

Анатолий ШАХОВ

КИНЕМАТОГРАФ ЕГИПТА НАКАНУНЕ ПРИХОДА ЗВУКА

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 «Лямас» на «Ляма» и основали кинопроизводственную компанию «Кондор-фильм». Имея соответствующий комплект съемочной аппаратуры, в 1927 году 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. Рудольфо Валентино, она рассказывала историю драматичной любви араба-бедуина и американской девушки, которые на пути к личному счастью пережили много страданий и незаслуженных унижений.

Сценаристом, режиссером и оператором ленты 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. Египетская пресса отнеслась к нему прохладно, об-

винив его создателей в пренебрежительном изображении традиционного жизненного уклада и народных обычаев арабов-египтян. На все замечания и упреки 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 расценивались как бездоказательная тривиальная отговорка, поскольку в киноленте показывались панорамы пирамид в Гизе и расположенная у их подножья величественная скульптура Сфинкса.

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.

Что касается обучавшегося в Германии Мухаммеда Карима, грезившего после возвращения на родину созданием полнометражной игровой картины и не находившего поддержки руководства Банка «Миср», то он 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 характеры патриотически настроенный кинематографист предложил не иностранцам, а египетским актрисам Бахиге Хафиз и Даулят Абъяд. Воплотить образы героев поручил тоже уроженцам Египта—Сирагу Муниру и Заки Рустаму. Для правдивого воспроизведения деревенской действительности Карим пошел 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 съемки, согласившиеся было позировать статисты прятались по своим 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 серьезные неприятности и несчастья»¹. Причем подобного рода настроения господствовали во всей округе, а не только в той деревне, где осуществлялись кино съемки.

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 девушки-селянки и настойчиво просили задействовать их на съемочной площадке, требуя заплатить им гонорары за участие в массажах².

Решая организационные и творческие вопросы, связанные с постановкой «Зейнаб», кинорежиссер продолжал числиться в штате кинокомпании «Миср». Однако зарплата размером в 12 фунтов постоянно задерживалась. Неудовлетворенность рутинными ремесленническими поделками, к тому же не оплачивавшимися, подвигли 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 кинокартина «Зейнаб» финансировалась Талаатом Харбом. Действительным же ее инвестором выступила кинокомпания «Рамсис-фильм», основанная и руководимая Юсуфом Вахби.

В Египте в конце 1920-х гг. не имелось ни одной киностудии со специальным съемочным павильоном. Киногруппе Карима приходилось 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 посеребренной бумагой, чтобы усилить световую насыщенность внутри комнат, где осуществлялись съемки. 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 съемочный период занял 64 дня, а в общей сложности на подготовку картины ушел 21 месяц. Причем 400 метров киноплетки специально были раскрашены вручную во Франции на парижской студии «Пате». Обработка каждого метра при этом обошлась в один фунт, а стоимость всего производства обернулась в две тысячи фунтов.

Одной из отличительных особенностей «Зейнаб», премьеры 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. 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 уничтожительно помещались сбоку от основного экрана.

Многие ведущие египетские газеты и журналы посчитали своим долгом откликнуться на режиссерский 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 и драматург, «эмир поэтов» Ахмед Шауки сказал в личной беседе кинематографисту, что тот создал на экране образец высокой поэзии и искренне поздравил его. После «Зейнаб» египетские писатели на практике убедились в возникновении нового для них источника самовыражения, усмотрев в киноэкране весьма перспективный канал популяризации своих литературных произведений, 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, воплощенный средствами кинематографа, взволновал в моей душе дорогие воспоминания, словно вернул молодость, возродил в памяти виды нашей деревни, ее нравы, которые жили и еще живут в глубине моего сердца. Тема, воплощенная 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 ее жителей, и тебя поздравляют все, кто способен с пользой применить свои дарования и энергию»³.

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 ее круга. Отклики на кинофильм 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 производства⁴.

Система распространения национальной экранной продукции внутри страны в те времена еще не сложились, достаточного опыта в этой сфере кинематографической деятельности не существовало. Оттого продюсер Юсуф Вахби продал прокатные права на фильм известному в Египте импресарио зрелищно-развлекательных представлений Садику Ахмеду, который, обеспечивая успешную прокатную судьбу «Зейнаб», через периодическую печать специально известил владельцев просмотровых залов, предлагая арендовать ленту для демонстрации.

Во многих отношениях показательной явилась работа, выполненная М.Каримом в начале того же 1931 года. К немалому удивлению режиссера, его пригласили на аудиенцию в Министерство сельского хозяйства к Ибрахиму Рашаду, директору недавно образованного Управления кооперации. На встрече чиновник поведал о целях подчиненного ему ведомства и в качестве одной из первоочередных задач назвал радикальное изменение жизненного уклада в аграрных районах за счет активизации кооператив-

ного движения среди феллахов, страдавших от 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 определенный срок на подготовку сценария. По замыслу режиссера, экранное действие надлежало выстроить 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 задуманного 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 ее в скромном служебном просмотровом зале Министерства просвещения. Но М.Карим с этим категорически не согласился, поскольку был заинтересован в более массовой и авторитетной зрительской аудитории. В итоге, кинопоказ устроили в престижном александрийском кинотеатре «Гузи Балас», где 6 марта 1931 г. министр сельского хозяйства организовал вечер, посвященный 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-Феллах аль-мисрий», «Ат-Тайиф аль-мусаввар», «Аль-Вади», «Аль-Мукаттам», «Ас-Сабах» и другие поместили немало лестных слов в адрес ее автора, а «Аль-Ахрам» на первой полосе даже напечатала фотографию режиссера. 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 идет по стопам этих наций и заинтересовалось выпуском кинолент, должным образом повествующих о Египте, о том, 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 произведения⁵.

Учитывая потенциал киноленты в деле пропаганды 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 отчетливо осознавали агитационно-просветительскую роль киноэкрана в формировании общественного мнения, учитывали также и то, что условия массового восприятия фильмов делали их воздействие на умонастроения зрительской аудитории особенно сильным и эффективным.

В 1928 г. театральный актер Амин Аталлах профинансировал производство довольно удачной комедийной полнометражной киноленты режиссера Истефана Росте «Почему смеется море» («Аль-Бахр биядхак лейх») о чересчур педантичном регулировщике уличного движения, попадающем из одной нелепой ситуации в другую и получающем в финале картины несуразное предложение стать детским воспитателем. В то же самое время серьезная 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-Фаджа фаук аль-харам»), выпущенной на средства принадлежавших братьям Ляма и Фатиме Рушди компаний «Кондор-фильм» и «Каукаб миср». Пресса откликнулась на нее хлесткими разгромными критическими статьями. Популярный многотиражный каирский журнал «Ас-Сабах» язвительно расценил «Трагедию на пирамиде» как «трагедию для карманов египтян»⁶. Не сопутствовал успех и европейцам—итальянцу Амадео Пуччини и французу Жаку Шютзу, учредившим в 1928 г. фирму «Шарикат аль-фильм аль-фанний аль-мисрий» («Компания египетского художественного фильма»). Выпущенная ими любовная драма «Цыганка Суад» («Суад аль-гаджарийя») с участием египетских театральных актеров—Фардус Хасан, Аминой Ризк, Абдель Азизом Халилом, Джираном Наумом, Махмудом ат-Туни, Мухаммедом Камалем аль-Мисри—также лавров не снискала. История похищенной в детстве цыганами крестьянской девочки, ставшей с течением времени красавицей и звездой цирка, аналогично «Поцелую в пустыне» братьев Ляма, оказалась жестко раскритикованной как наносящей ущерб образу и престижу Египта.

В 1929 г. компания «Изис-фильм» Азизы Амир, получившая широкую известность после фильма «Лейла», экранизировала театральный спектакль «Ихсан-бек» по пьесе египетского актера 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 амплу продюсера и исполнительницы главной роли в киноленте «Красавица пустыни» («Гадат ас-сахра»). Рассказ о кровавом непримиримом противостоянии бедуинских племен и их вождей, боровшихся за любовь очаровательной и гордой арабки, тоже вызвал весьма неоднозначные оценки египетской прессы. Если актерская работа Асии характеризовалась как безусловная творческая удача, то режиссура Ведада Урфи, снявшего ее одновременно в одной из центральных ролей, оставляла, по мнению критики, желать лучшего. Стоит, впрочем, отметить: «Красавица пустыни» стала первым фильмом Египта, удостоенным за границей почетной 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 режиссера 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 обычаями и традициями⁷.

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

смертной казни, кинолента резко выступила против чрезвычайно опасного и порочного явления национальной действительности.

В 1931 г. в Египте на экраны были выпущены только два полнометражных игровых кинофильма: любовно-криминальная драма режиссера Ибрахима Ляма «Угрызения совести» (продюсер Асия) и кинокомедия «Его превосходительство Кишкиш-бей» («Сахиб ас-саада Кишкиш бей»), профинансированная проживавшим в Египте режиссером-итальянцем Тулио Кьярини. Последняя знаменательна тем, что именно с ней связан приход в кинематограф замечательного театрального актера и режиссера Нагиба ар-Рейхани. Сотрудничавший с труппами Азиза Ида и Салямы аль-Хигази, стажировавшийся и работавший во Франции, Рейхани «синтезировал в своем творчестве атмосферу арабских народных зрелищ и сценографию европейского профессионального театра»⁸. Исполненная буффонады и гротеска кинолента «Его превосходительство Кишкиш-бей», посвящаясь забавным приключениям простодушного деревенского старосты, задумавшего заняться коневодством, который, сам того не ведая, вступил в конкуренцию с коварным и непредсказуемым соседом, равно как и практически все театральные пьесы с участием Рейхани, добилась заметного зрительского успеха. Однако успех этот был все-таки ограниченным, поскольку национальный кинематограф, находившийся в состоянии «догоняющего развития», по причинам 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 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 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 патристически настроенной части национальной творческой интеллигенции и буржуазии идти в ногу со временем, перенимая в меру сил и возможностей 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 и думать о последующем ее продвижении на киноэкраны тогдашних местных просмотровых залов.

Зарубежные кинофабриканты—братья Люмьер, затем Пате, Гомон и другие—смотрели на Египет лишь как на рынок сбыта своей 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 показом отснятых ими же «сенсационных» хроникальных сюжетов, сколько-нибудь существенного позитивного влияния на процесс становления и развития 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 документальной киносъемки вряд ли эти кадры могли появиться в 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 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 туиковую 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 был вынужден отойти от активной работы в области кино и вернуться, в конце концов, к занятиям фотографией. Борьба одиночек, вроде 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 неимоверными. Самоотверженно, испытывая унижения 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, оказавшим 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 Жития 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 кровных родственников и четырех «справедных халифов», но также высоко почитаемых в ортодоксальной исламской традиции всех библейских пророков и Иисуса Христа.

Высшее мусульманское духовенство, в лице шейхов старейшего каирского богословского университета «Аль-Азхар», выступавшее хранителем и гарантом ценностей ислама как универсальной системы жизненных норм и установок, решительно и безапелляционно придерживалось принципа неприемлемости и недопустимости эксплуатации средствами кино религиозных тем 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 банкира-предпринимателя Талаата Харба Компания театра и кино «Миср» на начальном этапе была вынуждена заниматься производством не сюжетно-постановочных, а исключительно короткометражных хроникально-документальных фильмов. Сотрудничавшие с 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 фиксирувавшиеся ими на кинопленту 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 хроникаль-

ные ленты, выпускавшиеся контролирувавшейся Т.Харбом Компанией театра и кино «Миср», оставались в строго определенных границах той официозной проправительственной позиции, 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 освещением 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, что первостепенное внимание газетная и журнальная критика стремилась уделять начальным, пусть и школярским, пробам сил в области кинематографической практики арабов-египтян. Тем самым она демонстрировала свою поддержку и приверженность идеалам культурного возрождения страны, одновременно стимулируя в кругах образованных слоев соотечественников чувство патриотизма и понимание необходимости способствовать скорейшему становлению в стране отечественного кинематографического производства. 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 общественное мнение прислушивались очень 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 предпримчивостью, 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 дополнительную публичную рекламу и попытаться приумножить 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 кинопос-

тановки и подражали театру, и им была свойственна неподвижная камера, статичная 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 национальной кинематографии.

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 формой. 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 ко вкусам широких слоев городского населения, до того далеких или же вообще оторванных от театра.

Вместе с тем, первые немые египетские игровые фильмы не могли не испытывать идейно-эстетического воздействия со стороны безгранично господствовавшей в местном прокате до второй половины 1920-х годов 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 боевиками с участием звезды американского кино Рудольфо Валентино. Их эпигонские попытки перенести на египетскую почву далекие от местных многовековых пуританских установок «головокружительные» любовные подвиги тогдашнего кумира зрительской аудитории США и Западной Европы, прославившегося в 1920-е годы в образе «экзотического арабского шейха», ожидаемого владельцами компании «Кондор-фильм» прокатного успеха так и не обрели.

Поэтому во многих отношениях знаменательным для развития египетского кино стал дебютный немой полнометражный фильм-экранизация обучавшегося в Италии и Германии Мухаммеда Карима, созданный по мотивам одноименного романа известного национального писателя Мухаммеда Хусейна Хейкаля. Вопреки преобладавшим в тот период взглядам на экранизацию как на способ незатейливого технического репродуцирования популярного театрального спектакля или иллюстрацию литературного первоисточника, что, разумеется, имело весьма мало отношения к подлинному искусству, кинематографист вполне оправданно пошел другим путем. Зная и чувствуя, что специфика кино зависела от его «фотографической природы», что театральная условность изображения человеческого поведения и среды ему по большому счету противопоказана, режиссер-профессионал смело обратился в ходе постановки к натурным съемкам, точно и тонко воспроиз-

ведя 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 эстетики. 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.

1. Киссат ас-синима аль-арабийя // Аль-Кавакиб. Каир. № 448 (1960). С. 76.
 2. *Карим Музаккярат Мухаммед*. Аль-Китаб аль-аввал. Каир, 1972. С. 103.
 3. Там же. С. 124.
 4. Там же. С. 125.
 5. Там же. С. 132.
 6. *Хадари Ахмед аль*. Тарих ас-синима фи миср. Аль-Джуз аль-аввал. Каир, 1989. С. 275.
 7. Там же. С. 297, 299.
 8. *Киртиченко В., Сафронов В.* История египетской литературы XIX–XX веков: В 2-х тт. М.: Восточная литература, 2002–2003. Т. 1. С. 187.
-