



КУЛЬТУРА
ЛИТЕРАТУРА
ИСКУССТВО



В ПОИСКАХ НОВЫХ ПУТЕЙ

Р. СОБОЛЕВ

УРОКИ ТЕАТРА

Постоянная забота ЮНЕСКО, региональных организаций, национальных культурных сил — спасение народных театров. Совершенно ясно, что не только театр теней, о котором столь много говорили в Бейруте, но и другие древние народные театры стоят накануне исчезновения, если не будут приняты какие-нибудь героические меры. В частности, такая же опасность висит и над неповторимым индийским театром катакали, который даже крупные театроведы знают часто лишь по описаниям. Задача это весьма важная, хотя все ее значение смогут оценить лишь потомки. Сегодня же несравненно больший интерес вызывает положение дел в так называемом живом театре.

Известно, что в некоторых мусульманских странах церковь долгое время преследовала театральное искусство, в результате чего сегодня там театр возрождается, если и не на пустом месте, то без сколько-нибудь развитых традиций. С другой стороны, в еще большем числе стран Азии и Африки сценические искусства — драма, опера, балет и т. п. — не успели выкристаллизоваться в отдельные жанры, и там до наших дней театр являет собой синтетическое зрелище, включающее в себя все — от масок и балета до импровизации и общения артистов со зрителями. И в том и другом случае молодые театральные деятели, получившие, как правило, образование в Европе, сталкиваются с различного рода трудностями, пытаются приблизить театр к народу, сделать его орудием решения современных проблем.

Даже и неспециалисту видно, что попытки создавать в развивающихся странах обычные европейские театры с европейским репертуаром обречены на провал. Точнее сказать, такие театры не имеют ничего общего с национальной традицией, и их удел — обслуживать местную и заезжую элиту, а не народ.

Окончание. Начало см. «Азия и Африка сегодня» № 7 за 1970 год.

В то же время без европейской драматургии молодые театры обойтись не могут, да и нет в том нужды, если вспомнить о классике и демократической европейской литературе.

В результате живой театр развивающихся стран представляет собой предельно пеструю картину, не поддающуюся однозначным оценкам и определениям, где каждая отдельная труппа ищет свои пути и заслуживает, как правило, специального исследования. Иногда такие труппы создаются представителями местной буржуазии, интеллигентной и патристически настроенной, и тогда, хотя и редко, их материальное положение бывает довольно солидным, а это, в свою очередь, позволяет им проводить широкие эксперименты в целях создания нового театра. Но в любых случаях эти театры являются предприятиями не коммерческими, что превращает их в своеобразные лаборатории по исследованию жизнестойкости национальных художественных традиций и приемлемости того, что приходит к ним извне. Уроки театра неоценимы для всех работников искусств развивающихся стран; кроме того, их эксперименты привлекают все большее внимание театров Америки и Европы.

В молодых театрах развивающихся стран порой естественно и запросто делается такое, что и в голову не может прийти традиционному мыслящим режиссерам Америки и Европы, даже если они переворачивают с ног на голову все привычные нормы. Например, одна из египетских трупп поставила «Агамемнона» в традициях местного «деревенского» театра. Исходили при этом из двух стремлений: познакомить простого, неискушенного зрителя с Эсхилом и сделать это в форме доступной, привычной данному зрителю. «Деревенский» же театр представляет собой как раз разновидность нерасчлененного театра, и потому «Агамемнон» был снабжен песнями и танцами. При этом пьеса не превращалась в мюзикл, она осталась трагедией.

Заметна тенденция, особенно в арабских странах, к политизации театра. Израильская агрессия 1967 года многое определила в позициях интеллигенции этих стран, и одним из резуль-

татов нового взгляда на действительность стало рождение политического театра. До 1967 года невозможно было представить себе постановку в арабском театре такой пьесы В. Брехта, как «Кавказский меловой круг». Сегодня эта пьеса поставлена, и звучит она чрезвычайно современно в атмосфере непрекращающихся угроз со стороны Израиля. Тем более, что постановщики отказались от воспроизведения предложенной драматургом обстановки — действие перенесено в арабскую действительность, на сцене арабские герои, арабские аксессуары.

Внимания заслуживает и стремление большинства молодых театральных деятелей работать для самых широких кругов зрителей, сделать свое искусство доступным неискушенным людям, и особенно молодежи, составляющей большинство населения в развивающихся странах. Один из путей к этому — создание любительских театральных коллективов. «Если у нас на каждом крупном предприятии есть футбольная команда, то почему бы там не быть театральным коллективом?» — сказала в этой связи представительница Филиппин.

Любопытно отметить разницу в подходе к театральным проблемам специалистов из Европы и из развивающихся стран. Для первых очевиден кризис европейского и американского театра. «Кроме России и Востока, театры всюду пустуют», — отметил Жан Даркант, руководитель Международного театрального института. И все же почти каждое выступление европейцев было пронизано затаенной тоской по экзотическому театру и вежливым равнодушием к тому, что делает молодежь в «живом» театре. Представителей же развивающихся стран по-настоящему волнует прежде всего театр современный, способный вмещиваться в жизнь и изменять ее к лучшему. Древний, устоявшийся в своих формах театр подобен картине старого мастера — к нему не прибавить, не убавить, такой театр влияет на современное искусство лишь косвенно, очень сложными путями, а его содержание почти не поддается модернизации.

КИНО: РАСПУТЬЯ И ТУПИКИ

При всем значении телевидения и при всех успехах театра, кино остается в развивающихся странах наиболее популярным и массовым искусством, а значит, по-прежнему и важнейшим, ибо именно благодаря этим его качествам В. И. Ленин выделил столь лестно кино из системы искусств.

Сегодня азиатская страна, Япония, держит абсолютный рекорд по производству фильмов. Немногим уступая ей, но обгоняя США и любое государство Европы, идет Индия. Сравнительно продуктивную кинематографию создали ОАР и Турция. Успешно развивают кинопроизводство Иран, Алжир, Таиланд, Филиппины, Индонезия. На наших глазах рождается кино стран Тропической Африки. В цифровом выражении успехи стран Азии и Африки довольно внушительны — они выпускают более трети всей мировой кинопродукции.

Никакие цифры, однако, не могут заставить забыть о таких фактах, как низкий идейно-художественный уровень большинства афро-азиатских фильмов, господство в прокате этих стран

голливудской продукции, превалирование коммерческих интересов над идейно-воспитательными. Пресса развивающихся стран, вообще-то склонная скорее преувеличивать достижения, чем принижать их, пронизана острым недовольством своим национальным кинематографом. Это равно относится и к Индии, и к ОАР, и к таким странам, как Марокко или Цейлон, выпускающим всего два-три фильма в год, а то и того меньше. И это все при том, что правительства развивающихся стран уделяют, как правило, больше внимания кино, чем какому-либо иному виду искусства, и обычно сравнительно строго контролируют кинопроизводство и прокат. Достаточно сказать в этой связи, что есть страны, в которых сценарий может быть запущен в производство лишь с разрешения главы правительства.

К сожалению, такое внимание мало называется на качестве кинокартин. А контроль над прокатом зачастую вообще вызывает лишь недоумение. Вот, к примеру, Индия — страна строгой, по общему мнению, и многосторонней цензуры, что означает контроль со стороны не только государственных органов, но и общественных организаций. Если сказать, что в Индии запрещено показывать на экране даже поцелуи, то строгости цензуры могут показаться драконовскими. Но строгости цензуры несколько не мешают местным продюсерам создавать картины, пронизанные нестерпимой пошлостью — пошлостью, выражающейся и в сюжете, и в костюмах, и в намеках на то, что происходит «за экраном». А прокатчики, вырезая ножницами сцены с «клубничкой», развращают зрителей импортными фильмами, аморализм которых сказывается не в изымаемых поцелуях, но в антигуманной их направленности и внутреннем и внешнем низмизме. Все «герои» американско-европейских экранов — от пресловутого супершпиона Джеймса Бонда до свихнувшейся молодежи типа «диких ангелов» — невозбранно бродят и по экранам Индии. То же самое мы можем увидеть во многих странах Азии и Африки.

Экраны большинства стран «третьего мира» буквально захлестывает поток кинопродукции, абсолютно чуждой политическим и воспитательным задачам этих стран. И остановить этот поток почти невозможно: ведь продаются за бесценок и сдаются в аренду на самых льготных условиях фильмы высокого технического качества, часто занимательные и почти всегда коммерчески выгодные. В последнее время американские кинокомпании начали создавать в развивающихся странах собственную прокатную сеть, строя кинотеатры, а чаще скупая их, при этом, как правило, прикрывая свою собственность именами местных акционеров, не имеющих никакого влияния на ход дел.

Однако идеологическая опасность заполнения местных экранов голливудской продукцией (а главенствует в этом потоке именно голливудская продукция) все более осознается и политическими деятелями, и особенно патриотически настроенной национальной интеллигенцией. Пресса развивающихся стран — по крайней мере большая часть прессы — своего рода зеркало, отражающее серьезную озабоченность состоянием кинематографии. Во многих странах предпринимаются шаги и для улучшения качества собственной продукции, и для географического расширения импорта зарубежных фильмов, в том

числе импорта из социалистических стран. Присматривая статистические сведения, видишь, что наибольших успехов в этом плане достигли страны Ближнего Востока: там растет из года в год производство собственных фильмов, прочное место в прокате заняли картины из Советского Союза и других социалистических стран, кроме того, заметно строже отбор фильмов, предлагаемых Америкой и Западной Европой.

В странах арабского языка наиболее сильной кинопроизводительной базой по-прежнему обладает ОАР, хотя количество создаваемых в ней фильмов несколько снизилось после 1967 года. Собственными съемочными павильонами и главное — кинематографическими кадрами (их готовят и в московском ВГИКе, и в кайроском Институте кино, и в некоторых западноевропейских странах) начинают обзаводиться и другие арабские страны. Все чаще появляются фильмы, хотя бы и короткометражные, с неведомыми прежде названиями дамасских, багдадских, тунисских и других студий. И особенно приятно отмечать политическую зрелость этих картин, стремление их авторов, — как правило, еще очень молодых людей — принимать участие в решении самых острых и неотложных задач, стоящих перед страной.

Борьба против израильской агрессии дала новый толчок пробуждению национального самосознания арабских народов, серьезно укрепила их братские связи, общая опасность сблизила взгляды даже различных социальных сил. Не случайно в кино арабских стран главной стала сегодня патриотическая тема. Так, «режиссер номер один» алжирского кино, Мохаммед Ликдар Хамина, снимает сейчас «Последний закат» — фильм из истории национально-освободительной войны против колонизаторов. Предыдущий фильм Хамина — «Хасан Терро», с успехом идущий по всему Востоку и Магрибу, рассказывает о человеке, который хотел было отсидеться дома, но потом осознал справедливость борьбы своего народа против колониализма и стал героем этой борьбы, — фильм, как можно понять, весьма злободневный, хотя его действие и отнесено к концу 50-х годов. Так же знаменательно, что ливанские кинематографисты после опереточного «Продавца колец» создали — снова со своим «соловьем», великолепной певицей Фейруз — «Сафар-берклет», напомнив зрителям о драматической борьбе арабов против турецких поработителей. Наконец, в разных арабских странах созданы и создаются документальные и игровые фильмы о палестинских партизанах, вызывающих восхищение у молодой художественной интеллигенции (тема партизан проходит через творчество многих режиссеров, живописцев, музыкантов, знаменуя порой рождение нового талантливого мастера, как это, например, произошло с Вахибом Бтедини, «нашедшим себя» именно в лентах о борцах-патриотах).

Новая ситуация, сложившаяся на Ближнем Востоке после 1967 года, потеснила мелодраматические жанры, захватившие некогда столь неравномерно большое место в кинопроизводстве ОАР и отрицательно влиявшие на творчество других арабских кинематографистов. В настоящее время печать с удовлетворением отмечает обновление жанрового репертуара ОАР, остающейся ведущей кинематографической арабской страной. Так, бюллетень Интерарабского центра кино и телевидения отметил, что наиболее зна-

чительные фильмы ОАР 1968—1969 годов — это не комедии или музыкальные драмы, а серьезные рассказы о действительных социальных конфликтах, хотя порой и отнесенных в прошлое, но не потерявших своего значения и для современности, — например «Почтмейстер» и «Немного страха» Хусейна Камала, «Мятежники» и «Дневник сельского депутата» Тевфика Салеха, «Земля» Юсефа Шахина.

Большие надежды связываются с началом деятельности самых молодых кинематографистов, недавно окончивших учебные заведения и предъявляющих сейчас свои «визитные карточки» в виде первых, чаще всего документальных, работ. Их много, и мы назовем лишь некоторых. Иракский документалист Мохаммед Шукри Джамил завершил работу над картиной «Человек и машина», представляющей собой философские раздумья о проблемах машинного века, о трудностях и неизбежности адаптации человека из технически слабо развитой страны к требованиям научно-технической революции. Следующая картина Джамила рассказывает о сложной проблеме недостатка воды в арабских странах. О профессиональной зрелости и бесспорном даровании свидетельствует дипломная работа «Колесо и дети» выпускника ВГИКа сирийца Хадид аль-Раби. Любопытную картину «Слепой в пустыне» снимает 23-летний ливанец Самир аль-Госсейн: он хочет показать на примере вражды двух семей опасность разъединения людей.

Наиболее проблематично будущее, по крайней мере ближайшее будущее, кинематографии стран Тропической Африки. Хотя, кажется, любая из этих стран, даже самая небольшая по территории и численности населения, может предложить желающим программу из снятых на месте и местными силами лент и хотя значение этих лент нельзя недооценивать, реальностью остается тот факт, что ряд государств Тропической Африки просто физически не сможет иметь собственного кинопроизводства. В то же время действующие пока в этом районе мира центробежные силы и определенные объективные факторы, прежде всего различия в языках, мешают необходимому при данной ситуации объединению производственных и прокатных усилий.

Что касается тех лент, которые страны Тропической Африки представляют на фестивали и «недели», то тут надо помнить об успехах кинотехники, позволяющей сегодня любому любителю снять вполне удовлетворительный цветной фильм на узкой пленке. Как правило, мы видим прибывшие из молодых стран Африки именно такого рода фильмы, и снимают их энтузиасты, тратящие личные средства и время, но совсем не собирающиеся менять свои приобретенные в европейских университетах профессии на трудную романтику «киношки». Таких любительских лент будет появляться все больше и больше по мере экономического укрепления этих стран, но это не изменит отмеченную выше ситуацию (легко подчитать среднюю стоимость современного фильма и прокатные возможности той или иной страны).

Тем не менее при всех трудностях и неизбежных просчетах кинематография Тропической Африки рождается на наших глазах, и отдельные фильмы, приходящие оттуда на европейские экраны, вызывают не только удивление, но и острые споры в среде искушенных кинематографи-

стов. Отдельные страны, как, например, Гвинея, создадут промышленную базу для развития кинематографии в самом ближайшем будущем, и надо думать, там появятся картины еще невиданной формы и наполненности. Уже сейчас заметно, что начинающие африканские мастера весьма критически относятся к опыту, предлагаемому им бывшими метрополиями, и, хотя охотно идут по коммерческим соображениям на совместные постановки, предпочитают создавать фильмы, пусть зачастую и не очень совершенные, но глубоко национальные по содержанию.

В качестве примера очень характерен фильм Умару Ганда «Кабаскабо» (Нигер), отмеченный дипломом на VI Московском кинофестивале. На следующий же день после его показа вспыхнули две дискуссии относительно его достоинств: одна — среди журналистов, другая — среди профессионалов. Фильм не лишен, конечно, слабостей, тем более очевидных, что демонстрировался он на одном из самых представительных фестивалей мира в ряду с лучшими картинами всех ведущих кинематографий. Фильм сравнивали, и сравнения, поскольку они касались его формы и техники, были не в его пользу. На этом основании проявилась очевидная попытка западной кинопечати принизить факт демонстрации его в Кремлевском Дворце съездов. Однако все попытки такого рода получили решительный отпор. При этом важно отметить, что защищалась не просто первая большая работа африканского мастера, явно одаренного и очевидно лишенного тех возможностей для творчества, которые его европейским коллегам представляются элементарными, от снобистской критики — нет же! это было бы проще всего, — защищалась суть фильма, его содержание, совсем не простое при ближайшем рассмотрении. Когда польский режиссер Ежи Боссак, считающийся по праву одним из самых выдающихся документалистов современности, заявил, что фильм Ганда заставил его размышлять и уже потому оказался для него ценнее многих блестяще сделанных пустышек, то он выразил мнение большинства зрителей.

В самом деле, история отставного солдата по имени Кабаскабо, прошедшего через искушение европейской цивилизации и вернувшегося домой с представлением о какой-то своей значительности, имеет глубокий подтекст. В те же фестивальные дни критик В. Михалкович писал, что фильм о Кабаскабо, разочаровавшемся, ушедшем в конце концов из города в деревню, к своему народу и простому труду, по своему продолжает неоконченный спор о путях культурного развития Африки: повторять ли путь буржуазной европейской цивилизации, используя предлагаемую для этого разнообразную помощь, или же, учитывая, что она заходит в тупик, создать, опираясь на местные традиции, новую, африканскую культуру? Кабаскабо слишком слаб и малообразован, чтобы решать такой кардинальный вопрос африканской действительности, он равно далек и от крайностей «негритюда», и от сознательной критики империализма, и от попытки взглянуть на проблему с позиций марксизма-ленинизма, но его история дает возможность обо всем этом подумать более просвещенному зрителю. Кроме того, история Кабаскабо поучительна, а это немаловажное обстоятельство.

Дидактика — в самом лучшем смысле этого слова — неперемное качество кинематографии развивающихся стран Азии и Африки. Необходимость воспитывать, учить и прямо поучать зрителей — неизбежный исторический этап в жизни художников, обращающихся к народу бедному и в массе своей неграмотному. Эту особенность азиатских и африканских фильмов необходимо учитывать, чтобы не оказаться в положении глупца. Можно вспомнить в этой связи, что советская кинематография начиналась с агитфильмов — дидактических картин, суть которых раскрывается в самих их названиях: «Дети учат стариков», «Все под ружье», «Чините паровозы», «Засевайте поля» и т. п. Но прямую аналогию не стоит проводить, так как существует громадная разница между агитационным искусством первых лет Советской власти, уже через пять лет обернувшимся «лучшим фильмом всех эпох» — «Броненосцем «Потемкиным», и дидактическим искусством первых лет независимости азиатских и африканских стран. В последнем случае очевиден, хотя еще почти не исследован, любопытный процесс приспособления кино к аудитории, которая традиционно считает искусство не отражением, но прямым продолжением жизни. Африканские художники идут сложным, но оригинальным путем.

Впрочем, немало создано в развивающихся странах и откровенно агитационных фильмов. Такова, например, картина суданца Махи Измаила «Здравствуй, Африка», созданная как прямой ответ на лживую и злобную картину «Прощай, Африка» небыизвестного Якопетти.

Пути развития кинематографии стран Азии и Африки чрезвычайно разнообразны, а поиски различных мастеров поистине неисчислимы. Сегодня невозможно себе представить мировое кино без творческого вклада Японии, прежде всего в лице Мидзогути и Куросавы, и Индии, прежде всего в лице Сатьяджит Рейя; завтра такие же новации могут прийти со студий Каира или Конакри, Манилы или Анкары. Кино обладает теми счастливыми возможностями для развития, которых лишено телевидение, хотя и не столь свободно в своих поисках, как театр. Однако и кино в развивающихся странах имеет свою реальную опасность, назовем ее «опасностью эпитонства». Дело в том, что господство на экранах этих стран фильмов голливудского происхождения воспитывает в определенном направлении вкусы зрителей и, учитывая это и обесценивая себе коммерческий успех, местные мастера порой аранжируют свои фильмы в голливудском стиле.

Нет никакой возможности заключить эти заметки какими-либо общими выводами. В развивающихся странах Азии и Африки происходят сегодня сложные и противоречивые процессы, являющиеся подлинной культурной революцией. Мы акцентировали те трудности, которые вызываются экономической отсталостью ряда этих стран. Однако, подчеркнем еще раз, главной опасностью на пути их культурного развития остается идеологическая экспансия империалистических государств, определяющих в будущем свое господство над так называемым «третьим миром» как господство духовное. Это опасность реальная, подкрепляемая не только экономическим потенциалом США и Западной Европы, но и техническими возможностями конца XX века.