освободительной войны и накопивший ко времени завоевания национальной независимости сравнительно большой опыт. Особым успехом как у местного, так и у зарубежного зрителя пользовались монтажные фильмы о событиях антиколониальной войны. Их строгая и суховатая стилистика затем

органично перешла в первые отечественные игровые полнометражные кинофильмы, также посвященные фактам недавнего прошлого. Снимались они на натуре и характеризовались суровой полудокументальной реалистичностью повествования.

Нельзя не признать: патриотическая тема в первых художественных лентах алжирских кинематографистов проявилась содержательно, диалектично и профессионально. Широкий резонанс и положительные отклики местной зрительской аудитории получили постановочные кинофильмы «Ночь боится солнца» (Ал-Лейл юхаф мин аш-шамс, 1965) Мустафы Бади, «Рассвет мучителей» (Фаджр муаззибин, 1965) Ахмеда Рашеди, «Ветер с Ауреса» (Рих аль-аурас, 1966) Мухаммеда Лахдара Хамины, «Дорога» (Ат-Тарик, 1968) Слима Риادا, «Восставшие против закона» (Хариджун мин аль-канун, 1969) Тауфика Фареса, «Рассказы об освободительной революции» (Кисас мин ас-саура ат-тахририйя, 1969) Рабиха Лаараджи и др.

Политическая антиколониальная кинолента «Дорога» Слима Риادا, хронология которой складывалась из эпизодов, относящихся попеременно к 1962, 1954, 1956, 1960, 1958 годам, во многом была автобиографичной: молодой режиссер, как и многие его соотечественники, на себе испытал «воспитательные методы» «французских цивилизаторов». В период напряженной и кровопролитной национально-освободительной войны 1954 – 1962 годов «1, 5 млн. алжирцев (из примерно 10 млн.) погибли, 500 тыс. человек были вынуждены бежать в Тунис и Марокко, около 2 млн. оказались в тюрьмах и концлагерях»¹⁰². Лично увиденное и пережитое кинематографист запечатлел на киноэкране точно, с почти документальной достоверностью. На экране предстали снятые «под хронику» ежедневные утренние и вечерние концлагерные построения, унижающие человеческое достоинство монотонные переключки, периодически звучащая из

¹⁰² История Востока. Т. VI. М., Издательская фирма «Восточная литература» РАН. 2008. С. 105.

репродукторов демагогия о грядущем прекрасном светлом будущем Алжира в составе Франции и в то же время – не прекращавшиеся изнурительные допросы и жестокие избиения... Главный герой в картине как таковой отсутствовал. Кинорежиссер говорил обо всех и о каждом из узников, которых не сломали ни пытки, ни лишения, ни голод. Несмотря на унижения и физические страдания, они сумели сохранить честь и личное достоинство и вели подпольную организационную работу, безгранично веря в победу освободительной революции. Давая в 1974 году интервью журналу «Советский экран» относительно существовавшей на тот момент ситуации в национальном кино, Слим Риад специально подчеркнул: «Политическое кино – это не только обязанность алжирского кинематографа, это выбор, который он делает сам, по убеждению».¹⁰³

Воспроизводя физические и духовные страдания своего народа, кинематографисты Алжира стремились обнаружить истоки его нравственного героизма, выстраданного права вести вооруженную борьбу. Весьма показательным в этом отношении оказался кинофильм Мухаммеда Лахдара Хамины «Ветер с Ауреса», получивший в 1966 году приз «За первое произведение» Международного кинофестиваля в Канне и в 1967 году – Приз Союза писателей СССР на Московском международном кинофестивале. Кинорежиссер не только показал перенесенные алжирцами ужасы и мучения. Одновременно он провел мысль и о том, что каждый боролся как мог, что не дано победить тех, кто готов платить за свободу высшей ценой – собственными жизнями. Со своей задачей увековечить погибших в памяти живых кинематографист справился с честью.

Киноленту открывали величественные и живописные панорамы гор Ауреса. У их отрогов в одной из долин расположилось небольшое крестьянское селение. Жители заняты традиционным повседневным крестьянским трудом – собирают и вяжут снопы из уже отжатых колосьев, перегоняют стада овец, ведут домашнее хозяйство. Внезапно в небе

¹⁰³ Журнал «Советский экран». М., 1974, № 5, С. 17.

появляются военные самолеты. Начинается налет французской авиации. Вместе с первыми разрывами бомб загорается еще не до конца убранный урожай. В зловещих клубах черного и едкого дыма по полю в ужасе мечутся крестьяне. Один из самолетов, сохранивший запас горючего, на некоторое время задерживается, чтобы продолжить планомерный расстрел превратившихся в объект «охоты» беззащитных обитателей деревни. Наконец, кажущийся бесконечно долгим налет окончен, догорают так и не собранные посевы зерновых, полуразрушены или уничтожены дома алжирцев. В живых остались немногие... .

Правдиво передав в прологе атмосферу горестной действительности Алжира, режиссер заостряет внимание на истории простой крестьянской семьи, оказавшейся в центре событий. После гибели в ходе карательной операции отца в ней остались мать и сын, совсем еще молодой человек, который в дневное время занимается сельским трудом, а с наступлением темноты тайно отправляется с тележкой в горы, чтобы отвезти продукты питания и воду находящимся в горах местным партизанам. Все ночи мать не смыкает глаз в мучительном ожидании сына.

Не успевшая оплакать смерть мужа, героиня вскоре теряет и единственного сына: за нарушение комендантского часа французские «силы безопасности» арестовывают его и увозят в неизвестном направлении. Перебарывая страх, ежеминутно рискуя жизнью, она проходит по напичканным минами-ловушками каменистым проселочным дорогам от одной деревни к другой, от одного неусыпно охраняемого французами концлагеря к другому. С каждым днем несчастная женщина меняется внешне – ее обветренное и полное страданиями лицо покрывают новые и новые глубокие морщины, а ноги кровоточащие ссадины. Сына же нигде нет....

Наконец, на огромном поле, опоясанном рядами колючей проволоки, среди других заключенных она замечает сына. После этого ни свет, ни заря приходит посмотреть на него хотя бы издали – в свидании колониальные охранники под разными предлогами отказывают. Но для матери не это

главное – ее Лахдар все-таки жив, окружен товарищами-алжирцами. Однажды он почему-то не появляется. Проведя несколько бессонных ночей и осознав, что сын убит, мать в отчаянии бросается на концлагерную проволоку с проведенным через нее электрическим током и погибает...

Патриотическая тема антиколониального сопротивления прозвучала и в киноленте Тауфика Фареса «Восставшие против закона» (Аль-Харид-жун ала-л-канун, 1968), также снятой «под хронику» и правдиво отразившей трагизм положения алжирцев, которых оккупанты насильно лишили земли, вынудив тем самым отчаянно и беспощадно мстить на горных дорогах за свои искалеченные судьбы.

Неоднозначные оценки вызывал фильм одного из пионеров национального кино Ахмеда Рашеди «Опиум и дубинка» (Аль-Афиун ва-л-аса, 1970). Определенное недоумение порождала излишняя мозаичность кинопроизведения. Скорее всего, она нужна была режиссеру для отображения максимально широкого круга экранных персонажей – доктора Ларзака, приехавшего из богатой столицы в бедную и многострадальную родную деревню, групп повстанцев, предателей-коллорабационистов, французских карателей и т.д. Тем не менее в целом картина подтверждала, что основную тяжесть борьбы вынесли массы народа и его армия, а не отдельные отважные городские одиночки-подпольщики.

Подобная тенденция, кстати говоря, довольно отчетливо просматривалась кинофильме «Битва за Алжир» (Мааракат аль-джазаир, 1966) итальянского кинорежиссера Джилло Понтекорво, получившем высокие, даже восторженные оценки на Западе. Весьма показательна оценка, высказанная в адрес данной киноленты упоминавшимся выше Слимом Риадом: «Это очень хороший фильм и очень важный для нашей республики, но я хочу сказать при этом, что кинематографисты Алжира не считают его алжирским. Это фильм о нас, а не наш фильм».¹⁰⁴

¹⁰⁴ 1. Журнал «Советский экран». М., 1974, № 5, С. 17.

Недавнее прошлое представало в творчестве алжирских кинематографистов как органичное продолжение народной памяти и воспроизводилось не нагнетанием сцен насилия, а правдивым и беспристрастным изображением нарушенного пришельцами многовекового жизненного уклада, чьим носителем являлось, прежде всего, крестьянство. Причем насилие над алжирцами обличалось с точки зрения не узкого национализма, а общечеловеческой гуманности. В таком ракурсе был решен, в частности, фильм «Ад в десять лет» (Аль-Джахим умрух ашар санауат, 1968), состоявший из нескольких новелл, созданных режиссерами Сидом Али Мазифом, Гути Бендеддушем, Юсефом Акикой и Аммаром Ласкри. Посвящался он трагическим детским биографиям, в которых не нашлось места для занятий в общеобразовательной школе, мирных забав и увлечений, зато можно было увидеть игры в «концлагерь» и «карателей».

Антиколониальный идейный посыл заключали в себе киноленты «Декабрь» (Дисимбир, 1972) Мухаммеда Лахдара Хамины и «Запретная зона» (Аль-Минтака аль-мухаррама, 1979) Ахмеда Лаалема. Довольно неожиданной для алжирского кино того времени оказалась стилистика первого фильма, снятого не на натуре, а главным образом в следственных изоляторах при ставке французской колониальной армии. Оттеня драматизм и неестественность разворачивающихся событий, авторский коллектив акцентированно подчеркивает место развивающегося экранного действия. Это одновременно и роскошный дворец с изысканной мебелью, витражами и большими окнами, позволяющими любоваться открывающимися живописными видами, и надежно скрытые от посторонних глаз и расположенные в подвальных этажах мрачные пыточные комнаты. Главные персонажи – взятый в плен один из руководителей повстанцев Си Ахмед и его визави полковник-француз Сен-Моран, который стремится вынудить подследственного признаться в том, что тот упорно утаивает: выдать адреса находящихся на свободе товарищей по оружию.

В ходе непрерывных допросов постепенно обнаруживаются антагонизм и полная несовместимость двух противостоящих мировоззрений. Си Ахмед является пленником, и его судьба находится в руках французов, однако проявляемое им стоическое молчание полностью обезоруживает все доводы противной стороны. Как справедливо подметила российский киновед Т. С. Царапкина, французы «не учитывали психологического аспекта... не понимали, что для восставшего народа борьба не на жизнь, а на смерть – трагическая неизбежность. Что смерть ради нового социального идеала его уже не страшит».¹⁰⁵ Не могли колонизаторы разобраться, говорит Лахдар Хамина, почему у сохранявшего полное спокойствие Си Ахмеда так крепко «отшибло память» и почему невозмутимое безмолвие на допросах, даже перед расстрелом, он ставил выше самой жизни...

Принятая в 1964 году Фронтом национального освобождения Алжирская хартия провозглашала необходимость преодоления «антисоциалистических тенденций» местной бюрократической буржуазии, «эксплуататорской частной собственности как в городе, так и в деревне», несовместимость использования наемного труда с пребыванием в рядах правящей партии – ФНО. Отдельные левозкстремистские формулировки хартии вызвали недовольство представителей частного капитала и мусульманских священнослужителей. Между тем куда более серьезными угрозами дальнейшему существованию Алжирской Народной Демократической Республики (АНДР) являлись высокий уровень безработицы, нараставшее недовольство руководящего звена Национальной народной армии (до 1962 года – Армия национального освобождения) методами правления президента Бен Беллы – в частности, его популистскими лозунгами, которые не подкреплялись практическими результатами.

Сменивший Бен Беллу летом 1965 года вице-председатель Совета министров и министр обороны полковник Хуари Бумедьен и его единомышленники главное внимание стали уделять ускоренному развитию

¹⁰⁵ Царапкина Т. Кино Алжира. М., 1986. С. 62.

государственного сектора. К концу 1968 года в нем сосредоточивалось уже до 80 % общего промышленного производства. Проведенная спустя три года национализация нефтегазовой промышленности почти вдвое увеличила бюджет страны. Хартия аграрной революции, принявшая в ноябре 1971 года форму закона, предусматривала перераспределение земельного фонда – изъятие излишков земельных угодий у крупных частных собственников и передачу их во владение малоземельным и безземельным крестьянам. Поддержанная на референдуме в июне 1976 года Национальная хартия подтверждала роль армии в качестве «движущей силы революции».

В начале 1970-х годов в кинематографическом процессе Алжира произошли немаловажные перемены. Наряду с фильмами о национально-освободительной войне 1954 – 1962 годов стали выпускаться игровые ленты, посвященные непосредственно проблемам современности, которые также отличались публицистической заостренностью и в значительной мере сохраняли документальную стилистику воссозданных событий. Данное направление в алжирской прессе получило название «синима джадида» («новое кино»), и его возникновение было связано с выходом киноленты «Угольщик» (Аль-Фаххам) Мухаммеда Буамари, отмеченного главной наградой Карфагенского международного кинофестиваля 1972 года. В ней впервые речь зашла о необходимости скорейшего решения социальных, экономических и нравственных вопросов молодого независимого государства, где, как выяснилось, рядовому человеку далеко не просто найти себя и иметь возможность вести достойный образ жизни.

Масштабные преобразования, активно осуществляемые с 1965 года революционным правительством Бумедьена, в том числе ускоренная газификация сельскохозяйственных провинциальных районов, лишают главного героя Белькасима, зарабатывавшего на хлеб добычей и продажей угля, единственного источника существования. Не находя ответа на вопросы о том, как жить дальше, вместе с женой и двумя маленькими сыновьями угольщик отправляется в поисках «места под солнцем» в столицу страны

город Алжир. Однако и там его ожидают новые, не менее серьезные проблемы и далеко не идеальные жизненные обстоятельства...

Тема обновления страны и необходимости сочувственного человеческого отношения к простым людям прозвучала и в следующей кинокартине Мухаммеда Буамари «Наследие» (Аль-Иср, 1974). Изображая ситуацию в отдаленной деревенской общине в первые дни независимости, режиссер показал мучительный процесс раскрепощения крестьянского сознания, пока еще скованного стереотипами эпохи колониального правления. Сложности становления и формирования социально-классового миропонимания среди феллахов кинематографист доказательно отразил на примере распада монолитной на первых порах общины крестьян на отдельные противоборствующие кланы и группировки. Интересы бедняков вступают в нарастающую конфронтацию с корыстолюбивыми и коварными планами местных богачей. Претендуя на власть и стремясь к личному обогащению, последние повторяют, по существу, те же самые методы колонизаторов, подрывая изнутри пока еще хрупкий и слабый фундамент новой жизни. Только решительное вмешательство армии, олицетворяющей революционный дух нации, помогает простым крестьянам разобраться в причинах обостряющегося конфликта и отводит реально возникшую опасность повторного закабаления народа – уже силами внутренней местной реакции.

В свете провозглашенной в стране в 1971 году Хартии аграрной революции весьма кстати пришлось практически полностью снятый на натуре кинофильм Сида Али Мазифа «Кочевники» (Ар-Руххал, 1975), поднявший проблемы восприятия жителями патриархальной национальной глубинки правительственных нововведений. В центре событий – история троих братьев, каждый из которых по-своему интерпретирует и воспринимает проходящую в стране сельскохозяйственную реформу. Скептик Али, не верящий в ее успех, принимает решение перебраться в город. Там вливается в ряды безработных. Мухаммед, намеревающийся

прожить по старинке и имеющий собственное небольшое стадо, попадает в долговую яму к местному оборотистому и хитрому богатею Хаджу. И только третий брат Лаид становится членом организованного при поддержке правительства сельскохозяйственного кооператива, обретая тем самым реальную перспективу изменить свою жизнь к лучшему.

Несмотря на то, что Али и Мухаммед в глубине души соглашаются с разумностью выбора Лаида, это, как показывает фильм, вовсе не служит залогом того, что они одобрительно относятся к формирующейся новой жизненной реальности. Прозябающий в убогой городской лачуге Али из-за упрямства и неоправданного тщеславия возвращаться в деревню ни под каким видом не собирается. А замкнутый, несловоохотливый Мухаммед ничего менять не желает, предпочитая идти тем же тяжким путем, каким шли в период колониального господства его предки.

Самой известной кинолентой Алжира 1970-х годов стала получившая широкое международное признание масштабная антиколониальная картина Мухаммеда Лахдар Хамины «Хроника огненных лет» (Вакаи ас-санауат аль-джабр, 1974). Ее появление в известной мере было оправданным и закономерным. На протяжении первого десятилетия государственной независимости алжирские кинематографисты упорно шлифовали и совершенствовали образно-содержательные элементы создававшейся кинолетописи борьбы за национальное освобождение. В начале 1970-х годов перед ними возникла уже качественно иная, более ответственная творческая задача – преодолеть некоторую фрагментарность, мозаичность первых отечественных постановочных фильмов и постараться, наконец, обобщить первопричины и суть героической народной освободительной революции.

События эпического, почти трехчасового фильма, впервые в истории арабского и африканского кинематографа завоевавшего в 1975 году «Золотую пальмовую ветвь» Каннского международного кинофестиваля, начинались в конце 1930-х годов в одной из алжирских деревень, и, захватывая все новые и новые временные пласты – Вторую мировую войну,

послевоенный период, – завершались накануне антиколониальной освободительной революции. По силе эмоционального воспроизведения объективных исторических реалий кинофильм далеко выходил за хронологию заявленного экранного действия и обоснованно намечал «силовые поля» будущего независимого Алжира.

Шесть киноновелл, объединенных в «Хронике огненных лет», – это шесть ступеней обретения алжирцами политического опыта, становления их патриотического чувства и закаливания характера. Через жизненный путь простого крестьянина Ахмеда, шаг за шагом открывающего для себя новые и новые истины колониальной действительности, вовлекаемого по ходу развития сюжета в стремительный водоворот истории, режиссер проследил горький удел тысяч алжирских феллахов, устремлявшихся в поисках лучшей доли в города. Одни из них, бросив родную землю, мучительно погибали в горных каменоломнях или от страшных эпидемий. Другие, решившие остаться в деревнях, умирали голодной смертью на бесплодной земле, потому что воду в сезоны засухи привилегированные алжиро-европейцы при поддержке колониальных властей традиционно отводили на свои земельные участки. Тем, кому удавалось выжить, предоставлялось «почетное право» гибнуть в сражениях Второй мировой войны, отстаивая собственными жизнями честь поверженной германским фашизмом Франции.

Элементы агитфильма в поддержку провозглашенного государственным руководством курса «социалистической ориентации» оказались присущи киноленте «Аль-Муфид» (Аль-Муфид, 1980) Аммара (Омара) Ласкри. В ней рассказывалось о том, как лишающиеся земель латифундисты, вкладывая личные средства в городские промышленные объекты, пытаются сохранить господствующие высоты в экономике и тем самым затормозить проводившийся в стране процесс перехода производственного сектора в ведение государства. Приезжающие в эпилоге фильма в деревню группы молодых активистов ФНО с лозунгом «Идет социалистическая революция!» изменяют ситуацию, обучая людей методам «огосударствления» все еще

сохраняющихся в округе частных предприятий. «Аль-Муфид» не отличался основательной и четкой разработкой воссозданных характеров, несколько схематичен и прямолинеен, но как идеологический кинодокумент своего времени весьма показателен.

Расширяя сферу творческих и гражданских интересов, кинематографисты Алжира в 1970-е годы обратились и к вопросам женского равноправия. Правда, делали это по-разному. Если кинолента Слима Рида «Ветер с юга» (Ар-Рих мин аль-джануб, 1975) не вдавалась в нюансы данной проблемы и отличалась откровенным дидактизмом и морализаторством, то фильм Сида Али Мазифа «Лейла и другие» (Лейла ва-л-ахарун, 1978) характеризовали конкретность и многоплановость анализа проблем эмансипации современной алжирской женщины. На примере девушки-лицеистки Марьям, не желающей выходить замуж за незнакомого сосватанного родителями мужчину, и сборщицы телевизоров Лейлы, которая требует уважительного отношения к себе окружающих, режиссер разносторонне раскрыл положение женщины в контексте укоренившихся на нее взглядов в мусульманском обществе. С одной стороны, государство позволяет девочке окончить школу, получить образование и хорошую специальность. С другой – попадая в окружение своих родственников и домочадцев, она вынуждена подчиняться патриархальным обычаям и устоям. Кинолента Сида Али Мазифа, снятая с большим вдохновением, отличалась почти хроникальной достоверностью. Доверие к изображаемым конфликтным ситуациям, происходившим в недоступных постороннему человеку внутренних комнатах арабских домов, в заводских цехах, да и просто на улице, во многом подкрепляла одновременно и реалистическая манера актерского исполнения.

В ряду очевидных достижений алжирского кино по праву оказалась кинокартина «Омар Гатлато» (Омар каталатху ар-руджула, 1976), отмеченная Серебряным призом Московского международного кинофестиваля 1977 года. Кинорежиссер Мерзак Алуаш сфокусировал внимание на судьбах молодежи,

выросшей и сформировавшейся после обретения страной политической независимости.

Центральный персонаж – молодой человек, мелкий служащий в конторе по учету драгоценностей и золота. В прологе детально и неторопливо рассказывается о его быте и людях, которые его окружают. Делается это для того, чтобы предметнее показать серые и томительные будни юноши, коротающего свободное время в крохотной комнате, слушающего магнитофон и одни и те же порядком надоевшие рассказы деда об освободительной революции 1954 – 1962 годов. Временами Омар выбирается с друзьями побродить по вечернему городу. Часто проводит досуг около телевизора в кругу многочисленной семьи, где взрослые сестры ведут праздные разговоры о модных одеждах, обуви и всякого рода ерунде.

«Проверкой на прочность» духовного и нравственного мира киногероя становится приобретение с помощью друзей нового магнитофона, содержащего записи прежней его владелицы. Омар, потрясенный удивительным совпадением ее мыслей и мироощущения с его собственными, по телефону разыскивает таинственную незнакомку и назначает свидание. Надевает ради такого случая единственный выходной черный костюм. Видит у назначенного места встречи молодую красивую девушку, долго с замиранием сердца украдкой наблюдает за ней, но так и не решается подойти и познакомиться

Не приукрашивая национальную повседневность второй половины 1970-х годов, Мерзак Алуаш выразил искреннее беспокойство и озабоченность инфантильностью и ущербностью духа значительной части молодых соотечественников, выросших в независимом Алжире, флегматически воспринимающих свою несостоятельность и ничего не делающих для того, чтобы вырваться из мелочных интересов и бесплодных мечтаний. Аналогичную проблематику кинематографист затронул и в следующем своем фильме-притче «Приключения героя» (Мугамарат батл, 1978), критически воссоздав ущербный и аморфный нравственный облик поколения

алжирцев, не испытывавших на себе тягот и кошмаров иноземного порабощения, но так и не нашедших достойного места в окружающем мире.

На Московском международном кинофестивале 1981 года Специальный приз жюри «За вклад в борьбу против расизма» получила картина Ахмеда Рашеди «Али в стране чудес» (Али фи билад ас-сараб, 1979) – реалистическое произведение, смело и прямо показавшее драматическую судьбу выходцев из Африки по ту сторону Средиземного моря.

... За девять лет, проведенных во Франции, алжирец Али Буниоль, главный герой киноленты, сумел освоить сложную и нужную в строительстве специальность крановщика, неплохо оплачиваемую французскими подрядчиками. Хозяев вполне устраивает пунктуальность Али, его безропотная исполнительность и профессиональная сноровка. Словом, работой Али обеспечен надежно, и его материальное положение несравнимо лучше, чем у многих других иностранцев. И все же, сидя высоко над землей, в кабине башенного крана, Али частенько повторяет: «Чем выше ты летаешь, тем меньше кажешься тем, кто не умеет летать...».

Отчего же этот, в общем-то, удачливый иммигрант настроен столь пессимистично? Ведь у него есть постоянный заработок, крыша над головой, а в свободное время он может сходить в кино или на футбольный матч с участием любимой команды, повидаться со своими знакомыми. Вроде, и жаловаться-то особенно не на что...

Но вот постепенно в серии мелких эпизодов-наблюдений режиссер раскрывает кошмар негласно установленной в отношении иностранных рабочих практики расовой дискриминации. Они здесь – «люди второго сорта» и должны вести себя соответствующим образом: Али и его соседям по небольшой и скромной квартирке, марокканцу Салаху и мавританцу Ахмеду, домовладельцы категорически запрещают слушать арабскую музыку, принимать у себя гостей, возвращаться домой после 11 часов вечера. Лавочники не упускают возможности обманом всучить им залежавшиеся продукты. В метро и прямо на улице полиция периодически устраивает

облавы, унижительную проверку документов, провоцирует иммигрантов на протест, дабы иметь возможность ужесточить репрессии... Приниженность, неполноценность своего положения Али ощущает постоянно. Какой уж тут «полет»!..

Быть может, все дело только в имущественном неравенстве, в том, что иностранным рабочим за их труд платят гораздо меньше, чем европейцам? У Али будет случай убедиться, что это не так. В лотерею он выигрывает крупную сумму, однако случайная удача не принесет счастья Буниолю. Соблазнившись возможностью пробраться к вершине общественной пирамиды, он незаметно потеряет верных и преданных друзей, таких же бесправных тружеников, как и он сам, а новых не найдет: местные дельцы не горят желанием сделать его своим компаньоном. С деньгами или без денег, Али все равно лишний в чуждом и враждебном ему мире. Добрая, открытая душа Али отвергает паразитическое существование за счет других – он снова возвращается на стройку.

Печальна и трагична развязка фильма. Али, попытавшийся помочь умирающему от сердечного приступа старику-французу, попадает в руки ослепленных ненавистью к «туземцам» обывателей, которые, ни в чем толком не разобравшись, обвиняют его в убийстве и сдают полиции.

Острый и волнующий фильм Ахмеда Рашеди, решенный в лучших традициях публицистического репортажа, знаменовал новый взгляд и заметное углубление злободневной и важной темы применительно не только к Алжиру, но и другим странам Магриба. Кинематографист последовательно и доказательно проводил мысль о том, что его алжирским соотечественникам не стоило особенно рассчитывать на «чудеса заморского рая», что радость по-настоящему свободной и полноценной жизни ждет их на родине, что этому стоит отдавать все свои силы.

Свидетельством тесной вовлеченности алжирского кино в судьбы Арабского Востока служили, в частности, киноленты «Мы вернемся» (Санауд, 1972) Слима Рида, посвященная борьбе палестинского народа за

возвращение на утраченные земли, а также получившая широкий резонанс в арабском мире «Нахля» (Нахла, 1979) Фарука Белуфа о начальном этапе гражданской войны 1975 – 1976 годов в Ливане.

Для раскрытия темы Белуфа использовал сложное композиционное построение, соединив личную судьбу красивой эстрадной певицы Нахли с размышлениями о первопричинах братоубийственной войны в Ливане. При этом постановщик построил произведение в полудокументальной манере, проведя зрителя по лагерям палестинских изгнанников, увеселительным заведениям тогдашнего Бейрута, свел его с сотрудниками газет и журналов, политиками, банкирами, солдатами, рядовыми ливанцами. За броским каскадом снятых «под хронику» многочисленных встреч возникала широкая панорама беспокойной и наэлектризованной жизни, транслировавшая неумолимое приближение братоубийственной национальной трагедии.

Героиню влечет к простому народу, среди которого она провела детство, ей хочется петь для него, а не для услаждения праздных богатеев, чем она постоянно занимается. Именно это является причиной ее творческого, нравственного и психологического кризиса. В конечном счете возвращенное дельцами шоу-бизнеса мещанское узкоэгоистическое понимание счастья как обретение богатства и шумной сусальной славы берет верх, заставляя Нахлю покинуть страну и самоустраниться от неумолимо надвигающейся на друзей и соотечественников кровавой драмы. В образе Нахли сфокусировалось духовное смятение и этическая ущербность той части арабской артистической интеллигенции, которая в итоге оставалась равнодушной к проблемам кровопролитного ливанского конфликта, унесшего десятки тысяч человеческих жизней.

О возросшем авторитете кинематографа Алжира свидетельствуют не только престижные премии, завоеванные на крупных международных кинофестивалях, но и сотрудничество с ним признанных мастеров мирового кино, фильмы которых получили широкое признание. К их числу относятся, в частности, «Посторонний» (1968) итальянца Лукино Висконти, «Зет»

(1968) и «Элиза, или Настоящая жизнь» (1970) французов Коста Гавраса и Мишеля Драша, «Воробей» (1971) египтянина Юсефа Шахина, «Бал» (1983) итальянца Этторе Скола и других видных зарубежных мастеров экранного искусства. Работая с ними на съемочной площадке, алжирцы не могли не почерпнуть для себя много ценного и конструктивного для создания в дальнейшем собственных фильмов.

В 1980-е – начале 1990-х годов национальная кинематография продолжила в основном разработку проблематики, намеченной в предшествующий период. Одной из центральных по-прежнему оставалась не терявшая актуальности тема освободительной войны против французского колониализма.

Актуальным напоминанием о трагических событиях прошлого стали вышедшие в прокат в 1983 году фильмы «Железная пашня» (Аль-Хасад аль-фулаз) Гути Бендеддуша и «Осенняя мелодия» (Ангам аль-хариф) Мезиана Лаалема. Психологизмом и разносторонним проникновением в историческую атмосферу антиколониальной борьбы отличалась кинолента Аммара (Омара) Ласкри «Врата тишины» (Абуаб ас-сукур, 1987), представляющая собой исследование судеб алжирцев, оказавшихся сначала в рядах предателей-коллорационистов, а затем все-таки решивших перейти на сторону повстанцев и погибших во имя свободы обездоленных соотечественников.

Фактам антифранцузского вооруженного выступления второй половины XIX века посвящена кинокартина «Шейх Буамама» (Шейх Буамама, 1985) Бенамара Бахти, рассказавшая о выдающемся национальном герое и подробно воссоздавшая этапы тогдашнего восстания против незваных заморских «просветителей». Решенный в манере документальной реконструкции и хронологически выверенного повествования, этот кинофильм раскрывал образ Буаамы как человека чистого и цельного, донося одновременно до зрительской аудитории те ценности, которые необходимы алжирцам не только на полях сражений, но и в условиях созидательного мирного времени.

Весьма интересно алжирские кинематографисты подошли к злободневным вопросам детского воспитания. Наибольшего успеха в этом направлении добился Брахим Тсаки, создавший видовые ленты «Дети ветра» (Аулад арх, 1979) и «История одной встречи» (Таарих ликаа, 1982), вызвавшие восторженные оценки специалистов. Особенно удался второй фильм, где автор показал восприимчивые, легкоранимые души двух сдружившихся глухонемых подростков — арабского мальчика и американской девочки, искренние и чистые взаимоотношения которых были грубо прерваны независимыми от их воли внешними обстоятельствами. Без сусального украшения и морализаторства кинематографист побуждал лишней раз согласиться с той на первый взгляд парадоксальной истиной, что для детей бездушные окружающих и отсутствие повседневной человеческой заботы бывают не менее вредны и губительны, чем лишения физические.

Принципиально новым для развития национального кино явилось обращение в 1980-е годы к комедийному жанру. Дебютным здесь оказался фильм «Таксист Хассан» (Таксий Хасан, 1982) Слима Рида. Через забавные и нелепые приключения шофера, днем и ночью развозящего на старенькой машине пассажиров, постановщик сумел обратить зрительское внимание на наиболее важные вопросы повседневной жизни рядовых алжирцев. В значительной степени своим прокатным успехом картина обязана замечательному исполнителю роли главного персонажа Руишеду — талантливому актеру и драматургу, неугомонному деятелю театра Алжира.

Похожими драматургическими ходами воспользовался и Бенамар Бахти в кинокомедии «Секретный водитель» (Саввак сиррий, 1991), где смешные эпизоды происходят в основном в переполненном салоне автомобиля, часто ломающегося из-за перегрузки, что вызывает неожиданные и нелепые реакции неудачливых клиентов, обнаруживающих их истинный нравственный облик и человеческую сущность.

Горячие дискуссии среди алжирцев, прежде всего у молодежной аудитории, в 1980-е годы вызывали ленты, посвященные вопросам брака и

создания семьи. Наиболее известные среди них – «Свадьба Мусы» (Завадж Муса, 1982) Муфти ат-Тайиба, «Женщина для моего сына» (Аль-Мара ли валади, 1982) Али Ганема, «Одна крыша, одна семья» (Сакф ва аила, 1982) Рабиха Лаараджи, «Хуррия» (Хуррия, 1986) Сиды Али Мазифа, «Цитадель» (Аль-Калаа, 1989) Мухаммеда Шуэйха. Каждая из перечисленных кинолент по-своему трактовала пути решения этой весьма сложной для алжирской действительности проблемы, однако все вместе они однозначно указывали на необходимость совершенствования этой сферы жизни, претерпевшей начиная с 1980-х годов глубокие и серьезные перемены.

В 1978 году после смерти харизматичного лидера Хуари Бумедьена во главе государства оказался полковник Шадли Бенджедид – человек изворотливый и уступчивый, не обладавший авторитетом и решительностью своего выдающегося предшественника. Эволюцию идейно-политических ориентиров правящей политической партии ФНО в период его правления отразила вступившая в силу в январе 1986 года обновленная редакция Национальной хартии, где заметно усиливались националистические и религиозные акценты. Что касается содержащихся в ней упоминаний о «коллективной собственности на средства производства», то они представляли собой лишь словесный камуфляж реального курса.

В стране в 1980-е годы усиливалось отставание темпов роста экономики от прироста населения. За период 1985–1988 годов в 3,5 раза сократились доходы от экспорта нефти и газа, снизилась самообеспеченность страны продовольственными продуктами (93 % в 1963 году, 37 % в 1987 году). Эти и другие деструктивные факторы вынудили проводить политику строжайшей экономии, что задевало в первую очередь наименее обеспеченные слои населения. 4 октября 1988 года мирное шествие молодежи в столице, к которому присоединились тысячи рабочих, учащихся и безработных, вылилось в стихийные погромы магазинов, нападения на здания суда, мэрии. На подавление вспыхнувших на следующий день массовых беспорядков, перекинувшихся 6 – 8 октября в Аннабу, Оран и другие города,

правительство бросило воинские части и танки. Сотни человек погибли, около 10 тысяч были арестованы.

Октябрьские события ускорили процесс «либерализации». Прошедший 27 – 28 ноября 1988 года VI съезд ФНО фактически согласился с отменой однопартийного режима и заявил о необходимости принятия новой конституции. На выборах в местные народные собрания в июне 1990 года 55 % голосов избирателей завоевал Исламский фронт спасения (ИФС), получив большинство мест в муниципалитете города Алжира и в 32 из 48 вилай (областей) страны. Играя на недовольстве малоимущих слоев населения, ИФС развернул активную пропаганду за установление исламской республики и в первом туре парламентских выборов 26 декабря 1991 года собрал 47 % голосов принявших участие в голосовании алжирцев. За несколько дней до второго тура голосования, в январе 1992 года, Шадли Бенджедид ушел в отставку.

Реальная угроза гражданской войны, дальнейшего развала экономики и возможного возврата к патриархальным устоям Средневековья вынудила снова решительно выступить армию. По решению Национального совета безопасности вся полнота власти перешла к Высшему государственному совету (ВГС), который принял энергичные меры против развязавших массовый террор фундаменталистов, запретив деятельность ИФС, политическую агитацию в мечетях, отстранив и арестовав особенно строптивых имамов.

Одобренная в ноябре 1996 года новая Конституция предусматривала учреждение двухпалатного парламента, право президента, ответственного за вопросы обороны, назначать правительство и высших должностных лиц исполнительной власти. Одновременно запрещалось использовать в политической пропаганде ислам и арабский язык. Последнее положение вызвало яростное неприятие в среде исламских экстремистов, что привело к очередному витку кровавых столкновений и многочисленным новым жертвам (к началу 1998 года число погибших превысило 100 тысяч человек).

Надежду на прекращение гражданской войны и возвращение мира вселили президентские выборы 15 апреля 1999 года, на которых победил один из ближайших сподвижников Хуари Бумедьена, ветеран национально-освободительной войны 1954 – 1962 годов Абдель Азиз Бутефлика. При нем постепенно наметилось оживление связей со странами Арабского Востока и Западной Европы, прежде всего с Францией, ставшей основным и наиболее последовательным защитником Алжира перед лицом мирового сообщества в самые трудные дни противостояния исламскому экстремизму.

В течение 1990-х годов кинематограф Алжира, равно как и вся страна, находился в состоянии тяжелого кризиса. Производство, прокат и показ кинофильмов из-за провокаций и диверсий радикальных исламистов превратились тогда в занятие не только рискованное, но даже крайне опасное для жизни.

Оживление кинематографического процесса произошло в первое десятилетие 2000-х годов – после того, как удалось добиться определенной стабилизации внутри страны. На Александрийском международном кинофестивале средиземноморских стран 2003 года приза лучшего режиссёрского дебюта удостоилась алжирская картина «Рашида» (Рашида), выпущенная совместно с Францией и открыто направленная против террора и насилия. Поставила ее Ямина Башир, работавшая прежде в Национальном киноцентре редактором.

Героиня ленты – находящаяся в разводе молодая школьная учительница, которая, несмотря на угрозы, принципиально отказывается носить хиджаб. Однажды по дороге на работу ее тесным кольцом окружают молодые религиозные фанатики и требуют незаметно пронести в тщательно охраняемую школу бомбу с часовым механизмом. Получив решительный отпор, преступники, среди которых находится один из uznанных Рашидой учеников, нисколько не колеблясь, стреляют ей в живот, решив таким образом в назидание другим «проучить» и расправиться с «вероотступницей». Чудом оставшаяся в живых, после сложной операции и

продолжительного лечения в госпитале Рашида, по совету друзей и домочадцев, пытается найти спасение, уехав к родственникам в отдаленную деревню. Но и там, к своему ужасу, оказывается во власти охватившего страну исламского экстремизма, приверженцы которого держат в страхе всю сельскую округу, уничтожают всех, кто их ослушивается, в том числе ни в чем неповинных детей, посещающих занятия в местной сельской школе...

Запоминающийся человечный фильм «Желтый дом» (Аль-Манзил аль-асфар, 2007) Амора Хаккара поведал о трагедии дружной и сплоченной крестьянской семьи из Ауреса, у которой перед самой демобилизацией погиб в автокатастрофе сын, служивший в полиции.

... Девочке-подростку, наблюдающей за проезжающей мимо на автомашинах шумной свадебной кавалькадой по горной дороге, полицейские вручают письмо с сообщением о том, что ее старший брат Белькасем погиб. Отцу необходимо приехать в город на опознание и забрать тело. На видавшем виды тихоходном мотороллере «ламбретта» несчастный Мулуд отправляется в город. Опознав Белькасема и не дождавшись сопроводительных документов, ночью он выносит из морга тело погибшего, грузит в прицеп и тайно увозит. Путь очень долгий, и старый мотороллер ломается. Сочувствуя родительскому горю, проезжавший автолюбитель на буксире подвозит его к автомастерской. Узнав о завернутом в траурные ткани грузе печального и неразговорчивого клиента, ремонтник поручает подмастерью безотлагательно позвать имама. Втроем они совершают заупокойную молитву. Затем показываются похороны на старом деревенском кладбище. Каждый из присутствующих в самом конце погребального обряда, по установленной традиции, медленно бросает в могилу лопату земли. Убитая горем Фатима, мать Белькасема, ничего не ест, не пьет, полностью замыкается в себе.

Приехав в город продать собранную картошку, Мулуд заходит в аптеку. Далекий от медицинской науки, скромный и простодушный крестьянин просит продать ему «лекарство от тоски». Фармацевт, ответив, что

«лекарством тоску не лечат», советует воспользоваться его личным семейным опытом и попробовать покрасить их мазанку желтой краской. Уже на следующий день вместе с тремя дочерьми Мулуд обильно красит стены дома и сложенную во дворе из камней ограду привезенной краской. К сожалению, не помогает.

После этого вспоминает рассказ жены о том, как давно в детстве от нее сбежала любимая собака. Тогда она успокоилась лишь после того, как родители купили ей другую. Искренне желая поддержать и спасти находящуюся в глубокой депрессии Фатиму, Мулуд со старшей дочерью Алией покупают и привозят в дом «четвероногого друга», который в самый последний момент вырывается и куда-то убегает...

Доставив владельцу небольшого городского кафе пробную партию собранного картофеля, герой фильма неожиданно замечает диковинную видеоустановку и телевизор. Узнает, что с их помощью можно показывать записанные фильмы. Дома дочери находят белую коробку, хранящуюся в чемодане Белькасема. На следующий день, зайдя в кафе, Мулуд просит включить установку и с изумлением видит лицо сына, который, стесняясь смотреть в камеру, с нескрываемым волнением произносит: «Папа, мама, Инесс, Алия... Через три месяца я приеду... Я очень рад, что вернусь. Уже скучаю по горам. Я вас очень-очень люблю...». Потрясенный увиденным, Мулуд предлагает выкупить и телевизор, и видеоприставку. Наличных 50 тыс. динаров у него, разумеется, нет, и поэтому взамен обещает поставить хозяину кафе 80 ящиков картошки. Бьют по рукам...

Узнав, в какую цену обошлась покупка, Фатима просит отвезти ее обратно, тем более что у них нет никакого электричества. Чтобы решить проблему, Мулуд идет в мэрию. Но там на протяжении всего дня от неприступного секретаря только и слышит: «Мэр очень занят», «Мэр уехал». Надо просить помощь у самого префекта. Вместе с тремя дочерьми Фатима и Мулуд на неказистом «личном транспорте» подъезжают к массивным чугунным воротам префектуры. Уверенно, не моргнув глазом жена сообщает

вооруженному охраннику, что записаны на прием. Оставив детей во дворе, супруги с трепетом поднимаются по богатой, освещенной дорогими люстрами лестнице в приемную важного, обладающего широкими полномочиями столоначальника. Вышедшая навстречу изысканно и строго одетая секретарша сообщает: «Вы не записаны». Решившая идти напролом, Фатима с нескрываемым возмущением говорит о том, что ее единственный сын отдал жизнь за страну и поэтому она имеет полное право встретиться с господином префектом...

Комната ожидания. Уютные кресла, инкрустированная мебель, новенькие ковры. Заметно подавленные и смущенные невиданной роскошью, Мулуд и Фатима с грустью молча смотрят друг на друга... Тем временем мэр бойко дает в своем кабинете интервью журналисту: «В нашем городе у каждого жителя есть электричество и газ...» Внезапно раздается телефонный звонок. Краснобаю необходимо срочно явиться к префекту. Разговор с градоначальником в присутствии Мулуда и Фатимы получается коротким. «Вы не помогли Мулуду». – «Господин префект, я завален делами». – «Даю вам сутки». – «Хорошо, понял». Предложив посетителям выпить чаю, столоначальник просит подробно рассказать посетителей об их деревне и слышит, что их отдаленное, затерявшееся в горах Ауреса селение – очень красивое и хорошее...

На следующий день прибывшие, как по волшебству, рабочие подсоединяют скромный небольшой крестьянский дом к системе энергоснабжения. Вечером дают ток, зажигается экран телевизора, и на нем возникает бесконечно дорогое изображение «живого» Белькасема. Отныне он останется вместе со своими бесконечно любимыми родственниками и никогда их не покинет. На лицах членов семьи, в том числе Фатимы, после увиденного возникают радостные и счастливые улыбки...

Верность алжирского кинематографа нравственным и одновременно социальным проблемам убедительно подтвердил вышедший в 2008 году кинофильм Рушда Джигуади «Сломанные крылья» (Аль-Аджниха аль-

мункасара). Рассказанная в нем история двенадцатилетнего Мехди объективно и честно отражала порочные явления национальной действительности и их реальную угрозу жизням и судьбам подрастающего поколения.

...Группы оборванных детей и подростков разбирают на городской свалке привозимые на грузовиках очередные кучи мусора. Периодически вспыхивают потасовки из-за дележа «особенно ценных» выброшенных предметов. Среди многочисленных «старателей» выделяется Мехди, живущий здесь же, на свалке с приемным отцом Амо в ветхой и убогой картонной хибаре. Амо сильно болен, часто кашляет, и мальчуган решает тайно отправиться в город, подзаработать и купить хорошие медикаменты.

На личные сбережения Мехди покупает в табачном ларьке разных сортов сигареты, перебирается на другую улицу, устраивается поблизости от проезжей части и разворачивает собственную торговлю. Рядом на парковке бойко подрабатывает некий Эль-Фар. Заметив новичка и узнав его историю, как бы невзначай предупреждает о том, что половину навару надо будет обязательно отдать здешнему «королю квартала» рэкетире «Фифти». Прилично подработав, Мехди покупает лекарство и возвращается на свалку. На следующий день торговые дела идут еще лучше. Завистливый Эль-Фар «верноподданнически» доносит о происходящем всесильному «Фифти». Ближе к вечеру они вдвоем выслеживают «неплательщика», жестоко избивают «крамольника» и отбирают все деньги. На прощание окровавленное и изуродованное лицо Мехди Эль-Фар снимает на мобильный телефон и при этом ехидно произносит: «Это на память Амо».

С трудом добравшись до свалки, Мехди узнает, что Амо только что похоронен на свалке. Горю подростка нет предела. Особенно угнетает то, что самого близкого человека, взрастившего и воспитавшего его, похоронили именно здесь, среди гор мусора и отходов, а не в другом, приличном месте.

Тем временем на отобранные деньги бритоголовый «Фифти» устраивает себе праздник. Напивается, нахально пристаёт к посетителям кафе, строит из

себя супермена. «Оттянувшись», пошатываясь выходит на темную улицу и натывается на давно поджидающего его Мехди. Получив неожиданный удар кастетом, неловко падает, ударяется головой о камень, теряет сознание и умирает. Случившееся видит Эль-Фар. Когда Мехди убегает, с удовольствием обчищает карманы вчерашнего «хозяина», срывает с шеи убитого золотую цепочку и тоже торопливо исчезает.

В это время потрясенный, не разбирающий дороги невольный малолетний убийца попадает под колеса автомобиля пожилого, убеленного сединами Мустафы, который привозит потерпевшего в больницу и теряется в догадках, как ему смотреть в глаза родителей этого несчастного, едва не погибшего ребенка...

На месте ночного происшествия работает следственная бригада. Обнаруживают замок от золотой цепочки убитого. Допросы хозяина кафе и посетителей – тех, кого задирали и унижали хорошо известный инспектору 26-летний «Фифти», результатов не дают.

Ничего не сообщившего о себе в больнице подростка Мустафа привозит к себе в уютную и ухоженную квартиру. Предлагает чистое полотенце, мыло, усаживает за стол. Закашлявшемуся от непривычно обильной и вкусной пищи гостю хозяйка дома наливает стакан воды, но тот лихорадочно хватается кувшин и долго и жадно пьет, а затем по привычке грубо вытирается рукавом куртки.

Услышав от Мехди, будто тот живет около городского вокзала, Мустафа отвозит беднягу по указанному адресу. Обман раскрывается очень быстро: самозванного «жильца» грубо и с угрозами сдать в полицию выталкивают на улицу. На предложение вернуться туда, откуда приехали, следует ответ: «Мне ничего не надо!». Но все-таки рассудительная доброта старшего по возрасту делает свое дело, и они вдвоем возвращаются.

Выясняется, что у супружеской пары пять лет назад умер единственный сын, который внешне был очень похож на Мехди... Новому квартиранту покупают новенький спортивный костюм, модные кроссовки – для того,

чтобы родители мальчугана, встретившись с ним, остались довольны. Жить опять на свалке Мехди хочется все меньше и меньше.

Однажды поблизости от «платной» парковки Эль-Фара останавливается машина, и из нее выходит его старый знакомый. Проведав адрес нового места жительства Мехди, утром шантажист вызывает недавнего торговца сигаретами «на беседу», обращает внимание на дорогие кроссовки. Заметив, что в них хорошо убегать от полиции, сразу предъявляет ультиматум: или 10 лет тюрьмы, или обувь. Забрав требуемое, вечером обещает прийти снова. На сей раз появляется с большой сумкой и требует собрать и вынести ему из квартиры самые ценные вещи. Получив достойный отпор, уходит с угрозами сообщить в полицию об инциденте возле кафе ...

Суд за убийство приговаривает Мехди к 7 годам тюремного заключения. Находясь в камере, он постоянно думает: кому не везет, тому искать удачи незачем. Сокамерник, ограбивший наркоторговца, постоянно предлагает «полетать». Соблазн велик – ведь так можно забыться и уже ни о чем не думать. Тем более у сердобольных опекунов, систематически приходящих на свидания и носящих передачи, несмотря на все их усилия, ничего не получается. Однажды, обкурившись «дури», Мехди от встреч с ними категорически отказывается.

Между тем не находящий себе места полицейский инспектор продолжает расследование. Увидев в полицейском участке задержанного изворотливого воришку, просит вынуть из карманов все содержимое. Среди выложенных на стол вещей видит часть замка от золотой цепочки того самого «Фифти». И когда Эль-Фар находится уже в дверях, полицейский внезапно просит показать мобильный телефон. Просмотрев содержащиеся в нем фотографии, сразу все понимает и с облегчением задает убойный вопрос: «А ты ведь умеешь снимать?»

Из тюремных ворот выходит полностью оправданный Мехди. Заметив Мустафу и его жену, убегает. Виды огромной городской свалки. Совершив

молитву, Мехди поливает могилу приемного отца Амо. Тихо и горько плачет. Один из бомжей дает совет терпеть и терпеть.

Спустя несколько дней к дешевой продуктовой лавке, обслуживающей обитателей свалки, подъезжает Мустафа. Видит Мехди, покупающего еду. Предлагает: «Давай, сынок, пошли домой. Если это твой дом, то и мой тоже!». Они приближаются друг к другу, обнимаются, Мехди плачет. Кинокамера медленно отводится в сторону и вверх. На экране возникают длинные панорамы высокого, чистого и ясного неба.

Создатели интересного и вызывающего широкий веер ассоциаций фильма «Поездка в Алжир» (Рихла ила-л-джазаир, 2009) режиссера Абдель Крима Бахлула поставили перед собой задачу показать Алжир и его жителей в первые месяцы после обретения политической независимости.

... В деревню ночью на грузовиках приезжают французские каратели. Расстреливают привезенного партизана-подпольщика возле его же дома. Для устрашения других алжирцев вдове убитого Марнии, оставшейся с шестью детьми, хоронить тело мужа запрещают. Только благодаря Менару, гражданскому чиновнику колониальной администрации, отменяющему кощунственный приказ военных, погребение оказывается возможным. Он же участвует в траурной церемонии, во время которой один из сыновей погибшего, 11-летний Кадиру, не выдержав напряжения, падает в обморок. Кадер, брат Марнии, уговаривает ее переехать к нему в расположенный неподалеку город Саиду...

Проходит полгода после завоевания независимости. Передав новым управленцам свой административный опыт и приняв от них слова благодарности, француз Менар безвозмездно оставляет вдове принадлежавший ему уютный и просторный дом со всем находящимся в нем имуществом. Единственно, что требуется сделать, – отдать платяной шкаф, купленный у него местным функционером Дербашем.

Группа ребят проходит по элитному французскому кварталу Саиды. Остановившись возле утопающего в зелени богатого особняка, где теперь

обосновался алжирец Менджли, в шутку несколько раз нажимают на звонок. На улицу выскакивает заспанный и разгневанный хозяин. Думая, будто это сделал Кадиру, подзывает к себе, сбивает с ног и жестоко избивает...

Но это лишь начало. Вскоре Марния и ее семья сталкиваются с куда более серьезными проблемами и испытаниями. Дербашу одного шкафа мало. Дом, где они разместились, принадлежит, дескать, ему, а что касается француза, отдавшего им ключи, то убравшийся восвояси иностранец поступил не по закону. Пришедшая по повестке полиции в городскую управу женщина резонно задает вопрос: разве справедливо выселять вдову и детей павшего на войне героя и передавать подаренное ей жилье бывшему капралу французской армии? Не получив вразумительного ответа, стоя под окнами администрации, несчастная обвиняет засевших в мэрии дельцов в том, что совсем недавно они были лакеями при французах и что вообще недостойны никакой власти.

Тем временем мэр деятельно поддерживает Дербаша. Они, оказывается, свояки, и, по обычаям кумовства, градоначальник продвигает родственника на ответственный пост городского коменданта. Кадеру, пытающемуся защитить сестру, в муниципалитете приводят «весомые контраргументы»: зачем, мол, простой, полунищей и неграмотной крестьянке такой роскошный дом, да еще в самом центре города? Она его явно недостойна. В общем, в ее же интересах переселиться с детьми в рабочий квартал – в перспективе там построят школу, должны появиться водопровод и электричество... Конечно, для многодетной матери-одиночки предлагаемый вариант совершенно не приемлем. Подлые трусы, ничем не отличающиеся от французов, думает она о новоявленных «блюстителях порядка». Наглухо заперев на все замки дверь, решает никого чужого в свой дом не впускать.

По радио транслируется медоточивая речь президента Бен Беллы, рассуждающего о достоинствах и преимуществах социализма, гарантирующего максимальные привилегии и права крестьянам, которые в борьбе против иноземного порабощения заплатили самую высокую цену.

Под впечатлением услышанного Марния требует от брата немедленно написать письмо главе государства и рассказать в нем о творящихся беззакониях. Кадер соглашается. Правда, к романтическому замыслу сестры относится сдержанно и скептически – вряд ли их послание даст результат и дойдет до адресата. Не добавляет оптимизма и позиция нахального и бессовестного Менджли, вовсе и не думающего извиняться перед незаслуженно избитым Кадиру. Просить прощения у какого-то там мальчишки? Ведь пострадал в первую очередь он: из-за распроклятого звонка ему пришлось вставать с постели, выходить из дому на улицу и тем самым расстроить всю сестру!

Марния знакомится с такой же вдовой, как и она, Бинт Мрахи, чей сын тоже обучается в Алжире в школе для детей шахидов. Взяв с собой в качестве сопровождающего Кадиру, женщины отправляются в столицу. В поезде им оказывает знаки внимания и помогает случайный предупредительный попутчик Бубакар. Им невдомек, что встретившийся молодой мужчина, которому очень понравилась Бинт Мрахи, – сотрудник спецслужб, занимающийся поиском работавших на колониальный режим предателей и коллаборационистов. Выйдя до прибытия в Алжир на одной из промежуточных станций и явившись в кабинет начальника, докладывает: с тем предателем, кого он искал, люди расправились раньше, чем ему удалось до него добраться...

Повидавшись с обрадовавшимися и сильно истосковавшимися по дому детьми, подруги договариваются вечером встретиться на вокзале. Теперь маршрут Марнии лежит к резиденции Бен Беллы. Часовой сообщает печальную новость: президента сегодня на месте нет, и вернется он только через два дня. Проявив характер и завидную напористость, при посредничестве дежурного офицера героиня встречается с другим очень важным государственным человеком – министром обороны. Войдя в комнату ожидания, полковник, задав ряд уточняющих конкретных вопросов и убедившись в том, что посетительница говорит истинную правду, обещает во

всем разобраться. На прощание дает слово: пока он жив, никто ее выселить не посмеет.

За время отсутствия Марнии, с подачи Дербаша, в доме отключили электричество, воду, без объяснения причин собираются уволить с работы брата Кадера. И вдруг, словно по волшебству, все круто меняется. С несостоявшимся городским комендантом беседуют Бубакар и его сослуживец. У них есть полное право его расстрелять. Потерявший недавнюю самоуверенность, задержанный сумбурно оправдывается – плохого, дескать, ничего не делал, к тому же аккуратно платил взносы Фронту национального освобождения. Вносившиеся деньги, следует мгновенный ответ, можно и вернуть, а потом исключить за неуплату. Дербашу дается единственный шанс спастись: добиться прощения у жены шахида, отдавшего за таких, как он, свою жизнь. И сделать это надо в течение ближайших трех часов...

Явившись ночью к Марнии и изображая добродетель, Дербаш в знак примирения заискивающе просит принять от него две корзины с дефицитными и недоступными для рядовых алжирцев угощениями – мясом, арбузом из Туниса, кус-кусом, сахаром, кофе, дынями. Стоя под балконом, умоляет извинить его, потому что не знал о том, как сильно Марния любит этот дом. Заклинает пойти вместе с ним: в противном случае его убьют. «Ни в этой, ни в следующей жизни!» – так и не открыв двери, заявляет женщина

Узнав о приезде людей из столицы, едва не уволенный с работы из-за Дербаша сострадательный Кадер приходит к сестре и просит проявить снисходительность. Ведь если сейчас Дербаша казнят, ей в этом доме покоя уже никогда не будет. Выждав паузу и расценив молчание сильно задумавшейся Марнии как знак согласия, вместе с Кадиру отправляется на поиски Бубакара.

В следственной комнате происходит трудный разговор. Оперуполномоченный не удовлетворен тем, что вдову шахида представляют ее брат и 11-летний сын и не на шутку намерен привести приговор в

исполнение: Дербаш преступно и непростительно поднял руку на многодетную мать и ее малолетних детей, и спускать это с рук нельзя. Он покушался на слабых, и потому заслуживает самой суровой кары. Приказ, который находится у него, нужно выполнить незамедлительно – только подчиняясь предписаниям Фронта национального освобождения, удалось изгнать колонизаторов и добиться национальной независимости. И здесь Кадиру неожиданно высказывает здравую убеждающую мысль о том, что сейчас-то они победили и можно бы проявить милосердие...

В гостях у Марнии Бубакар с теплотой вспоминает их встречу в поезде, вдову шахида Бинт Мрахи. Выражает готовность стать отцом ее сына, просит помочь сватовству – скоро он демобилизуется, и у него будет другая работа. Для человека, спасшего ее от бандитов, женщина обещает сделать все. Выждав удобный момент, Кадиру жалуется на живущего неподалеку Менджли, который его жестоко избил.

Бубакар настойчиво и протяжно звонит в дверь владельца особняка. Тот спускается с лестницы и с удивлением видит перед собой группу улыбающихся детей. Бубакар выходит вперед и сообщает, что ему очень нравится проверять исправность домашней сигнализации. Предлагает сникшему хозяину снять и отдать ему ручные часы, бросает их на землю и вручает специально принесенный с собой молоток. Чтобы «барин» никогда в жизни больше не обижал детей, приказывает ему разбить «приносящий одни только беды и неприятности» дверной звонок. Выполнив после некоторых колебаний распоряжение Бубакара, Менджли, поднимаясь в доставшийся ему от французов особняк, сквозь зубы в бессильной злобе произносит ханжескую фразу: «Мы, арабы, – враги прогресса»...

У могилы мужа Марния с облегчением говорит о том, что у них есть крыша над головой, что бывавший в их краях полковник сдержал свое слово. Победив болезненные тягостные воспоминания о похоронах расстрелянного отца, вместе с братьями и сестрами здесь же находится вовсе не чувствующий себя безотцовщиной, возмужавший и окрепший духом Кадиру.

Кинематограф Алжира характеризуется последовательным и творческим обращением к злободневным проблемам страны, отличается плодотворным сочетанием национальных традиций и выразительных средств мирового кино, занимает заметное место в экранном искусстве стран арабского мира.

§ 3. КИНЕМАТОГРАФ МАРОККО

Дебютный показ «движущихся картинок» в Марокко состоялся в Фесе во дворце принадлежавшего к шерифской династии алауитского монарха Мулай Абд аль-Азиза в 1897 году. Тогда же в раздираемом междоусобицами и приходившем в упадок султанате сотрудники братьев Люмьер произвели первые хроникальные киносъёмки. В 1907 году известный французский кинооператор и журналист Феликс Месгиш отснял бомбардировку Касабланки военными кораблями Третьей республики и последовавший ее захват высадившимся на берег морским десантом¹⁰⁶. С установлением и юридическим оформлением в 1912 году режима французского и испанского протектората в крупных городах – Рабате, Марракеше, Танжере, Агадире, Касабланке и других – постепенно начали появляться постоянно действующие кинотеатры. Ко времени Второй мировой войны их количество приблизилось к восьмидесяти.

После вступления в страну осенью 1942 года союзнических экспедиционных войск США и Великобритании под патронажем Франции, вернувшей себе контроль над внешней политикой Марокко, его вооруженными формированиями и финансовой системой, в дополнение к касабланкской студии «Айн Шаук» в 1944 году в Рабате были образованы Марокканский киноцентр и киностудия «Сусси». До некоторой степени их учреждение преследовало цель устранить в этом окраинном регионе арабского мира возрастающую и крайне нежелательную конкуренцию

¹⁰⁶ Меснауи, Мустафа аль-. Абхас фи-с-синима аль-магрибийя (на араб. яз.). – Рабат, 2001, С. 17.

«говорящих и поющих» фильмов из Египта. Однако сколько-нибудь эффективного и существенного вклада в становление и развитие национального кинематографа Киноцентр так и не обеспечил. В целом его деятельность ограничилась выпуском незначительного числа короткометражных кинолент, а также налаживанием производства еженедельного новостного киножурнала. Ключевые задачи Киноцентра сводились прежде всего к оказанию разного рода услуг и организационно-технической поддержки приезжавшим из-за границы для создания собственных фильмов кинодеятелям Франции, Испании, Германии и США.

На протяжении 44-летнего периода франко-испанского владычества кинокомпании Запада довольно интенсивно использовали заманчивые для массового европейского и американского зрителя экзотические и красочные природные ландшафты Марокко. Начиная с 1919 года в различных провинциях протектората наряду с документальными было снято несколько десятков немых и звуковых полнометражных игровых кинолент. Среди них, в частности, такие картины, добившиеся успеха в международном кинопрокате, как «Ночь в Касабланке» (*A Night In Casablanca*, 1946) братьев Маркс, «Отелло» (*Othello*, 1952) Орсона Уэллса, «Али-Баба и сорок разбойников» (*Ali-Baba et les quarante voleurs*, 1954) Жака Беккера, «Человек, который слишком много знал» (*The man who knew too much*, 1956) Альфреда Хичкока.

Тем не менее на сравнительно обширной территории Марокко, пребывавшего на разных стадиях историко-культурного развития и расположенного в географической близости от Европейского континента, в подавляющем большинстве случаев снимались кинофильмы так называемого «колониального жанра». Адресовались они не местной, а в первую очередь западной зрительской аудитории. Героями переднего плана в них выступали исключительно уроженцы и переселенцы из Европы. Как правило, ими являлись беглые воры и грабители, убийцы, обанкротившиеся финансовые дельцы или же глубоко разочаровавшиеся в личной жизни одинокие

мужчины, брошенные вероломными женщинами-европейками. Правдами и неправдами они прибывали в заморский протекторат для того, чтобы замести следы совершенных уголовных преступлений, скрыться от угрожавшего на родине неминуемого судебного возмездия, расслабиться и побыстрее отрешиться от воспоминаний, связанных с досадным и гнетущим прошлым.

Попав на территорию Марокко, европейцы без особых усилий устраивались на хорошо оплачиваемые должности в те или другие разветвленные управленческие службы протектората. Но гораздо чаще определялись на воинскую службу в Иностраный легион, где по установившейся многолетней традиции подлинными именами и биографиями новобранцев никто и никогда особенно не интересовался. В повторявшихся оптимистических эпилогах «колониальных фильмов» европейцы, совершив серию доблестных ратных подвигов, обретали военную славу, почет и уважительное отношение к себе со стороны таких же, как и они «репатриантов». После подтвержденного на деле «искупительного героизма» высокие юридические инстанции метрополии предоставляли им вождевленную амнистию, всецело освобождавшую от ответственности за неблагоприятное криминальное прошлое. Уразумев собственную неправоту и ошибки, к ним с повинной возвращались очаровательные подружки-европейки, а иногда – казалось бы, навсегда потерянные крупные денежные суммы. Когда в среде державшихся особняком европейцев по тем или иным причинам возникали раздоры и острые конфликты, то они, по аналогии с приключенческими фильмами Запада, разрешались посредством динамичных и скоротечных физических «разборок» или же за счет разного рода хитроумных «подстав» и комбинаций, гарантированно обеспечивавших изблечение лжи и установление справедливости.

В изобразительном ряду игровых кинолент приезжавших на съемки иностранных кинематографистов в обязательном порядке присутствовали впечатляющие, наполненные пугающей мистикой панорамы безграничных пустынь, покрытых причудливыми и непрерывно меняющимися очертаниями и

конфигурации песчаными барханами. И в то же время в качестве контрапункта – неудержимо влекущие к себе живописные оазисы с живительными родниковыми источниками, спасающими от беспощадного африканского зноя, и финиковыми рощами, несущими долгожданную прохладу. Непременно показывались также чинно и неторопливо передвигавшиеся по безбрежным пространствам Сахары караваны верблюдов, муэдзины мечетей, зычно призывавшие на молитвы, а также непредсказуемые замысловатые лабиринты узких загадочных улиц старинных марокканских городов и поселений, таившие фатальную опасность. Именно в таком обволакивающем тайной визуальном контексте под немилосердным солнцем Африки действовали мужественные и предприимчивые герои-европейцы, не только готовые, но и способные с честью выйти из любой возникавшей перед ними драматической ситуации. Что касается коренных жителей Марокко, то в однотипных и упорно повторявших друг друга сюжетных конструкциях «колониальных кинолент» они «первым аргументом» никогда не выступали. А появлялись на экране только мельком и фактографически – в качестве приложения и своеобразного декоративного аксессуара. При этом своими непредсказуемыми и неблагоприятными поступками они изрядно напоминали растиражированные в поточных ковбойских фильмах Голливуда далеко не симпатичные образы «диких и кровожадных» американских индейцев.

В период Второй мировой войны после высадки осенью 1942 года на территорию страны англо-американского экспедиционного корпуса многие марокканцы принимали непосредственное участие в боевых действиях в Африке и Европе и внесли свой вклад в победу союзников над германским и итальянским фашизмом. Приобретенный на полях сражений новый жизненный и мировоззренческий опыт не мог не вызвать среди тысяч вчерашних фронтовиков резкое усиление антиколониальных националистических настроений. Старания руководителей французского и испанского протекторатов ослабить неудержимо возрастающую волну

освободительного движения и сохранить статус-кво благодаря красивым демагогическим разглагольствованиям о предстоящем «гуманистическом и демократическом обновлении архаического марокканского общества» после 1945 года потерпели фиаско.

Стоит заметить: важная роль в борьбе за достижение страной государственно-политического суверенитета по праву принадлежала авторитетному и дальновидному общенациональному лидеру султану Мухаммеду Бен Юсефу, ведшему свой род от самого пророка Мухаммада (по линии его дочери Фатимы). Не поддавшись постоянным запугиваниям и психологическому давлению со стороны часто менявшихся резидентов Четвертой республики, пережив аресты и принудительные ссылки на Корсику и Мадагаскар, проницательный и мужественный политик после возвращения на родину сумел настоять на подписании в марте и апреле 1956 года соответственно в Париже и Мадриде франко-марокканских и испано-марокканских протоколов. По ним страна официально избавлялась от многолетнего режима протектората. Отныне кабальные и унижительные договоры 1912 года официально объявлялись утратившими юридическую силу и абсолютно не соответствующими обстоятельствам наступившего нового времени. В 1957 году харизматичный руководитель национально-освободительного движения султан Мухаммед Бен Юсеф торжественно принял титул короля Мухаммеда V и страна получила современное название – Королевство Марокко.

После провозглашения независимости главный акцент был сделан на формировании органов власти, призванных упрочить монархический режим, реализовать форсированный переход страны от колониальной экономики к экономике национальной с опорой на развитый государственный сектор.

Избранный политический курс не обошел стороной и сферу кинематографической деятельности. В соответствии с постановлением королевского правительства, в 1956 году Марокканский киноцентр, основанный французами в период Второй мировой войны, перешел в ведение

Министерства информации. Помимо производственных задач он стал одновременно решать и цензурные вопросы, связанные с выдачей разрешительных прокатных удостоверений как местным, так и зарубежным кинопроизводителям.

В том же, 1956 году в русле намеченной государственным руководством реформы в системе образования Ларби Беншекрун выпустил преследовавший просветительские цели дебютный отечественный документальный кинофильм «Наша подруга школа» (Садикатуна аль-мадраса). На протяжении последовавшего десятилетия под эгидой Киноцентра были выпущены информационно-пропагандистские и игровые короткометражные киноленты, основанные на национальном материале и освещавшие различные аспекты марокканской действительности. В их числе – «Из плоти и стали» (Мин лахм ва фулаз, 1959) Мухаммеда Афифи; «Возвращение к истоку» (Аудат ила-н-наб, 1963) Абдель Азиза ар-Рамдани; «Андалузские ночи» (Ал-Лаяли аль-андалусийя, 1963) Ларби Беннани; «Тарфайя, или Марш поэта» (Тарфайя ау масират шаир, 1966) Ларби Беннани и Мухаммеда Тази. В отличие от соседних Алжира и Туниса, начинавших национальное кинопроизводство с выпуска фильмов антиколониального содержания, руководство Марокко взяло курс на тесное сотрудничество со странами Запада.

В 1968 году на экраны страны вышел первый марокканский полнометражный постановочный фильм «Жизнь – это борьба» (Аль-Хаят кифах) с участием популярного актера и музыканта Абдель Ваххаба ад-Дукали, поставленный режиссерами Ахмедом аль-Меснауи и Мухаммедом Тази. В центре его событий оказалась достаточно незатейливая романтическая история одаренного деревенского юноши Карима, сына простого плотника, который, отказавшись мириться с рутинной и бесперспективностью сельской жизни, на свой страх и риск отправлялся в экономическую столицу страны Касабланку. И там, в чужом городе, без

поддержки, вопреки трудностям, встретившимся на его пути, он добился публичного признания, став популярным певцом.

Тенденция выпуска музыкальных лирических кинолент получила продолжение в работах и других кинематографистов. Картина Абдаллы аль-Мисбахи «Тишина – запретный курс» (Ас-Самт иттиджах мамну, 1972) посвящалась нелегким жизненным и творческим исканиям молодых марокканцев, искренне мечтающих посвятить себя служению искусству, однако сталкивающихся при этом с досадным сопротивлением и даже диктатом властолюбивых и консервативно настроенных отцов. В фильме-ревью Ахмеда аль-Маануни «Обстоятельство» (Аль-Хал, 1981) на киноэкране предстал музыкальный квинтет «Нас ар-риан», начинавший со скромных выступлений на улицах, но быстро превратившийся в один из наиболее любимых молодежных ансамблей второй половины 1970-х годов.. Окрашенная в мелодраматические тона постановка Хасана аль-Муфти «Слезы раскаяния» (Думу ан-надам, 1982) рассказала о злоключениях таксиста Карима, которому удалось избавиться от навязчивой опеки дяди-богача, обуреваемого жаждой наживы, и сделать блестящую творческую карьеру.

В период продолжительного и в целом стабильного правления короля Хасана II (1961–1999) жанрово-тематическая палитра национальных фильмов значительно обогатилась. В имевшей социальную направленность кинокартине Латифа Лахлу «Весеннее солнце» (Шамс ар-раби, 1969) на передний план вышли несоответствия и даже антагонизмы между сельской и городской жизнью. Ее герой, мелкий деревенский служащий, возмечтавший о более высокой и престижной чиновничьей должности, отправился ради этого в Касабланку. Однако, столкнувшись с необъяснимым цинизмом и откровенным лицемерием городских работодателей, принял нравственно обоснованное, совершенно верное для себя решение как можно быстрее вернуться в родные места – к скромной, но размеренной и привычной жизни.

Заметный резонанс и в Марокко, и за рубежом получила острая социально-психологическая драма «Знак татуировки» (Уашма, 1970) Хамида Беннани, передавшая мироощущения и поступки киногероя с младенческих лет до вступления в «независимую» жизнь взрослых людей, изобилующую многочисленными искушениями. По авторскому замыслу, главный персонаж получил нарочито ироническое имя «Масуд», которое в переводе с арабского означает «осчастливленный», или «счастливый». Но на деле он безотцовщина. Подобный факт биографии в странах арабо-мусульманского ареала воспринимался и воспринимается крайне негативно: как позорное клеймо, ниспосланное с небес. Изначально лишенный уважительно-сочувственного человеческого отношения к себе со стороны окружающих, он был вовлечен в преступную группировку. Не имея, в сущности, никакой вины перед обществом, Масуд пытался вырваться из уголовного мира и возвратиться к честной жизни, но из-за хронического голода и беспросветной нужды, ради куска хлеба он совершил убийство и тем самым вынес себе смертный приговор.

Незавидная участь бедной крестьянской семьи, приехавшей в поисках лучшей жизни в Касабланку и лишившейся кормильца, из-за чего сыновья решают уехать на заработки во Францию, нашла правдивое воплощение в кинофильме Ахмеда Маануни «Дни... дни» (Айям... айям, 1977). Трудные и печальные истории двух изгоев городского общества – вышедшего из тюрьмы вора и ведущего тихую жизнь и смирившегося с унижительным ремеслом цирюльника, пробовавшего передать свою «плебейскую» профессию бунтарски настроенному вчерашнему преступнику, – прямо и без украшательств предстали в реалистической социально-бытовой драме Мухаммеда Реггаба «Парикмахер улицы бедняков» (Халлак дарб аль-фукара, 1982). Удачей национального кинематографа Марокко считается также масштабная историческая картина Мумена Смихи «44, или Легенда ночи» (Арба ва арбаун ау истурат ал-лейл, 1982). В ней авторы проникновенно и подробно отразили жизненный путь двух марокканских семейств из Феса и

Шавена в широком общественно-политическом контексте периода 1912 – 1956 годов, когда страна переживала сложные и не лучшие времена колониальной зависимости.

По-настоящему широкую международную известность и авторитет марокканскому кинематографу принесли окрашенные в публицистические тона злободневные для периода 1970-х годов политические кинофильмы Сухейля Бен Барки: «Тысяча и одна рука» (Алф яд ва яд, 1973), «Нефтяной войны не будет» (Харб аль-битруль лан така, 1975) и «Амок» (Амук, 1982), созданные кинорежиссером в творческом содружестве с кинооператором-итальянцем Джираломо Ларузой.

Дебютная в творческой карьере Бен Барки полнометражная игровая картина «Тысяча и одна рука» открыто противопоставила ничем не оправданную бедность рядовых фабричных рабочих, с одной стороны, и «сладкую жизнь» владельца ковровой фабрики, эксплуатирующего их вредный и, по существу, не оплачиваемый тяжелый физический труд, – с другой. Дерзостный замысел кинематографистов поведать о том, как и почему тысяча дающих рук существует для одной берущей, вынесенный в заглавие фильма, воплотился в киноленте темпераментно, последовательно и убедительно.

...Старый красильщик шерсти Мохы выбивается из последних сил, чтобы хоть как-то прокормить семью, но при этом едва сводит концы с концами. Совсем иное дело его начальник, директор фабрики Си Джамаль: он буквально купается в роскоши, а принадлежащая ему огромная вилла напоминает настоящий дворец. Употребленная режиссером антитеза могла на первый взгляд показаться слишком пристрастной и даже надуманной, если бы не возникала в реальном контексте марокканской действительности. Почти все эпизоды фильма «Тысяча и одна рука» сняты на натуре. Съёмочной площадкой для кинематографистов послужили неприглядные бедняцкие трущобы, торговые ряды пестрого и шумного народного рабатского базара, роскошная столичная вилла, душные фабричные цеха, где

чахоточного вида рабочие с утра и до позднего вечера заняты непосильным трудом. И вместе с ними – падающие от усталости после многочасовых смен изнуренные ковровщицы и их несовершеннолетние дети.

Мулуд, сын получившего травму и выброшенного на улицу красильщика, возмущенный нетерпимой сложившейся ситуацией, приходит к полностью утратившему стыд и совесть хозяину фабрики. Приходит не просить, а требовать справедливости и наведения порядка на предприятии, имеющем репутацию «процветающего и образцового», где на самом деле забыли о технике безопасности и где отсутствует сколько-нибудь уважительное отношение к жизненным интересам рядовых рабочих. В отличие от забитого, кроткого и безропотного отца, мириться с ситуацией, когда тысяча пролетариев по непонятным причинам должна обеспечивать паразитарное благоденствие одного-единственного человека, Мулуд не хочет и не может.

Однако стихийный протест бунтаря-одиночки, который грубо обошелся с высокомерной женой Си Джамалы, попытавшейся захлопнуть перед ним дверь в покои мужа, заканчивается незамедлительным вызовом наряда полиции и тюремным заключением. После ареста сына, чтобы не умереть голодной смертью, мать Мулуда, скрепя сердце и не видя другого выхода, вынуждена привести с собой на фабрику хрупкую с испуганными и печальными глазами малолетнюю дочь... Порочный круг, кажется, замкнулся. Но в целом фильм все-таки породил надежду и проводил оптимистическую мысль о том, что униженные и обманутые рабочие рано или поздно поднимутся на коллективный протест и сложившаяся порочная ситуация закончится.

События киноленты Сухейля Бен Барки «Нефтяной войны не будет» стали публицистическим гражданским откликом кинематографиста на памятные драматические события октября 1973 года. Тогда члены ОПЕК (Организация стран-экспортёров нефти The Organization of the Petroleum Exporting Countries) решительно отказались экспортировать нефть тем государствам Запада, которые поддерживали Израиль в его «двадцатидневной войне»

против Египта и Сирии. В те дни из-за введенного эмбарго совет министров «Общего рынка» после продолжительных и острых дискуссий выступил с декларацией в поддержку арабов, а многие правительства Африканского континента пошли на полный разрыв дипломатических отношений с Тель-Авивом.

Действие киноленты, получившей на Московском международном кинофестивале 1975 года приз Комитета солидарности стран Азии и Африки, происходит в некоем арабском государстве, обладающем солидными нефтяными ресурсами. Во главе угла в фильме предстали требовавшие решения наиболее острые вопросы противостояния мафиозным иностранным и местным дельцам, охваченным жадной наживой, которые противоправными путями мечтают присвоить никогда не принадлежавшие им природные богатства. Ничего не оставив и без того обездоленному и влачащему полунищенское существование подавляющему большинству трудового народа.

Ранним утром в сторону покрытого едкой дымкой нефтеперерабатывающего завода пешком движутся многочисленные группы понурых и толком не восстановивших свои силы рабочих. Тем временем в одном из аэропортов Нью-Йорка величественно приземляется большой и комфортабельный пассажирский авиалайнер. Из него выходит ухоженный и с иголки одетый министр-араб. С протокольной предупредительностью и четко отработанным формальным гостеприимством его встречают представители уважаемой американской транснациональной компании «Прамко», которая, как выясняется, уже очень давно имеет в его стране свои деловые интересы. После приезда в фешенебельную гостиницу, непродолжительных переговоров и торжественного подписания пакета документов о предстоящем сотрудничестве один из подручных высокопоставленного гостя, несмотря на традиционные запретительные предписания ортодоксального шариата, отправляется поиграть в карты и вообще развлечься в одном из элитных нью-йоркских ночных клубов.

Даже предварительно ознакомившись с содержанием привезенных министром документов, приглашенный иностранный специалист, инженер Падовани, без труда понимает: заключенные контракты имеют, несомненно, грабительский и кабальный характер и послужат бизнес-интересам одних лишь американцев. А что касается заверившего их коррумпированного правительственного чиновника, то за оказанную «партнерскую услугу» он, скорее всего, получил весьма приличную взятку. В результате разразившегося скандала министерское кресло переходит к патриотически настроенному Тумеру, человеку интеллигентному и образованному, который собирается пресечь разворовывание страны иноземными акционерами и заодно повысить материальный достаток соотечественников, занятых в нефтяной отрасли. На первых порах могущественная заморская корпорация «Прамко» вынуждена отступить и дезавуировать провалившуюся сделку.

Выступая перед членами правительства, Тумер горячо призывает коллег подумать относительно переориентации внешней торговли и обратить особое внимание на возможность установления и развития экономических связей с социалистическими странами. Более того, он требует поднять, не откладывая в долгий ящик, заработную плату нефтяникам, исполненным решимости объявить массовую забастовку. Присутствующий на заседании военный министр с нескрываемым злорадством задает провокационный вопрос: а не придерживается ли только что выступивший оратор крамольного прокоммунистического образа мыслей? В свою очередь министр финансов с большим раздражением категорически заявляет, что вслед за нефтяниками денежных надбавок к жалованью, несомненно, потребуют и представители других рабочих профессий. Если пойти на уступки, считает он, то подобный шаг неизбежно повлечет за собой крайне нежелательную инфляцию. Осторожный и многое повидавший глава кабинета министров до поры до времени хранит молчание и старается придерживаться нейтральной позиции...

Тем временем на нефтеперегонном заводе действительно начинается забастовка. Терпение ее участников, часами простаивающих за колючей проволокой, окружающей их предприятие, дежурящих в конторе, у проходной, чтобы не допустить штрейкбрехеров, находится на пределе. И полиции удается спровоцировать столкновения и массовые беспорядки, после чего силовые структуры получают долгожданный предлог для беспощадной расправы над всеми «крамольниками».

Забастовка жестоко подавлена. Выступивший против доморощенных высокопоставленных коррупционеров молодой инженер-иностранец Падовани убит. Речистого трибуна Тумера, засомневавшегося в целесообразности и необходимости продолжать борьбу, как раз за нерешительность и малодушие ожидает расправа. Фарисейски обвиненный в подстрекательствах к «хаосу» и участии в организации забастовки, он оказывается под арестом и по решению суда приговаривается к двадцати годам каторги. Местным дельцам-компрадорам и их могущественным иноземным «партнерам-покровителям» снова предоставлен «карт-бланш»...

Кинокартина «Нефтяной войны не будет» – в первую очередь драма противоположных мировоззрений и лишь потом – драма отдельных людских судеб и характеров. Весьма важно то, что, выдвинув на передний план наболевшие для многих стран Арабского Востока проблемы политического и идеологического порядка, Бен Барка при реализации своего смелого и масштабного творческого замысла не устранился и от анализа запечатленных на экране конкретных людских характеров.

Необычное название кинофильма «Амок» (Амук, 1982), завоевавшего главный приз Московского международного кинофестиваля 1983 года, кинорежиссер позаимствовал из области медицины. В психиатрии это чрезвычайно опасная душевная болезнь, выражающаяся в спонтанной агрессии и склонности к бессмысленным убийствам. Время воспроизведенных событий – вторая половина 1970-х годов. Место действия – Южно-Африканская Республика, где в основу государственного режима

был положен принцип жесточайшей дискриминации коренного африканского населения неевропейского происхождения.

Деревенский учитель Мэтью, живущий в далекой провинциальной деревушке, неожиданно получает из Йоханнесбурга письмо, в котором евангельской доброты темнокожий священник сообщает о том, что его родная сестра и ее сын в большой беде. Необходимо срочно приехать и оказать им помощь. Не без проблем получив разрешение от вздорного и капризного вождя племени, пользующийся среди односельчан большим почетом и уважением пожилой преподаватель отправляется в путешествие в далекий и абсолютно незнакомый Йоханнесбург.

Прибыв в огромный и внешне вполне благополучный город, наивный Мэтью буквально с первых шагов сталкивается с чуждой и ужасающей действительностью. Каждая новая встреча с ней – это либо гневное обвинение преступной системе апартеида, либо свидетельство назревающего протеста африканского населения против своего рабского положения. В процессе затянувшихся, непростых поисков родственников, в отличие от недавней провинциальной жизни, киногерой ощущает себя изгоем и «недочеловеком». Наблюдая ничем не ограниченные издевательства белых над черными, он одновременно видит ненависть местной элиты к тем же белым, которые выступают против аморального принципа расовой сегрегации, являющейся вопиющим пережитком прошлого и существующей благодаря возведенным в закон методам массового террора и насилия.

Не без труда разыскав сестру, потрясенный Мэтью с ужасом узнает, что она – проститутка «со стажем» и конченная наркоманка. А ставший взрослым ее сын, нравственно развращенный режимом правящего меньшинства, становится наемным убийцей прогрессивно настроенного белого журналиста, который протестовал против узаконенного неравноправия черного и белого населения страны.

Остается в памяти непродолжительная сцена, когда Мэтью, решив съездить на рудник к брату, на автобусной остановке от пожилого африканца

вдруг слышит: белые хозяева резко взвинтили цены за проезд, и этим маршрутом чернокожие решили не ездить. Учитель испытывает некоторое недоумение, пытается возразить: он, дескать, далеко не молод, и ему лично преодолеть пешком восемнадцать километров – довольно трудно. В ответ, чтобы не услышали находящиеся поблизости полицейские, незнакомец полушепотом и с оттенком враждебности сообщает о том, что данный многочасовой изнурительный путь каждый день проделывают беременные женщины и их маленькие дети...

Кинофильм «Амок» – многозначен и полифоничен. Благодаря типичным образам его авторов удалось содержательно показать самые разные слои йоханнесбургского общества – как белых, так и черных. Снятые под документ кинокадры передают панорамы роскошных вилл, ухоженных спортивных площадок для игры в гольф и теннис, комфортабельных гостиниц и дорогих ресторанов, принадлежащих «жирующим» потомкам европейских переселенцев, благодаря возведенным в абсолют принципам апартеида. В то же время в киноленте нет огульной идеализации и однозначного восхваления коренного темнокожего населения. Оказывается, и среди них существует немало доносчиков, уголовников, наркодельцов и тюремных надзирателей, находящихся на службе порочной государственной системы.

Фианл кинофильма трагичен. Племянник, совершивший убийство белого журналиста, приговаривается к позорной и унижительной казни через повешение. От обрушившегося на нее горя сходит с ума сестра, хотя уже и без того была обречена на погибель из-за преступных связей с гангстерами-наркоторговцами. Опасное для жизни ранение получает брат Мэтью, отважно руководивший на руднике забастовкой шахтеров-африканцев.

Но пафос кинокартины не пессимистичен. Оказавшийся непосредственным свидетелем трагических событий в Соуэто 1976 года, потерявший родных и вернувшийся в родную деревню прозревшим от увиденного и пережитого, учитель отчетливо понимает: борьба за

справедливость должна быть продолжена. Состояние «амока», в котором пребывает богатая уникальными ресурсами Южно-Африканская Республика, не может продолжаться бесконечно. Как справедливо заметила российский кинокритик Т. С. Царапкина, в волнующей и надолго запоминающейся киноленте «произошло сочетание социальной драмы с политическим фактом, а также художественно-документальной хроникой».¹⁰⁷ Дополнительную культурную, общественную и публицистическую ценность фильму «Амок» совместного производства Марокко, Гвинеи и Сенегала, безусловно, придало участие в ней знаменитой южноафриканской певицы, борца за гражданские права Мириам Макеба.

Освоение национальным кинематографом новых жизненных пластов действительности продолжилось и в 1990-е годы. В кинокартине «Любовь в Касабланке» (Хубб фи-д-дар аль-абъяд, 1990) Абдель Кадер Лактаа рассказал о конфликтующей со своим отцом 18-летней девушке-марокканке из зажиточной семьи, пробующей самостоятельно устроить свое личное счастье.

Семейная драма Дауда Аулада Ас-Сайида «До свидания, карнавал» (Бай бай ас-суирта, 1998) отразила непростые судьбы артистов небольшого бродячего цирка, ради куска хлеба выступающих в южных засушливых регионах страны и стремящихся обрести душевную гармонию и свое «место под солнцем». Фольклорные мотивы легли в основу притчеобразной и навеянной мотивами сказок «Тысячи и одной ночи» мелодраматической киноленты «Обман женщин» (Кейд ан-ниса, 1999) Фариды Бенлиязид, поведавшей о любви ловкой дочери богатого негоцианта и капризного и избалованного султанского сына.

В 2003 году национальный кинематограф стал свидетелем удачного дебюта начинавшего творческую карьеру в качестве театрального актёра режиссёра Фаузи Бен Саиди, поставившего фильм «Тысяча месяцев» (Алф шахр). В рассказе о крестьянке, переехавшей после ареста мужа в дом

¹⁰⁷ Царапкина Т. Кино Алжира. – М.: Искусство, 1986, С. 128.

престарелого свекра, автор, используя приемы гротеска и черного юмора, отобразил пороки национальной провинции начала 1980-х годов, усугубляемые нелепыми инициативами начальствующих чиновников и слепо преданных им недалеких прислужников.

Исполненная метких наблюдений кинокартина «Джаухара» (Джаухара, 2003) С. Шрайби поведала трогательную драматическую историю ни в чем не повинной маленькой девочки, оказавшейся в тюрьме после изнасилования ее матери и оценивающей окружающий жестокий мир глазами чистого и непорочного ребенка.

Заметного зрительского успеха добилась детективная кинолента Мухаммеда Али Бельмаджбуда «Белая волна» (Аль-Мауджа аль-байда, 2006), основанная на реальных событиях, которые происходили в отличающейся высокой преступностью Касабланке. В ней автор рассказал историю вышедшего на свободу безработного 30-летнего уголовника и молодого парня из уважаемой семьи. Обнаружив недалеко от морского побережья крупную упаковку с кокаином, они попытались заработать на ее продаже кругленькую сумму. Но попавшийся после продолжительных поисков выгодный покупатель оказался совсем не тем, за кого себя выдавал, и, казалось, надежно и тщательно спланированное «дело» пошло прахом. Ценность киноленты заключалась в том, что, подробно воссоздав факты недавнего прошлого, кинематографист обличительно выступил против довольно распространенного явления в жизни современного марокканского общества.

Далекой от коммерческого потока кинематографа оказалась кинолента «Касанegra» (Казанигра, 2007) Нуреддина Лахмари, вобравшая в себя тревожные размышления о непростых судьбах молодого поколения страны. В центре событий – история 23-летних Кариа и Адиля, жителей 3,5-миллионной живописной и в то же время хаотичной и исполненной противоречий Касабланки. Друзья пытаются идти собственным путем и стойко оберегать свой, как им кажется, «независимый» образ жизни. Карим

периодически собирает дань с детей и подростков, не без успеха промышленяющих продажей контрабандных сигарет. При этом он охвачен неистребимым желанием завоевать раболепное уважение со стороны окружающих и как можно быстрее подняться на высшие ступени социальной пирамиды. Аналогичные призрачные задачи ставит перед собой и его друг детства Адиль. Он грезит приобрести въездную визу в Швецию и с комфортом обустроиться в Мальме, где кипит коммерческая жизнь, много увеселительных заведений, ресторанов, живописных садов и прекрасных памятников средневековой европейской архитектуры.

Тем не менее их наполеоновским планам и иллюзорным мечтаниям противостоит суровая и беспощадная реальность Касабланки, умышленно обозначенной в кинофильме «Касанегрой» («Черным домом»). Для молодых людей, не могущих найти свое место в родном городе, «момент истины» наступает тогда, когда один из уголовных авторитетов за щедрое вознаграждение предлагает выполнить «непыльную» работу. Успех, дескать, разрешит все их проблемы, позволив без особых препятствий эмигрировать за границу. Прельстившись замаячившим на горизонте баснословным гонораром, приятели отправляются по указанному бандитом адресу и, к немалому изумлению, оказываются в шикарном доме распутного, далеко не первой молодости гомосексуалиста. Столкнувшись с совершенно неприемлемым для себя шансом «сказочно» заработать, немало повидавшие и умеющие постоять за себя, парни методично и хладнокровно до полусмерти избивают несостоявшегося «мецената». Затем обворовывают его роскошные апартаменты и, оторвавшись от долгого ночного преследования полицейских, на следующий день снова как ни в чем не бывало размышляют о предстоящей скорой эмиграции, но уже в Норвегию – прекрасную и безукоризненно благополучную, с их точки зрения...

Профессиональный, динамичный и приводящий в волнение кинофильм «Касанегра» – это правдивый рассказ об отчаянии и надежде, дружбе и ненависти, преступности и человеческом здравомыслии. История двух юных

ершистых протагонистов, которые, несмотря ни на что, любят родной город, но не встречают взаимности, взывала к ответственности перед молодым городским поколением марокканцев, только начинающих взрослую жизнь.

Находящийся на престоле с 1999 года король Мухаммед VI, как и его отец Хасан II, к кино относится с большой заинтересованностью и любовью, оказывает помощь не только деятелям марокканской кинематографии, но и иностранцам, предоставляя им значительные налоговые льготы и техническую поддержку. В Королевство Марокко для создания своих фильмов приезжали многие известные кинорежиссеры с мировым именем. Например, здесь проходили съемки вызвавших большой международный резонанс кинолент «Лоуренс Аравийский» (Lawrence of Arabia, 1962) Дэвида Лина; «Человек, который хотел быть королем» (The man who would be King, 1975) Джона Хьюстона; «Последнее искушение Христа» (The Last Temptation of Christ, 1988) и «Кундун» (Kundun, 1997) Мартина Скорсезе; «Александр» (Alexander, 2004) Оливера Стоуна; «Гладиатор» (Gladiator, 2000), «Падение черного ястреба» (Black Hawk Down, 2001), «Небесное царство» (Kingdom of Heaven, 2004), «Совокупность лжи» (Body of Lies, 2008) Ридли Скотта. В Марокко также снималась имевшая в своей основе действительные события историческая драма российского кинорежиссера Андрея Кавуна «Кандагар» (2010).

Можно говорить о том, что на сегодняшний день среди стран Магриба Марокко обладает самой развитой в техническом отношении инфраструктурой кинематографа. В 1980-е годы в дополнение к уже существовавшим кинофабрикам в Рабате и Касабланке на юге страны, неподалеку от живописных гор в Варсазате (по-берберски «бесшумный») была построена оборудованная по последнему слову техники «Киностудия корпорации Атлас». Расположена она очень удачно – круглогодичная синева ясного, безоблачного неба, сверкающая белизна горных вершин, ласкающая глаз пышная зелень оазисов, причудливые ландшафты безбрежной пустыни сосредоточены практически в одном месте.

С 1980-х годов в крупных городах страны – Мекнесе, Танжере, Марракеше, Тетуане, Рабате, Касабланке и Харибке попеременно проводятся национальные и международные кинофестивали, активно работают киноклубы. В первое десятилетие 2000-х годов в производственном отношении кинематография Марокко вышла на лидирующие позиции среди государств арабского мира (6 – 7 полнометражных игровых фильмов в год), уступая по данному показателю только Египту. В значительной мере этому способствует сохраняющаяся на протяжении долгих лет относительная внутривластная стабильность, существенно подкрепляемая статусом находящейся у власти шерифской династии алауитов, ведущей родословную от пророка Мухаммада. При всех парадоксах становления и развития национального кинематографа в большинстве выпущенных кинофильмов в той или иной мере заявлена привлекательная и близкая местной зрительской аудитории проповедь жизнелюбия, веры в победу прогресса над косностью и патриархальностью, в преодоление пороков в общественной и семейной жизни.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В проведенном исследовании автором был рассмотрен широкий круг вопросов, связанных с проблемами зарождения и развития ведущих кинематографий Арабского Востока в контексте общеисторических и экономических факторов, а также специфических установок мусульманской религии, национальных традиций, культуры, идеологии. Это представляется особенно важным сегодня, учитывая все возрастающую роль стран данного региона и их влияние на происходящие современные мировые процессы.

В работе доказывается, что общественно-политическая и идеологическая составляющие имеют большое значение в процессах регулирования творческой деятельности кинематографистов Ближнего Востока и Северной Африки.

Обращение к малоизученной и своеобразной истории возникновения и формирования кинематографа обширного ареала Ближнего Востока и Северной Африки находится в русле современных интенсивных дискуссий относительно проблем и последствий глобализации, а также возможностей и перспектив строительства многополярного мира.

Отстаивание самостоятельности и самобытности национальной экранной культуры являлось и является одной из самых злободневных и важных задач для любой кинематографии мира и варианты их успешного решения могут оказаться полезными и продуктивными также и за пределами арабского ареала.

Разговор об установочных принципах ислама применительно к сфере кинематографической деятельности давно назрел, поскольку, являясь универсальной системой жизненных норм и принципов, он в состоянии эффективно влиять на художественно-творческие процессы в пределах традиционной мусульманской общины.

Анализ заявленной проблематики, по мнению автора, был важен для расширенного и более глубокого понимания развития выразительной

системы арабского кинематографа как особого вида искусства – не только для государств Ближнего Востока и Северной Африки, но и мира ислама в целом.

В диссертации проведен анализ значительного числа не известных у нас в стране арабских игровых кинофильмов Алжира, Египта, Ирака, Марокко, Туниса и Сирии, а также творческих пристрастий и идейных убеждений их создателей

Вопросы зарождения, специфики развития и современного состояния кинематографий обширного ареала Арабского Востока с широким привлечением арабоязычных источников и литературы впервые были освещены в данной работе. В проведенном исследовании были также проанализированы ключевые историко-культурные, организационные, мировоззренческие и художественные факторы, предопределившие возникновение и развитие кинематографа в арабском мире.

Автором была выявлена связь со старшими видами арабской художественной культуры – фольклором, национальной литературой и театром. Дана оценка идейной направленности фильмов так называемого «колониального жанра», которые снимались кинематографистами Запада на территории арабских стран.

Важное место было уделено исследованию общественно-политической и идеологической составляющей, имеющей большое значение в процессах регулирования деятельности кинематографистов на Ближнем Востоке и в Северной Африке. Диссертантом были проанализированы игровые картины ведущих национальных кинематографистов, оказавших конструктивное влияние на тенденции развития экранного искусства арабского мира.

Исследован широкий круг вопросов, связанных с зарождением и эволюцией материально-организационной и финансовой инфраструктуры национальных кинематографий, попытками правительственного управления системой кинопроизводства и кинопроката, а также подготовкой собственных кинематографических кадров.

В результате проведенного исследования были получены следующие результаты:

1. Кинематограф Арабского Востока сформировался как единый духовный и художественный феномен, занимающий свое особое место не только в ареале Ближнего Востока и Северной Африки, но и международном кинопроцессе.

2. Киноискусство арабского мира – феномен емкий, уникальный и многомерный, представляющий собой своеобразную мозаику, собирательный образ «единой и неделимой арабской родины».

3. При всей специфичности каждой из национальных кинематографий арабского мира их связывает общность религии, исторических судеб, относительное языковое единство, что дает возможность расценивать кино данного обширного региона как целостное явление.

4. Неравномерность и асинхронность зарождения и развития кинематографа арабского ареала в значительной мере предопределялись различными сроками освобождения от колониальной зависимости, неодинаковым уровнем цивилизационной инфраструктуры, а также методами формирования государственности и проводившимся национальными правительствами политическим курсом.

5. В отличие от Запада, где довольно быстро стали поддерживаться идеи создания кинофильмов на религиозные темы и сюжеты, заимствованные из Библии и Евангелия, подобного в кинематографической продукции в арабо-мусульманского мира не возникло.

6. Большую позитивную роль в процессах становления и повышения художественного уровня национального киноискусства исследуемого региона сыграли достижения отечественной литературы, фольклора и театра.

7. Установлено, что общественно-политическая и идеологическая составляющие имеют большое значение в процессах регулирования творческой деятельности кинематографистов Ближнего Востока и Северной Африки.

Автор полагает, что полученные результаты исследования важны для разработки теоретических вопросов, связанных с анализом состояния и особенностей кинематографических судеб не только стран Арабского Востока, но и мира ислама в целом.

Арабские кинофильмы у нас в стране в свое время имели достаточно широкий круг почитателей. В качестве примера можно вспомнить пользовавшиеся большим зрительским успехом киноленты «Борьба в долине» Юсефа Шахина, «Неизвестная женщина» Махмуда Зульфикара, «Черные очки». Хуссама ад-Дина Мустафы, «Белое платье» Хасана Рамзи – последняя стала чемпионом советского проката, собрав только в 1976 г. 61 млн. зрителей.

Разноплановые по охвату жизненного материала и жанровым характеристикам кинокартины Арабского Востока становились победителями Московского («Амок, 1983, реж. Сухейль Бен Барка), Венецианского («Битва за Алжир», 1966, реж. Джилло Понтекорво), Каннского (Хроника огненных лет», 1975, реж. Мухаммед Лахдар Хамина), Берлинского («Александрия, почему?», реж. Юсеф Шахин) и других престижных международных киносмотров. На протяжении многих лет Фестивали арабского кино систематически проходят в Европе и Северной Америке. Высокий интерес вызвали и прошедшие в России в 2010 и 2012 гг. Недели алжирских и тунисских фильмов.

Интерес к произведениям арабского кинематографа будет возрастать не только по причине развивающихся с калейдоскопической быстротой и интересующих весь мир драматических событий в регионе Ближнего Востока и Северной Африки. Но и потому, что творческий потенциал деятелей экранного искусства данного региона в заинтересованном и разностороннем осмыслении проблем прошлого и настоящего их стран достаточно велик и далеко не исчерпан.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке:

1. Будяк, Л. М. Кино стран Азии и Африки. – М.: Знание. – 1983. – 159 С.
2. Ветрова Т. Н. Кинематограф Латинской Америки. – М.: Знание. – 1984. – 127 С.
3. Ветрова Т. Н. Кинематограф Латинской Америки. Верша свою судьбу. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация». – 2010. – 450 С.
4. Видясова М. Ф., Орлов В. В. Политический ислам в странах Северной Африки. М.: Издательство Московского университета. – 2008. – 512 С.
5. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. – М.: Аграф. – 2007. – 496 С.
6. Дорошевич, А. Полвека британского кино. – М.: Федеральное агентство по культуре и кинематографии РФ. Научно-исследовательский институт киноискусства. – М.: 2008. – 478 С.
7. Зак, М. Фильмы в исторической перспективе. – М.: Федеральное агентство по культуре и кинематографии. Научно-исследовательский институт киноискусства. – М.: 2008. – 384 С.
8. Звезгинцева, И. А. Киноискусство Индии. – М.: Знание. – 1986. – 47 С.
9. Звезгинцева, И. А. “Terra Incognita”: Кино Австралии и Новой Зеландии. – М.: Материк. – 2004. – 224 С.
10. Ислам. Энциклопедический словарь. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы. – 1991. – 315 С.
11. История Востока. Том IV. Восток в Новое время (конец XVIII – начало XX в.). Книга 2. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН. – 2005. – 574 С.
12. История Востока. Том V. Восток в Новейшее время (1914 – 1945 гг.). – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН. – 2006. – 717 С.
13. История Востока. Том VI . Восток в новейший период (1945 – 2000 гг.). – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН. – 2008. – 1095 С.

14. История зарубежного кино (1945 – 2000). – М.: И 90 Прогресс-Традиция. – 2005. – 568 С.
15. История отечественного кино. – М.: Издательство «Прогресс – Традиция». – 2005. – 525 С.
16. История советского кино. Т. 1 (1917 – 1931). – М.: Искусство. – 1969. – 775 С.
17. История советского кино. Т. 2 (1931 – 1941). – М.: Искусство. – 1973. – 511 С.
18. История советского кино. Т. 3 (1941 – 1952). – М.: Искусство. – 1975. – 319 С.
19. История советского кино. Т. 4 (1952 – 1967). – М.: Искусство. – 1978. – 485 С.
20. *Караганов, А. В.* В спорах о кинематографе. – М.: Искусство. 1977. – 288 С.
21. Кино Великобритании. – М.: Издательство «Искусство». – 1970. – 358 С.
22. *Кириллина С. А.* Ислам в общественной жизни Египта (вторая половина XIX – начало XX в.). – М.: Издательство «Наука». Главная редакция восточной литературы. – 1989. – 203 С.
23. *Кирпиченко, В. Н.* Юсуф Идрис. – М.: Наука. – 1980. – 207 С.
24. *Кирпиченко, В. Н.* Современная Египетская проза (60 – 70-е годы). – М.: Наука. – 1986. – 293 С.
25. *Кирпиченко, В. Н., Сафронов В.В.* История египетской литературы XIX – XX веков». Том 1. – М.: Издательская фирма «Восточная литература РАН. – 2002. – 408 С.
26. *Кирпиченко, В. Н., Сафронов В.В.* История египетской литературы XIX – XX веков». Том 2. – М.: Издательская фирма «Восточная литература РАН. – 2003. – 270 С.
27. Коран. Перевод и комментарии Крачковского И. Ю. 2-е изд. – М.: Наука. – 1986. – 730 С.

28. *Краснова Г. В.* Кино ФРГ. – М.: Искусство. – 1987. – 189 С.
29. *Листов, В. С.* Россия, Революция, кинематограф. М.: Материк. – 1995. – 176 С.
30. *Насер, Г. А.* Проблемы египетской революции. – М.: Международные отношения. – 1979. – 254 С.
31. Объединенная Арабская Республика. – М.: Наука. – 1968. – 438 С.
32. *Путинцева, Т. А.* Тысяча и один год арабского театра. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука». – 1977. – 312 С.
33. *Разлогов, К. Э.* Боги и дьяволы в зеркале экрана: Кино в западной религиозной пропаганде. – М.: Политиздат. – 1982. – 228 С.
34. Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: Материк. – 2002. – 204 С.
35. *Рейзен, О. К.* Бродячие сюжеты в кино. – М.: Материк. – 2002. – 170 С.
36. *Рейзен, О. К.* Образ дома в кино // Вестник ВГИК. – 2012. – № 12 – 13. – С. 86 – 94.
37. *Ризаева А. С.* Традиции в египетском кино // Сб. Киноискусство Азии и Африки (с. 101 – 108). – М.: Издательство «Наука». Главная редакция восточной литературы. Наука. – 1984. – 232 С.
38. Российский иллюзион. – М.: Издательство «Материк». Научно-исследовательский институт киноискусства Министерства культуры Российской Федерации. – 2003. – 728 С.
39. *Садуль, Ж.* Всеобщая история кино. Т 1. – М.: Искусство. – 1958. – 1958. – 612 С.
40. *Садуль, Ж.* Всеобщая история кино. Т 2. – М.: Искусство. – 1958. – 524 С.
41. *Садуль, Ж.* Всеобщая история кино. Т 3. – М.: Искусство. – 1961. – 628 С.
42. *Садуль, Ж.* Всеобщая история кино. Т 4. – М.: Искусство. – 1982. – 528 С.

43. *Садуль, Ж.* Всеобщая история кино. Т 6. – М.: Искусство. – 1963. – 468 С.
44. *Соболев, Р. П., Тенейшвили О. В.* Кинематография развивающихся стран Азии и Африки. Очерки. – М.: Издательство «Наука». Главное издательство восточной литературы. – М.: 1986. – 247 С.
45. *Теплиц, Ежи.* История киноискусства 1895 – 1927. – М.: Прогресс. – 1968. – 336 С.
46. *Тума, Х. Х.* Введение в арабскую музыку // Музыка народов Азии и Африки. – М.: Советский композитор, 1984. – С. 284 – 301.
47. *Фильштинский, И. М.* Арабская литература в средние века. – М.: Наука. – 1978. – 256 С.
48. *Ходжаева, С. А.* Прогрессивные тенденции в киноискусстве стран Азии и Африки. – Ташкент, Издательство Фан. – 1982. – 94 С.
49. *Царапкина, Т. С.* Кино Алжира. – М.: Искусство. – 1986. – 157 С.
50. *Черненко, М.* Красная звезда, желтая звезда. – Винница: ГЛОБУС-ПРЕСС. – 2001. – 432 С.
51. *Черток, С. М.* «Фестиваль трех континентов». – Ташкент, Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма. – 1978. – 184 С.
52. *Юрнев Р. Н.* Краткая история киноискусства. – М.: Издательский центр «Академия». – 1997. – 228 С.
53. *Юрнев Р. Н.* Краткая история советского кино. – М.: Бюро пропаганды советского киноискусства. – 1979. – 232 С.

На европейских языках:

1. *Allombert G.* Youssef Chahin // Image et Son. – Paris, 1978. – No 324. – P. 22 – 23.
2. Arab Cinema and Culture. – Beirut, 1963. – 178 P.
3. *Arnaud C.* Le retour de l' enfant prodige // Image et Son. – Paris, 1978. – No 326. – P. 120 – 121.

4. *Chabane A.* Règles et exeptions dan le cinéma egyptien // El-Moudjahid culturel. – Alger, 1973. – No 103. P. 7, 10.
5. *Choubachy A.* Le Drame du cinéma egyptien // Positif. – Paris, 1973. – No 151. – P. 1 – 8.
6. *Cornand A.* Le Moineau // Image et Son. – Paris, 1975. No 299. – P. 255.
7. Culture and Arts in Iraq. – Baghdad, 1978. – 169 P.
8. Egyptian Cinema. – Cairo, 1973. – 16 P.
9. The Golden years of Egyptian Film. Cinema Cairo 1936 – 1967. – Cairo, 2008. – 239 p.
10. *Gautier G.* Entretien avec Youssef Shahin // Image et Son. – Paris, 1974. – No 291. – P. 62 – 66.
11. *Hennebelle G.* Les cinéma africains en 1972. – Paris, 1972. – 372 P.
12. *Khayati, Khemais.* Salah Abu Seif cinéaste egyptien. – Paris, 1990. – 273 P.
13. *Khelifi, Omar.* L’histoire du Cinéma en Tunisie. – Tunis, 1970. – 244 P.
14. *Landau Jacob M.* Studies in the Arab Theatre and Cinema. – Philadelphia, 1958. – 290 P.
15. *Meziani A.* Jeune cinéma egyptien // Revolution africains. – Alger, 1973. – No 504. – P. 45 – 46.
16. *Meziani A.* Dés hauts et les bas // Revolution africains. – Alger, 1974. – No 559. – P. 45 – 48.
17. The Motion Picture Industry in Egypt. – Cairo, 1977. – 94 P.
18. *Nasser G. A.* The Philosophy of the Revolution. – Washington, 1955. – 119 P.
19. A propos du cinéma egyptien. Quebec, 1984. – 48 P.
20. *Richter E.* Realistischer Film in Agypten. – Berlin, 1974. – 208 S.
21. *Ruell K., Durval B.* Entretien avec Youssef Shahin // Cinema. – Paris, 1980. – No 256. – P. 48 – 55.
22. *Sadoul G.* The Cinema in the Arab Countries. – Beirut, 1966. – 290 P.
23. *Samak G.* The Arab Cinema and the National Question // Cineast. – New York, 1979. V. IX. No 3. – P. 32 – 34.

24. *Sauvaret D. Wedad // Image et Son. – Paris, 1975. – No 301. – P. 123 – 124.*
25. *Une semaine du cinéma égyptien // Humanité. – Paris, 1974, 16 oct. – P. 8.*
26. *Le six generations du cinéma égyptien // Ecran. – Paris, 1973. – No 15. – P. 38 – 53.*
27. *Thoraval Y. Regard sur le cinéma égyptien // Cinema. – Paris, 1973. No 180. P. 66 – 95.*
28. *Thoraval Y. Regards sur le cinéma égyptien. 1895 – 1975. – Paris, 1988. – 145 P.*
29. *Wassef M. Le retour du fils prodigue // Ecran. – Paris, 1978. – No 68. – P. 60 – 61.*

На арабском языке:

1. *Абу Гунейма, Хассан. Мин камус ас-синима аль-арабийя аль-джадда. – Багдад, 1976. – 175 С.*
2. *Абу Сейф, Салах. Ас-Синима фанн. – Каир, 1977. – 71 С.*
3. *Абу Сейф, Салах. Фанн китабат ас-синариу. – Каир, 1982. – 101 С.*
4. *Абу Шади, Али. Ас-Синима аль-мисрийя 94. – Каир, 1995. – 360 С.*
5. *Абу Шади, Али. Вакаи ас-синима аль-мисрийя фи-л-карн аль-ишрин. – Дамаск, 2004. – 198 С.*
6. *Ани, Юсуф аль-. Байн аль-масрах ва-с-синима. – Багдад, 1967. – 153 С.*
7. *Аль, Галаль Абдель. Айн фильм диний? // Роз аль-Юсеф. – Каир, 1978. – № 2621. – С. 48 – 49.*
8. *Аль-афлам аль-мисрийя 96. – Каир, 1997. – 255 С.*
9. *Ан зиярат Мухаммед Карим урубба // Аль-Джарида ар-расмийя. – Каир, 1959. – № 100. – С. 6.*
10. *Ашари, Мухаммед аль-. Иктисадият синаат ас-синима фи миср. – Каир, 1968. – 519 С.*
11. *Байтари, Манья. Аль-Кисса фи-с-синима ас-сурийя. – Дамаск, 2004. – 455 С.*

12. Бандари, Муна; Касим, Махмуд; Вахби, Якуб. Маусуат аль-афлам аль-арабийя. – Каир, 1994. – 448 С.
13. Баракят. – Каир, 2014. – 84 С.
14. Бахгат, Ахмед Раафат. Аш-Шахсийя аль-арабийя фи-с-синима аль-аламийя. – Каир, 1988. – 260 С.
15. Бандари, Муна; Вахби, Якуб; Хадари, Ахмед аль-. Камус ас-синимаийин аль-мисрийин. – Каир, 1997. – 424 С.
16. Ваххаб, Мустафа Абдель. Синима ан-нур ва-з-зилл. – Каир, 2001. – 180 С.
17. 82 Синима. – Каир, 1983. – 242 С.
18. Гариб, Ашраф. Фатин Абдель Ваххаб раид аль-фильм аль-кумидий фи миср. – Каир, 2014. – 143 С.
19. Далиль ас-Синима. 1970. – Каир, 1970. – 159 С.
20. Далиль ас-Синима. 1971. – Каир, 1972. – 215 С.
21. Далиль ас-Синима. 1972. – Каир, 1973. – 207 С.
22. Далиль ас-Синима. 1974-75, 1976. – Каир, 1977. – 207 С.
23. Далиль ас-Синима. 1977-78-79, 1980. – Каир, 1981. – 211 С.
24. Дасуки, Ибрахим ад-. Иттиджахат ас-синима ас-сурийя. – Дамаск, 2005. – 128 С.
25. Ибрахим, Бишара. Синима аль-кита аль-хасс фи сурия. – Дамаск, 2006. – 527 С.
26. Ибрахим, Бишара. Дурейд ва Нехад. – Дамаск, 2007. – 232 С.
27. Ибрахим, Мунир Мухаммед. Хамун амм мин аль-иатаа. Такрим Фатин Хамама. – Каир, 1990. – 85 С.
28. Аль-Интадж ас-синимаий фи-л-джазаир. 1957 – 1974. – Алжир, 1974. – 148 С.
29. Интадж аль-муассаса аль-амма фи сурия хилал саманиа ашар амм. – Дамаск, 1981. – 81 С.
30. Касан, Жан аль-. Ас-Синима фи-л-ватан аль-арабий. – Эль-Кувейт, 1982. – 442 С.

31. Касан, Жан аль-. Ас-Синима ас-сурийя фи хамсин амм. – Дамаск, 1978. – 396 С.
32. Касан, Жан аль-. Ас-Синима аль-арабийя ва афак аль-мустакбал. – Дамаск, 2006. – 654 С.
33. Касим, Махмуд; Вахби, Якуб. Маусуат аль-мумассил фи-с-синима аль-мисрийя 1927 –1997. – Каир, 1997. – 448 С.
34. Касим, Махмуд. Маусуат аль-мумассил фи-с-синима аль-арабийя. – Каир, 2004. – 639 С.
35. Касим, Махмуд. Маусуат аль-афлам ар-риваййя фи миср ва-л-алам аль-арабий. Аль-Джуз аль-аввал. – Каир, 2006. – 666 С.
36. Касим, Махмуд. Маусуат аль-афлам ар-риваййя фи миср ва-л-алам аль-арабий. Аль-Джуз ас-сани. – Каир, 2006. – 740 С.
37. Касим, Махмуд. Маусуат аль-мухриджин фи-л-алам аль-арабий. – Каир, 2010. – 496 С.
38. Киссат ас-синима аль-арабийя. // Аль-Кавакиб. – Каир, 1960. – № 448. – С. 4 – 57.
39. Маданат, Аднан. Тахауулат ас-синима аль-арабийя аль-муасира. – Дамаск, 2004. – 270 С.
40. Маданат, Аднан. Ас-Синима табхас ан затиха. – Дамаск, 2005. – 142 С.
41. Махраджан Асуан. – Каир, 1987. – 105 С.
42. Махраджан димашк ас-синимаий ад-дуалий. Вакаи, ва альбум ва зикрийят. – Дамаск, 2005. – 144 С.
43. Махраджан димашк ас-синимаий ад-дуалий. – Дамаск, 2005. – 504 С.
44. Махраджан димашк ас-синимаий ад-дуалий. – Дамаск, 2007. – 363 С.
45. Махраджан димашк ас-синимаий ад-дуалий. – Дамаск, 2009. – 358 С.
46. Махраджан аль-искандарийя ас-синимаий ад-дуалий 1996. – Каир, 1996. – 84.
47. Махраджан аль-кауумий аль-аввал ли-с-синима аль-мисрийя. – Каир, 1995. – 161 С.

48. Махраджан аль-каумий ар-раби ли-л-афлам аль-мисрийя. – Каир, 1994. – 110 С.
49. Махраджан аль-кахира ас-синимай ад-дуалий. – Каир, 2014. – 221. С.
50. Махраджан аль-кахира ас-синимай ад-дуалий. – Каир, 2006. – 179 С.
51. Махраджан аль-аксур ли-с-синима аль-мисрийя ва-л-уруббийя. – Каир, 2012. – 91 С.
52. Меснауи, Мустафа аль-. Абхас фи-с-синима аль-магрибийя. – Рабат, 2001. – 139 С.
53. Музаккярат Мухаммед Карим. Аль-Джуз аль-аввал. – Каир, 1972. – 255 С.
54. Музаккярат Мухаммед Карим. Аль-Джуз ас-сани. – Каир, 1972. – 263 С.
55. Мухаммед Кямиль аль-Кальюби хайят била дифаф. – Каир, 2010. – 328 С.
56. Мухаммед Реда. Ас-Синима аль-мисрийя байн аль-амс ва-л-яум. // Афак арабийя. – Багдад, 1976. – № 10. – С. 138 – 145.
57. Раи, Али ар-. Фунун аль-кумидия. – Каир, 1971. – 322 С.
58. Рамзи, Камаль. Аль-Афлам аль-мисрийя 95. – Каир, 1995. – 214 С.
59. Саад, Абдель Мунейм. Муджаз тарих ас-синима аль-мисрийя. – Каир, 1976. – 58 С.
60. Саад, Абдель Мунейм. Хамсун амм мин ас-синима аль-мисрийя. – Каир, 1977. – 127 С.
61. Саад, Абдель Мунейм. Ас-Синима аль-мисрийя фи маусим. – Каир, 1978. – 299 С.
62. Ас-Саламуни аль-гадиб ва-с-сахир. – Каир, 1991. – 154 С.
63. Салах Абу Сейф ятахаддас ан фанних ас-синимай. //Афак арабийя. Багдад, 1976. – № 11. – С. 150 – 156.
64. Салах Абу Сейф. Аль-Вакиййя ва «синима аш-шабаб» ва машакил аль-кита аль-амм. // Ат-Тарик. – Бейрут, 1977. № 7 – 8. – С. 224 – 228.
65. Салах Абу Сейф. Ас-Синима фанн. – Каир, 1977. – 71 С.

66. Салах Абу Сейф. Фанн китабат ас-синариу. – Каир, 1982. – 101 С.
67. Салах, Нахид. Хусейн Сидки аль-мультазим. – Каир, 2014. – 81 С.
68. Саххар, Абдель Хамид Гуда ас-. Зикрийят ас-синимайя. – Каир, 1975. – 166 С.
69. Сами ас-Саламуни. Ас-Синима ас-сиясийя фи миср: аль-ваки ва-л-мустакбал // Афак аль-арабийя. – Багдад, 1976. – № 2. – 140 – 151.
70. Сейф, Валид. Алам Нагиб Махфуз ас-синимайя. – Каир, 2001. – 119 С.
71. Сейф, Валид. Камаль Селим байн асалат аль-вакийя ва зайф аль-мазахир. – Каир, 2014. – 186 С.
72. Сейф, Самир. Аль-Афлам аль-харака фи-с-синима аль-мисрийя. – Каир, 1996. – 291 С.
73. Ас-Синима аль-арабийя: Вакаи ва афак. – Париж, 1987. – 240 С.
74. Ас-Синима аль-мисрийя 68. – Каир, 1969. – 89 С.
75. Ас-Синима аль-мисрийя 69. – Каир, 1970. – 61 С.
76. Ас-Синима аль-мисрийя // Ас-Синима. – Каир, 1979. – № 9. – С. 4 – 9.
77. Ас-Синима 70. – Каир, 1971. – 48 С.
78. Ас-Синима 71. – Каир, 1972. – 64 С.
79. Ас-Синима 78. – Каир, 1978. – 191 С.
80. Тауфик, Саад ад-Дин. Фаннан аш-шааб Салах Абу Сейф. – Каир, 1968. – 292 С.
81. Тауфик, Саад ад-Дин. Киссат ас-синима фи миср. – Каир, 1969. – 177 С.
82. Уайфи, Мухсин. Синима Тауфик Салих. – Каир, 2014. – 236 С.
83. Фарадж, Набиль. Хиварат синимайя. – Каир, 2014. – 131 С.
84. Фадиль Ахмед. Аль-Феллах аль-мисрий ва-с-синима. // Аль-Хилал. – Каир, 1976. – № 9. – С. 106 – 115.
85. Фарид, Самир. Хиуар маа-с-синима аль-арабийя ва-л-аламийя. – Каир, 1987. – 111 С.
86. Фарид, Самир. Далил ас-синима аль-арабийя. – Каир, 1978. – 70 С.

87. Фарид, Самир. Аль-Вакиййя аль-джадида фи-с-синима аль-мисрийя. – Каир, 1992. – 248 С.
88. Фарид, Самир. Сафахат маджхула мин тарих ас-синима аль-мисрийя. – Каир, 1994. – 148 С.
89. Фарид, Самир. Ас-Синима аль-мисрийя фи нисф аль-карн. – Тунис, 1974. – 54 С.
90. Фаттах, Ахмед Шауки Абдель; Касим, Махмуд; Хадари, Ахмед аль-; Нассар, Зин. Такримат. – Каир, 2006. – 200 С.
91. Хадис Абдель Хамид Гуда ас-Саххар // Аль-Гумхурия. – Каир, 1972, 29 февраля. – С. 6.
92. Хадари, Ахмед аль-. Тарих ас-синима фи миср. Аль-Джуз аль-аввал. – Каир, 1989. – 388 С.
93. Хадари, Ахмед аль-. Тарих ас-синима фи миср. Аль-Джуз ас-сани. – Каир, 2007. – 442 С.
94. Хадис Ахмед Мазхар. // Ас-Синима ва-н-нас. – Каир, 1979. – № 12. С. 28 – 29.
95. Хадис Нагиб Махфуз. // Ас-Синима ва-н-нас. – Каир, 1979. – № 7. – С. 18 – 21.
96. Хадис Мунейб Шафии раис гурфат синаат ас-синима аль-мисрийя // Ас-Синима ва-н-нас. – Каир, 1979. – № 3. – С. 24 – 25.
97. Хасан, Эльхами. Тарих ас-синима аль-мисрийя. – Каир, 1976. – 147 С.
98. Юсеф, Хасан Сами. Баввабат аль-джанна. Синариу адабий ли фильм ривайй тауил. – Дамаск, 2008. – 191 С.

Газеты и журналы:

Cinéma (Paris); Cineast (New York); Ecran (Paris); Humanité (Paris); Image et Son (Paris); El-Moudjahid culturel (Alger); Positif (Paris); Revolution africains (Alger); Афак арабийя (Багдад); Аль-Гарида ар-расмийя (Каир); Роз аль-Юсеф (Каир); Ас-Синима ва-н-нас (Каир); Ат-Тарик (Бейрут); Аль-Катиб

(Каир); Аль-Кавакиб (Каир); Аль-Хаят ас-синимайя (Дамаск); Аль-Хилал (Каир); Аш-Шашатан (Алжир).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

Индекс имен

- Абаза, Абдалла. 48
- Абаза, Рушди. 131, 141, 234
- Аббас II Хильми. 17, 25
- Абдо, Мухаммед. 8
- Абдул Хамид II. 20, 279, 307, 338
- Абу Бакр. 47
- Абу Сейф, Салах. 122, 131, 147, 150 – 155, 157, 198, 200, 205, 209, 216, 235 – 236, 302
- Абу Шади, Али. 17
- Абъяд, Даулят. 56, 87
- Абъяд, Жорж. 49, 78, 115, 127
- Азави, Кямиль аль-. 284
- Азами, Абд ас-Салям Хасан аль-. 305
- Азиз, Мулай Абд аль-. 417
- Азиз, Махмуд Абдель. 274
- Азим, Мухаммед Абдель. 49, 87, 90, 126
- Айюб, Самиха. 131
- Акика, Юсеф. 384
- Алавия, Бурхан. 324
- Алайли, Иззат аль-. 304
- Алами, Яхья аль-. 233
- Али. 47
- Али, Нагат. 83
- Алуаш, Мерзак. 392 – 393
- Амин, Шаукат. 306
- Амир, Азиза. 50 – 55, 63, 80, 84
- Анзур, Исмаил. 314

Арафа, Шариф. 276
Арфан, Ахмед. 315
Асатиани, Георгий. 375
Асия. 55, 64, 65, 81, 95, 192
Аталлах, Амин. 38, 49, 55, 62
Атраш, Фарид аль-. 83, 126
Афгани, Джамаль ад-Дин. 8
Афифи, Мухаммед. 422
Ахмед, Зикрия. 78
Ахмед, Садик. 60
Ахмед, Самира. 141

Бабаи, Брахим. 350
Бади, Мустафа. 379
Бадрахан, Али. 225, 244
Бадрахан, Ахмед. 43, 87, 88, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 126, 131, 149, 282
Бадрахан, Ваджих. 130
Бадри, Айюб. 310, 311, 313
Бакр, Ахмед Хасан аль-. 285
Банкуччи. 31
Барака, Абдель Кадир. 42
Баракят, Хенри. 126, 194, 205, 209
Басати, Мухаммед аль-. 276
Бахи, Реда аль-. 350
Бахлул, Абдель Крим. 412
Бахти, Бенамар. 398, 399
Башир, Ямина. 402
Баюми, Мухаммед. 37, 38, 39, 40, 41, 68, 87
Бегин, Менахем. 214, 301
Беккер, Жак. 131, 419

Белуфа, Фарук. 396
Бельмахджуб, Мухаммед, Али. 436
Бен Аиша, ас-Садик. 349
Бен Али, Зин аль-Абедин. 352, 353
Бен Аммар, Абделлатиф. 350
Бен Барка, Сухейль. 426, 428
Бен Белла. 386
Бен Кемла, 345
Бен Мабрук, Наджия. 351
Бен Махмуд, Махмуд. 351
Бен Саиди, Фаузи. 435
Бен Самман, Сулейман. 377
Бен Халима, Хамуда. 350
Бен Юсеф, Мухаммед. 421, 422
Бендедуш, Гути. 384, 398
Бенджедид, Шадли. 400, 401
Бенлиазид, Фарида. 436
Беннани, Ларби. 422
Беннани, Хамид. 424
Бернар, Сара. 21
Бесис. 347
Бишара, Хайри. 250, 266, 267, 268
Бланш. 49
Бонвилль. 34, 94
Буамари, Мухаммед. 387
Бугедир, Ферид. 349
Бузид, Нури. 357
Бумедьен, Хуари. 374, 386, 400, 402
Бургиба, Хабиб. 347, 352, 353
Бургне. 346

Бутефлика, Абдель Азиз. 402

Вагди, Анвар. 130

Ваким, Бишара. 114, 131

Валентино, Рудольф. 55, 72, 150, 345

Вали, Абд аль-Джаббар. 283

Вахба, Саад ад-Дин. 234

Вахби, Юсуф. 45, 46, 49, 50, 52, 55, 56, 57, 58, 60, 73, 75 –77, 97, 131

Ваххаб, Мухаммед Абдель. 81, 82 – 83, 93, 99

Ваххаб, Хасан Абдель. 88

Велков, Александр, 346

Висконти, Лукино. 397

Вольпи, Марио. 78

Вотье, Рене. 347, 372

Вучинич, Бошко. 316

Гаврас, Коста. 397

Газаирли, Ихсан. 92

Газаирли, Фаузи аль-. 34 – 35, 55, 92, 95, 97, 114

Галаль, Надир. 233

Гамаль, Самия. 131

Ганем, Али. 400

Гасс, Карл. 374

Гомон. 62

Гревилель. 346

Григорий VIII. 193

Гумаа, Хасан. 44, 88

Дараджи, Мухаммед аль-. 306

Деконклуа. 343, 346

Делло Строголо, Анри. 10 – 12
Десор, Роже. 344 – 345
Дехни, Салах. 324
Джазири, Аль-Фадиль аль-. 366
Джалаль, Рашид. 310, 313
Джамаль-паша, Ахмед. 308
Джамиль, Мухаммед Шукри. 295, 297, 299
Джаннауи, Али. 377
Дженез, Махмуд. 372
Джигуади, Рушд. 407
Дорес, Умберто. 17, 20, 29 – 30
Драш, Мишель. 397
Дублин, Лиз. 14
Дукали, Абдель Ваххаб ад-. 423

Заглул, Саад. 32, 38
Зайдан, Джирджи. 94
Заки, Ахмед. 248
Заки, Мона. 276
Зикра, Самир. 329 – 330, 338
Зитуни, Муамар. 377
Зуауи, Наджиб. 351
Зульфикар, Махмуд. 5, 130, 171
Зульфикар, Салах. 141

Йездегерд III. 302

Ибрахим, Хасан. 272
Ид, Азиз. 49, 56, 65, 114
Идрис, Юсуф. 194

Изз ад-Дин, Ибрахим. 144
Имам, Адиль. 265, 278
Имам, Хасан аль-. 217, 232
Ингрем, Рекс. 345
Иса, Сейид. 240
Искандар, Афафа. 131
Исмаил, Махмуд. 130

Кавалерович, Ежи. 205
Канафани, Гассан. 319, 323
Кальюби, Мухаммед Кямилъ аль-. 41, 274, 276
Камиль, Мустафа. 20, 27
Камиль, Хусейн. 27
Камун, Муиз. 366
Капра, Фрэнк. 98
Кардинале, Клаудиа. 347
Карим, Мухаммед. 31, 32, 48 – 49, 56 – 62, 64, 72 – 73, 75, 77 – 78, 81 – 82, 87
– 88, 99, 103, 126 – 127, 133, 144
Кариока, Тахья. 217, 226
Каронель. 30
Картер, Хоуард. 36, 43
Касан, Жан аль-. 280, 318
Касем, Абд ас-Салям. 283
Кассаб, Морис. 49, 87
Кассар, Али аль-. 35, 50, 94, 97
Кашшаши, Мустафа. 43
Кемаль, Мустафа. 43, 45
Клеман, Пьер. 373
Клемент III. 193
Кованько, Наталья. 346

Константино, Нини. 30
Крамп, Фриц. 98, 109, 113
Крези. 346
Ктари, Мухаммед ан-Насер. 350
Куддус, Ихсан Абдель. 63
Куддус, Мухаммед Абдель. 63
Кудура, Адиб. 325
Кука. 141
Кульсум, Умм. 83, 99, 100, 101, 109
Къярини, Тулио. 52, 65
Кяшиф, Радван аль-. 275

Лаалем, Ахмед. 384
Лаалем, Мезиан. 397
Лаараджи, Рабих. 379, 400
Лабудович. 373
Лагарен. 17
Лактаа, Абдель Кадер. 434
Ланг, Фриц. 32, 49
Лариччи. 34
Ласкри, Аммар. 384, 390, 398
Латиф, Мухаммед Абдель. 42
Лахам, Дурейд. 333
Лахлу, Латиф. 423
Лахмари, Нуреддин. 436
Ле Рой, Мервин. 151
Линдер, Макс. 21, 309
Ллойд, Гарольд. 309
Лухиши, Тайеб. 351
Люмбер. 9, 10, 67, 279, 343, 417

Ляма. 55, 63, 65, 72, 78, 126

Маануни, Ахмед аль-. 423, 425

Мабрук, Наджия бен. 351

Магда. 146

Мади, Шукри. 65, 78, 92

Мадкур, Гамаль. 103

Мадри, Гастон. 49, 58

Мазиф, Сид Али. 384, 388, 391, 400

Мазхар, Ахмед. 141, 215

Маккар, Тадрус. 25

Мак-Магон, Артур Генри. 27, 28

Малас, Мухаммед. 335

Малих, Набиль аль-. 318, 325– 326

Маллиги, Махмуд аль-. 146

Манкиевич, Джозеф Лео. 205

Марзук, Саид. 234

Маркс. 419

Масабни, Бадиа. 83

Матлаб, Мухаммед Абдель. 83

Махдия, Мунира. 97

Махфуз, Нагиб. 157, 169, 192, 198, 215, 256

Меинье, Анри. 343

Мельес, Жорж. 343

Месгиш, Феликс. 16, 417

Меснауи, Ахмед. 423

Мехмед V. 20, 27

Мизрахи, Того. 56, 65, 92, 114

Мирабет, Осман. 377

Мисбахи, Абдалла аль-. 423

Мисри, Мухаммед Камаль аль-. 63
Михи, Раафат аль-. 263, 265
Мора, Луис. 344
Муаззин, Мерван. 318
Мубарак, Хосни. 238, 239, 278
Мудиб, Илиас. 130
Мунейб, Фаузи. 35
Мунир, Сираг. 56
Мурад, Лейла. 83
Мурад, Хасан. 45, 49, 87, 126
Мурси, Ахмед Кямилъ. 98, 127, 131, 148, 282
Мурси, Мухаммед. 278
Муса, Сабри. 329
Мустафа, Мухаммед Кямилъ. 88
Мустафа, Ниязи. 87, 88, 102, 116, 131, 132
Мустафа, Хуссам ад-Дин. 4, 147
Мутран, Жорж. 25
Мутран, Халил. 25
Муфти, Хасан аль-. 423
Мухаммад. 45, 46, 47, 48, 69, 145, 146, 283, 303, 421, 440
Мухаммед V. 422
Мухаммед VI. 439
Мухсин-паша, Мурад. 91
Мухтар, Харруби аль-Гути. 377

Надира. 78, 83
Навуходоносор II. 284
Насер, Гамаль Абдель. 140 – 142, 146, 150, 175, 178, 180 – 186, 191, 204, 208 – 209, 211 – 212, 223 – 224, 226, 237, 244, 302
Наум, Джиран. 63

Наххас-паша. 125
Николай II. 11, 46
Нильсен, Аста. 21
Нурхан. 130

Оккаша. 49
Омар. 47
Орфанелли, Альвизи. 17, 20, 31, 34
Осман. 47

Пате, Шарль. 14, 67
Петчар. 373
Пехлеви, Реза-Шах. 107
Пикфорд, Мэри. 150
Полен. 346
Понтекорво, Джилло. 383
Промио, Александр. 12
Прус, Болеслав. 205
Пудовкин, Всеволод. 103
Пуччини, Амадео. 63

Ради, Мунир. 271
Ради, Мухаммед. 233
Раис, Мурад бен. 377
Рамдани, Абдель Азиз ар-. 422
Рамзи, Ахмед. 141
Рамзи, Хасан. 4, 130, 219
Рами, Ахмед. 99, 101
Распутин, Григорий. 46
Рафла, Хильми. 132

Рахиб, Ваха аль-. 338
Рашад, Ибрахим. 60, 61
Рашеди, Ахмед. 379, 382, 394, 396
Реггаб, Мухаммед. 425
Рейхани, Нагиб ар-. 50, 55, 65, 66, 114, 116, 127
Риад, Слим. 379 – 380, 383, 391, 396, 399
Рид, Оливер. 300
Рида, Абд ар-Рахман. 86
Ризк, Амина. 63, 75
Рифки, Сихам. 130
Роситто, Виктор. 36, 37
Росселини, Роберто. 205
Рости, Истефан. 52, 62, 115
Рустам, Заки. 56
Рушди, Абдеррахман. 78
Рушди, Фатима. 55, 63, 80, 97
Рушди, Хасиба, 130

Саад, Абдель Мунейм. 25
Саади, Тасир ас-. 130
Сабах. 132
Сабах, Нур ас-. 130
Сабо. 75
Сабри, Ихсан. 63, 65
Сабри, Мухаммед. 65
Сабри, Самир. 273
Садат, Анвар. 147, 212 – 213, 224, 237, 239 – 240, 244, 250, 256, 301
Садик, Бурхан. 130
Садуль, Жорж. 208
Саид, Сейид. 275

Сайид, Дауд Аулад ас-. 434
Салах. 347
Салим, Атиф. 328
Салих, Тауфик. 168, 170, 186, 189 – 190, 301, 319
Салихейн, Абд ар-Рахман ас-. 28
Салям, Шади Абдель. 204 – 205, 207 – 209
Самих, Вали ад-Дин. 87
Самман, Сулейман бен. 378
Самрани, Абд аль-Халик ас-. 284
Сарват-паша, Абдель Халик. 36
Сафия, Башир. 324
Сейид, Дауд Абдель. 273
Селим, Камаль. 88, 103, 121, 122, 148, 151
Сен-Санс, Камиль. 21
Сеннет, Мак. 309
Сенуси, Салах ад-Дин ас-. 377
Сибай, Юсуф аль-. 192, 235
Сидки, Амин. 35
Сидки, Хусейн. 130, 149
Скола, Этторе. 397
Скотт, Вальтер. 94
Смихи, Мумен. 425

Тайиб, Атиф ат-. 209, 250, 253 – 255
Тайеб, Муфти ат-. 400
Тази, Мухаммед. 422, 423
Тауфик, Мухаммед. 88
Тауфик, Саад ад-Дин. 101
Тельмисани, Кямиль аль-. 127, 148
Тлатли, Муфида ат-. 353

Томас, Брэндон. 35
Трокмортон. 371
Тсаки, Брахим. 398
Тулаймат, Заки. 127
Туни, Махмуд ат-. 63
Туниси, Абдель Азиз ат-. 131
Туржанский, Виктор. 345
Тухами, Фуад ат-. 286
Тухи, Ахмед ат-. 145

Уингейт, Реджинальд. 29
Умар, Хайдар аль-. 283
Урфи, Ведад. 43, 45, 47, 51, 53, 64, 65
Усман, Мухаммед. 25
Уэллс, Орсон. 158, 419

Фадыль, Махмуд. 377
Фальере, Арман. 344
Фарах, Искандер. 14
Фарес, Тауфик. 379, 382
Фаркаш, Александр. 94, 115
Фарук I. 91, 101, 107, 149, 194, 198
Фатхи, Нагя. 261, 263
Фаузи, Мухаммед. 132
Фаузи, Хусейн. 132
Фаузи, Усама. 276
Фаузия. 107
Фахими, Галаль-бек. 62
Фахми, Ашраф. 241
Фахми, Хусейн. 217

Фахр ад-Дин, Марьям. 141
Фаххум, Губран. 35
Фейруз. 141
Фейсал II. 283
Фершью, Рашид. 349
Фуад I. 40, 46, 69
Фуад, Ахмед. 27
Фернандель. 131
Фэрбенкс, Дуглас. 150

Хаваль, Касем. 284, 289, 292, 321, 323
Хадари, Ахмед аль-. 34, 37
Хаддад, Альфред. 35
Хаддад, Мерван. 324
Хаддад, Сахиб. 305
Хаким, Тауфик аль-. 127, 190
Хаккар, Амор. 403
Халил, Абдель Азиз. 63
Халил, Адли. 232
Халима, Хамуда Бен. 350
Халифа, Хани. 276
Хамама, Фатин. 126, 141, 162, 234, 267
Хамди, Имад. 141
Хамид, Абдул Латиф Абдул. 336, 340
Хамид, Марван. 277
Хамина, Мухаммед Лахдар. 376, 379, 380, 384, 386, 389
Хан, Мухаммед. 250, 258, 259, 263
Харб, Талаат. 39, 40, 44, 48, 49, 52, 54, 57 – 58, 69 – 70, 89 – 90, 98 – 103, 108,
120
Хасан II. 423, 439

Хасан, Фердус. 63
Хафез, Абдель Халим. 83, 133
Хафиз, Бахига. 56, 78, 81, 106 – 108
Хашимиты. 281, 283
Хейкал, Мухаммед Хусейн. 56, 59, 73
Хемир, Насер. 364 – 365
Хигази, Абдель Мути. 65, 78
Хигази, Саляма. 14, 50, 65
Хильми, Махмуд. 49
Хильми, Мухаммед Абдель Магид. 43
Хичкок, Альфред. 419
Хлифи, Омар. 348, 349
Хомейни. 302
Христос, Иисус. 47, 69
Хулуси, Самира. 82, 87
Хусейн, Абдель Кадир. 377
Хусейн, Саддам. 301, 302, 306
Хусейн, Таха. 145
Хусни, Камиран. 283
Хусни, Суад. 217, 226

Царапкина, Т. С. 386, 434

Чаплин, Чарльз. 94, 150, 309

Шадия. 133, 141
Шалум. 114
Шандерли, Джамаль. 372, 376
Шариа, Тахер. 369
Шариф, Нур аль-. 226, 278

Шариф, Омар. 141, 162
Шариф, Хасан. 31
Шаркави, Абдеррахман аш-. 192, 201
Шауа, Зухейр аш-. 315
Шауки, Ахмед. 25, 54, 59
Шауки, Фарид. 146, 217
Шауки, Халил. 284
Шафии, Мунейб. 216
Шахбендер, Назих. 314
Шахин, Мухаммед. 318, 328
Шахин, Юсеф. 5, 158, 161 – 166, 192, 201, 203, 205, 209, 233 – 236, 268, 270 –
271, 397
Шахин, Яхья. 146
Шейба, Гарам. 130
Шейх, Камаль аль-. 133
Шибли, Хакки. 131
Шикли, Альбер Шемама. 343 – 345
Шибрауини, Хусни аль-. 44
Шихата, Риад. 49
Шмайг, Гассан. 340
Шрайби. 435
Шукри, Мамдух. 224
Шутан, Андре. 282
Шуэйх, Мухаммед. 400
Шютз, Жак. 63

Югон. 346
Юсеф, Вади. 331
Юсеф, Роз аль-. 43
Юсри, Мадиха. 131, 132, 133

Ясин, Исмаил. 132

Ясири, Фейсал аль-. 292, 328

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Индекс названий фильмов

- «Ад в десять лет» (Аль-Джахим умрух ашар санауат, 1968). 384
- «Адвокат» (Аль-Афукату, 1983). 265 – 266
- «Азиза» (Азиза, 1990). 350
- «Алжир в огне» (Лахиб аль-джазаир). 372 – 373
- «Алжирский дневник» (1962). 375
- «Александрия, еще и еще» (Искандарийя, каман ва каман, 1990). 270
- «Александрия, почему?» (Искандарийя, лейх?, 1979). 237 – 238, 268
- «Али-Баба и сорок разбойников» (Ali-Baba et les quarante voleurs, 1954). 419
- «Али в стране чудес» (Али фи билад ас-сараб, 1979). 394 – 396
- «Америка тра-ла-ла» (Амрика шика бика, 1993). 268
- «Американская тетка» (Аль-Амма аль-амрикийя, 1920). 35, 94
- «Амина» (Амина, 1949). 131
- «Амок» (Амук, 1982). 426, 431 – 434
- «Андалузские ночи» (Ал-Лаяли аль-андалусийя, 1963). 422
- «Араб» ((L'Arab), 1923). 345
-
- «Баб аль-Азиз» (Баб аль-Азиз, 2008). 364 – 366
- «Барокко» (Барокко, 1925). 346
- «Бедуинка Лейла» (Лейла аль-бадавийя, 1944). 108
- «Беглец» (Аш-Шарид, 1942). 126
- «Безумец из Кайруана» (Le Fou de Kairouan, 1939). 346
- «Белая волна» (Аль-Мауджа аль-байда, 2006). 436
- «Белое платье» (Ар-Рида аль-абъяд, 1975). 219 – 223
- «Белая роза» (Аль-Уарда аль-байда, 1933). 81, 87, 99
- «Белладонна» (Ситт аль-хусн, 1950). 132
- «Берегись Зузу» (Халла балак мин Зузу, 1972). 217 – 219
- «Бессонные глаза» (Уюн ла танам, 1981). 263 – 264

- «Бессонные ночи» (Сахар ал-лайяли, 2003). 276
- «Билал муэzzин Посланника» (Билал муэzzин ар-расул, 1953). 145
- «Битва за Алжир» (Мааракат аль-джазаир, 1966). 383
- «Богатство связано с грубостью» (Аль-Иzz бахдала, 1937). 114
- «Большой вопрос» (Аль-Масала аль-кубра, 1983). 299 – 301
- «Бомба Кашар» (Бумба Кашар, 1974). 232
- «Борьба в долине» (Сира фи-л-вади, 1954). 158 – 162
- «Борьба в порту» (Сира фи-л-мина, 1956). 162
- «Борьба героев» (Сира аль-абтал, 1962). 186 – 187
- «Бунтовщики» (Аль-Мутамарридун, 1968). 187 – 189
- «В стране Тутанхомона» (Фи билад Тут Анх Амун, 1923). 36 – 37
- «Ведад» (Ведад, 1936). 98, 100 – 101
- «Весеннее солнце» (Шамс ар-раби, 1969). 423
- «Ветер с Ауреса» (Рих аль-аурас, 1966). 379, 380 – 382
- «Ветер с юга» (Ар-Рих мин аль-джануб, 1975). 391
- «Винтовки свободы» (Банадик аль-хуррийя, 1961). 376
- «Вне зоны доступа» (Харидж ат-тагтия, 2007). 340 – 341
- «Водитель автобуса» (Саввак аль-утубис, 1982). 209, 250 – 254
- «Водитель грузовика» (Саик аш-шахина, 1968). 316 – 318
- «Водонос умер» (Ас-Сакка мат, 1977). 235 – 236
- «Возвращение блудного сына» (Аудат ибн ад-далл, 1976). 233 – 234
- «Возвращение в Хайфу» (Аид ила Хайфа, 1981). 321 – 323
- «Возвращение к истоку» (Аудат ила-н-наб, 1963). 422
- «Волшебное кольцо» (Аль-Хатим ас-сихрий, 1922). 35
- «Воробей» (Аль-Усфур, 1974). 233
- «Восставшие против закона» (Хариджун мин аль-канун, 1969). 379, 382
- «Восставший» (Аль-Мутамаррид, 1968). 348
- «Вперед сыны... за Алжир» (Allons enfants... pour l'Algerie, 1962). 374
- «Врата тишины» (Абуаб ас-сукун, 1987). 399

- «Всегда в моем сердце» (Даиман фи калби, 1946). 151
- «Вызов» (Ат-Тахадда, 1985). 348
- «Генеральный прокурор» (Ан-Наиб аль-амм, 1946). 127, 148
- «Герои рождаются\ дважды» (Аль-Абтал юлидун марратайн, 1975). 324
- «Гимн надежды» (Нашид аль-амаль, 1937). 102
- «Гимн сердца» (Уншудат аль-фуад, 1934). 78
- «Глаз газели» (Ain El Ghezal, 1924). 345
- «Голос народа» (Саут аш-шааб, 1961). 376
- «Господин Болти» (Ас-Сейид Болти, 1969). 190
- «Господин писарь» (Аль-Башкятиб, 1924). 38 – 39
- «Господин прогрессист» (Ас-Сейид ат-такаддумий, 1974). 326
- «Гость на заре» (Заир аль-фаджр, 1974). 224 – 225
- «Границы» (Аль-Худуд, 1984). 333 – 335
- «Грех» (Аль-Харам, 1965). 194 – 197
- «Грустная ночная птица» (Тайр ал-лейл аль-хазин, 1977). 232
- «Далила» (Далила, 1956). 133
- «Девушка Бадиа» (Бинт Бадиа, 1972). 232
- «Декабрь» (Дисимбир, 1972). 384 – 386
- «День горький, день сладкий» (Яум мурр яум хилв, 1988). 267
- «Дети ветра» (Аулад ар-рих, 1979). 398
- «Дети знатных родителей» (Аулад аз-зават, 1932). 73, 75 – 77, 103
- «Джарида Амун» (1923). 38
- «Джаухара» (Джаухара, 2003). 435
- «Джамиля» (Джамиля, 1958). 166 – 168
- «Дикое желание» (Рагба мутаууаххиша, 1991). 268
- «Динары» (Дананир, 1940). 102
- «Дни гнева» (Айям аль-гадаб, 1990). 271 – 272
- «Дни... дни» (Айям... айям, 1977). 425

- «До свидания, карнавал» (Бай бай ас-суирта, 1998). 434
- «Доктор Фарахат» (Дуктур Фарахат, 1935). 92, 94, 114
- «Долгие дни» (Аль-Айям ат-тауила, 1980). 301
- «Долой колониализм» (Яскут аль-истиамар, 1952). 149
- «Дом на воде № 70» (Аль-Аввама ракм 70, 1982). 248 – 250
- «Дом Якубиан» (Имарат Якубиан, 2006). 277 – 278
- «Дома в том переулке» (Буют фи залик аз-зукак, 1977). 289 – 292
- «Дочь Нила» (Бинт ан-нил, 1929). 63
- «Дорога» (Ат-Тарик, 1968). 379 – 380
- «Драма жизни» (Маасат аль-хаят, 1929). 64
- «Дьявол пустыни» (Шайтан ас-сахра, 1954). 162
- «Дьяволы асфальта» (Афарит аль-асфалт, 1995). 275
- «Египетский рассказ» (Хаддута мисрийя, 1982). 268 – 270
- «Его превосходительство Кишкиш-бей» (Сахиб ас-саада Кишкиш бейх, 1931). 65, 115
- «Жаждающие» (Аз-Замиун, 1973). 295 – 297
- «Железная пашня» (Аль-Хасад аль-фулаз, 1983). 397
- «Желтый дом» (Аль-Манзил аль-асфар, 2007). 403 – 407
- «Жена важного человека» (Зауджат раджул мухимм, 1987). 259 – 262
- «Жена по поручению» (Зауджа би-н-нияба, 1935). 88
- «Женщина для моего сына» (Аль-Мара ли валади, 1992). 400
- «Жертва» (Ад-Дахийя, 1928). 63
- «Жертвы» (Ад-Дахая, 1933). 81
- «Жизнь – это борьба» (Аль-Хаят кифах, 1968). 423
- «Завоевание пустыни» (Фатх ас-сахра, 1988). 305 – 306
- «Записки провинциально следователя» (Яумийят наиб фи-л-арьяф, 1969). 190
- «Запретная зона» (Аль-Минтака аль-мухаррама, 1979). 384

- «Заря ислама» (Фаджр аль-ислам, 1971). 147
- «Зейнаб» (Зейнаб, 1930). 56 – 60, 64, 74, 103
- «Зеленая долина» (Аль-Вади аль-ахдар, 1961). 315
- «Земля» (Аль-Ард, 1970). 201 – 204
- «Земля мечтаний» (Ард аль-ахлам», 1957). 133
- «Знак татуировки» (Уашма, 1970). 424
- «Зов долга» (Нида аль-ваджиб, 1936). 313
- «Золотая цепь» (Chain d'or, 1957). 347
- «Зоологический парк» (Хадикат аль-хаяван, 1926). 49
- «Зохра» (Zohra, 1922). 345
-
- «И завтра» (Ва гадан, 1971). 350
- «И следствие продолжается» (Ва ла язал ат-тахкик мустамирран, 1979). 241 – 243
- «Из плоти и стали» (Мин лахм ва фулаз, 1959). 422
- «История одной встречи» (Таарих лика, 1982). 398
-
- «К бездне» (Нахв аль-хауи, 1917). 30
- «Кабурия» (Кабурия, 1990). 267 – 268
- «Аль-Кадисия» (Аль-Кадисия, 1981). 302 – 305
- «Каир – Багдад» (Аль-Кахира – Багдад, 1946). 131, 282
- «Каир 30-х годов» (Аль-Кахира саласин, 1966). 198 – 201
- «Каирский вокзал» (Баб аль-хадид, 1958). 163 – 166
- «Капитан» (Аль-Кубтан, 1997). 275
- «Аль-Карнак» (Аль-Карнак, 1975). 225 – 232
- «Касанегра» (Казанигра, 2007). 436 – 439
- «Кафр Касем» (Кафр Касем, 1975). 324 – 325
- «Аль-Кит Кат» (Аль- Кит Кат, 1991). 273 – 274
- «Когда любит женщина» (Индама тухибб аль-мара, 1933). 81, 87
- «Кокаин» (Аль-Кукаин, 1930). 65

- «Конец декабря» (Ахир дисимбир, 2009). 366 – 369
- «Конец истории» (Нихаят кисса, 1951). 132
- «Кочевники» (Ар-Руххал, 1975). 388 – 389
- «Красавица-попечительница» (Ар-Раия аль-хасна, 1973). 328
- «Красавица пустыни» (Гадат ас-сахра, 1929). 64
- «Кто виноват» (Ман аль-масул, 1954). 283
-
- «Лашин» (Лашин, 1938). 109 – 114
- «Легенда Корбуса» (La Legende de Korbous, 1928). 346
- «Лейла» (Лейла, 1927). 51 – 54, 74
- «Лейла в Ираке» (Лейла фи-л-ирак, 1949). 131, 282
- «Лейла – дочь пустыни» (Лейла бинт ас-сахра, 1937). 106 – 108
- «Лейла и другие» (Лейла ва-л-ахарун, 1978). 391 – 392
- «Леопард» (Аль-Фахд, 1972). 325 – 326
- «Ливанская невеста» (Арус лубнан, 1951). 131
- «Ловушка» (Аль-Мисьяда, 1979). 331 – 333
- «Любовь» (Аль-Хубб, 1947). 131
- «Любовь в Касабланке» (Хубб фи-д-дар аль-абьяд, 1990). 434
- «Любовь в опасности» (Аль-Хубб фи хатар, 1951). 132
- «Любовь и карате» (Хубб ва каратих, 1975). 329
- «Любовь на плато пирамиды» (Аль-Хубб фаук хадбат аль-харам, 1985). 256 – 258
- «Любовь эмира» (Хубб аль-амир. 1926). 45 – 47
- «Любовь – это унижение» (Аль-Хубб бахдала, 1951). 151
- «Люди под солнцем» (Риджал тахт аш-шамс, 1970). 318 – 319
- «Люди элиты» (Ахл аль-кимма, 1981). 244 – 248
-
- «Мааруф» (Maarouf, 1921). 344
- «Мадам Лоретта» (Мадам Луритта, 1919). 34
- «Мастер Хасан» (Аль-Уста Хасан, 1952). 151 – 152

- «Мафия» (Мафия 2004). 276
- «Мечты» (Ахлам, 2005), 306
- «Мечты города» (Ахлам аль-мадина, 1983). 335 – 336
- «Мечты Хинд и Камилии» (Ахлам Хин два Камилия, 1988). 261 – 263
- «Молчание дворцов» (Самт аль-кусур, 1994). 353 – 356
- «Мститель» (Аль-Мунтаким, 1947). 151
- «Мумия» (Аль-Мумия, 1969 – 1975). 205 – 208
- «Мустафа Камиль» (Мустафа Камиль, 1952). 149
- «Аль-Муфид» (Аль-Муфид, 1980). 390
- «Мухаммед Баюми и факты потерянного времени» (Мухаммед Баюми ва вакаи аз-заман ад-даи, 1991). 41
- «Мухтар» (Мухтар, 1968). 349
- «Мы вернемся» (Санауд, 1972). 396
-
- «Навуходоносор» (Нибухузнисар, 1962). 284
- «Наследие» (Аль-Иср, 1974). 387 – 388
- «Нахла» (Нахла, 1979). 396 – 397
- «Наша подруга школа» (Садикатуна аль-мадраса, 1956). 422
- «Не говори «прощай», день вчерашний» (Ла такули видаан ли-л-амс, 1979). 329
- «Невиновный» (Аль-Бари, 1985). 255 – 256
- «Невиновный подсудимый» (Аль-Муттахам аль-бари, 1928). 310 – 313
- «Неизвестная женщина» (Аль-Мара аль-маджхула, 1959). 171 – 175
- «Нефтяной войны не будет» (Харб аль-битруль лан така, 1975). 426, 428 – 431
- «Ночь в Касабланке» (A Night in Casablanca, 1946). 419
- «Ночи шакала» (Лаяли ибн аува, 1989). 336
- «Ночь боится солнца» (Ал-Лейл юхаф мин аш-шамс, 1965). 379
-
- «Обман женщин» (Кейд ан-ниса, 1999). 435

- «Обманутые» (Аль-Махдуун, 1972). 319 – 321
- «Обратное направление» (Аль-Иттиджах аль-муакис, 1975). 324
- «Обстоятельство» (Аль-Хал, 1981). 423
- «Одна крыша, одна семья» (Сакф ва аила, 1982). 400
- «Ожерелье и браслеты» (Ат-Таук ва-л-асвара, 1986). 266 – 267
- «Омар Гатлато» (Омар каталатху ар-руджула, 1976). 392 – 393
- «Он простил мне твой проступок» (Каффари ан хатиатик, 1933). 80
- «Он хочет жениться удачно» (Би саляма яиз ятаджавваз, 1936). 115 – 116
- «Опиум и дубинка» (Аль-Афиун ва-л-аса, 1970). 382 – 383
- «Осенняя песня» (Ангам аль-хариф, 1983). 1983). 398
- «Осень Адама» (Хариф Эдам, 2005). 276
- «Отелло» (Othello, 1952), 419
- «Отец жениха» (Баба арис, 1950). 132
-
- «Папа Амин» (Баба Амин, 1950). 158
- «Парикмахер улицы бедняков» (Халлак дарб аль-фукара, 1982). 425
- «Переводчик Шалум» (Шалум ат-тарджуман, 1935). 114
- «Переход» (Убур, 1982). 351
- «Плешивый Халифа» (Халифа аль-акра, 1969). 350
- «По ту сторону солнца» (Вара аш-шамс, 1978). 233
- «Победа ислама» (Интисар аль-ислам, 1952). 145
- «Победа молодости» (Интисар аш-шабаб, 1941). 126
- «Победитель Салах ад-Дин» (Ан-Насир Салах ад-Дин, 1963). 191 – 194
- «Под лунным светом» (Тахт дау аль-камар, 1930). 65
- «Под небом Дамаска» (Тахт сама димашк, 1931). 313
- «Под небом Египта» (Тахт сама миср, 1928). 63
- «Поездка в Алжир» (Рихла ила-л-джазаир, 2009). 412 – 417
- «Полуночное преступление» (Джинаят нисф ал-лейл, 1930). 65
- «Последний фильм» (Ахир фильм, 2006). 357 – 364
- «Послы» (Ас-Суфара, 1975). 350

- «Поцелуй в пустыне» (Кубла фи-с-сахара, 1928). 55
- «Почему смеется море» (Аль-Бахр биядхак лейх, 1928). 62
- «Появление ислама» (Зухур аль-ислам, 1951). 144
- «Привратник здания» (Бавваб аль-имара, 1935). 94
- «Приключения Антары и Аблы» (Мугамарат антар ва абла, 1948). 151
- «Приключения героя» (Мугамарат батл, 1978). 393 – 394
- «Принцесса Там-Там» (Princesse Tam-Tam, 1935). 346
- «Проходя сквозь пыль» (Убур ат-тураб, 2006). 307
- «Птица солнца» (Таир аш-шамс, 1989). 305
- «Пуля в сердце» (Расаса фи-л-калб, 1944). 127
- «Путник» (Абир ас-сабил, 1950). 315
- «Пыль чужеземцев» (Тураб аль-гураба, 1998). 338
- «Пять проклятых джентльменов» (Les Cinq gentlemen maudits, 1919). 344
-
- «Рабочий» (Аль-амиль, 1943). 127, 148
- «Раскаяние» (Надам, 1954). 283
- «Рассвет» (Аль-Фаджр, 1954). 348
- «Рассвет мучителей» (Фаджр муазибин, 1965). 379
- «Рассказы об освободительной революции» (Кисас мин ас-саура ат-тахририйя, 1969). 379
- «Рашида» (Рашида, 2003). 402 – 403
- «Рая и Секина» (Рая ва Секина, 1953). 152 – 153
- «Река» (Ан-Нахр, 1978). 292 – 295
- «Решимость» (Аль-Азима, 1939). 121 – 124, 148
-
- «Саид Эфенди» (Саид Эфенди, 1957). 283
- «Сакиет – Сиди – Юсеф» (Сакиет – Сиди – Юсеф, 1958). 373
- «Салах ад-Дин аль-Айюби, 1941). 126
- «Саляма благополучный» (Саляма фи хайр, 1937). 116 – 119
- «Свадьба Мусы» (Завадж Муса, 1982). 400

- «Свет и мрак» (Нур ва-з-залам, 1949). 314
- «Секрет Фатумы» (Secret de Fatouma, 1928). 346
- «Секретный водитель» (Саввак сиррий, 1991). 399
- «Сильный» (Аль-Футууа, 1957). 154 –157
- «Сказки 1001 ночи» (Les contes des milles et une nuits, 1922). 345
- «След» (Ас-Сама, 1982). 351
- «Слезы любви» (Думу аль-хубб, 1935). 88
- «Слезы раскаяния» (Думу ан-надам, 1982). 423
- «Сломанные крылья» (Аль-Аджниха аль-мункасара, 2008). 407 – 412
- «Случай на полуметре» (Хадисат ан-нисф митр, 1976). 329 – 330
- «Смерть беспокоит» (La mort trouble, 1969). 349
- «Сновидения» (Руя халима, 2002). 338 – 339
- «Сокол» (Ас-Сакр, 1950). 131, 151
- «42 градуса в тени» (42 фи-з-зилл, 1986). 351
- «44, или Легенда ночи» (Арба ва арбаун ау истурат ал-лейл, 1982). 425
- «Сотрудничество» (Ат-Таавун, 1931). 61
- «Старые фотографии» (Бикая суар, 1978). 326 – 328
- «Стеклянная женщина» (Имра мин зуджадж, 1977). 233
- «Стены» (Аль-Асуар, 1979). 297 – 299
- «Сторож» (Аль-Харис, 1967). 284 – 285
- «Судьба» (Аль-Масир, 1997). 270
- «Супермаркет» (Субирмаркит, 1990). 263
- «Сын Нила» (Ибн ан-нил, 1951). 158
-
- «Такова моя натура» (Ана таби кида, 1938). 114
- «Таксист Хасан» (Таксий Хасан, 1982). 399
- «Тарфайя, или Марш поэта» (Тарфайя ау масират шаир, 1966). 422
- «Тень земли» (Зилл аль-ард, 1982). 351
- «Тишина – запретный курс» (Ас-Самт иттиджах мамну, 1972). 423
- «Трагедия на пирамиде» (Аль-Фаджиа фаук аль-харам, 1928). 63

- «Требую решения» (Урид халлан, 1975). 234 – 235
- «Тридцать» (Саласун, 2009). 366
- «Трое из Сан-Сира» (Les Trois de Saint-Cyr, 1939). 346
- «Трое на дороге» (Саласа ала-т-тарик, 1993). 274 – 275
- «Трубадур» (Аль-Магнавати, 1981). 240 – 241
- «Ты – мой любимый» (Ант хабиби, 1957). 163
- «Тысяча и одна рука» (Алф яд ва яд, 1973). 426 – 428
- «Тысяча месяцев» (Алф шахр, 2003). 435
- «Убей мою жену, и мой тебе привет» (Уктул марати ва лак тахийяит, 1990).
272 – 273
- «Убийственные цветы» (Аз-Зухур аль-катила, 1918). 30 – 31
- «Угольщик» (Аль-Фаххам, 1972). 387
- «Угрызения совести» (Уахз ад-дамир, 1931). 65
- «Улица Бахлауан» (Шари аль-бахлауан, 1949). 151
- «Улица дураков» (Дарб аль-махабил, 1955). 168 – 170
- «Устные послания» (Расаил шифахийя, 1991). 336 – 337
- «Учитель Барсум ищет работу» (Аль-муаллим Барсум ябхас ан вазифатих,
1924). 39
- «Учитель Бахбах» (Аль-Муаллим Бахбах, 1935). 92 – 93
- «Ушел и не вернулся» (Хараджа ва лам яуд, 1985). 259
- «Феллага» (Феллага, 1970). 348
- «Фетна и Хасан» (Фетна ва Хасан, 1954). 282
- «Финиковая водка» (Арак аль-балах, 1998). 275
- «Флейтист» (Аз-Заммар, 1984). 254 – 255
- «Хроника будущего года» (Вакаи аль-амм аль-мукбил, 1985). 330 – 331
- «Хроника огненных лет» (Вакаи ас-санауат аль-джабр, 1974). 389 – 390
- «Хуррия» (Хуррия, 1986). 400

- «Цитадель» (Аль-Калаа, 1989). 400
- «Цыганка Суад» (Суад аль-гаджарийя, 1928). 63
- «Человек, который слишком много знал» (The man who knew too much, 1956). 419
- «Черная мука» (Тахин асвад, 2002). 340
- «Черный рынок» (Ас-Сук ас-сауда, 1945). 127, 148
- «Честь бедуина» (Шараф аль-бадвий, 1918). 30
- «Чудо любви» (Муаджазат аль-хубб, 1930). 65
- «Чудовище» (Аль-Уахш, 1954). 153 – 154
-
- «Шаджарат ад-Дурр» (Шаджарат ад-Дурр, 1935). 94 – 96
- «Аш-Шайма» (Аш-Шайма, 1972). 147
- «Шахерезада» (Scheherazade, 1929). 346
- «Шахира» (Шахира, 1975). 232
- «Шейх Буамама» (Шейх Буамама, 1985). 398
-
- «Эксперимент» (Ат-Таджриба, 1977). 286 – 289
- «Эмигрант» (Аль-Мухаджир, 1995). 270
-
- «Я распрощался с твоей любовью» (Уадаат хуббак, 1956). 163
- «Якут» (Якут, 1934). 115
- «Ясмина» (Yasmina, 1926). 346
- «Ясмина» (Ясмина, 1961). 376