

УДК 778.5.01.009:8 + 778.5И(Сенегал)
DOI: 10.24412/2618-9313-2021-316-15-21

Неореалист с африканской спецификой. К 100-летию со дня рождения Сембена Усмана (Sembène Ousmane) и 120-летию со дня рождения М. С. Донского (Donskoï)

ЛЯХОВСКАЯ Н. Д.
ORCID ID 0000-0001-5950-7971



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Аннотация

В статье впервые излагается новый взгляд на специфику художественного стиля известного сенегальского писателя и режиссера С. Усмана. Соединяя литературоведческий анализ романов, повестей, рассказов писателя с анализом его фильмографии, выявляя влияние на прозу киноэстетики, автор доказывает, что стиль Сембена, сформировавшийся под влиянием творчества М. Горького, типологически близок итальянскому неореализму, но с африканской спецификой.

Ключевые слова

Сембен Усман, Марк Донской, литература Сенегала, кинематограф стран Африки, неореализм

UDC 778.5.01.009:8 + 778.5И(Senegal)

A Neorealist with African Roots. To the 100th anniversary of the birth of Sembène Ousmane and the 120th anniversary of the birth of M. S. Donskoy (Donskoï)

ЛЯХОВСКАЯ, N. D.

Abstract

The article presents for the first time a new approach to the study of the artistic style of Sembène Ousmane, a famous Senegalese writer and director. Combining a literary analysis of the writer's prose (novels, novellas, short stories) with an analysis of his films, the author proves that Sembène's style (it was formed under the influence of Gorky's works) is typologically isomorphic to Italian neorealism, but has some typical African features.

Keywords

Sembène Ousmane, Mark Donskoy, literature of Senegal, cinema of African countries

Сенегальский писатель Усман Сембен¹ (1923–2007), член французской компартии и оппозиционной сенегальской Партии труда, созданной из разрозненных марксистских кружков, никогда не скрывал ни своих левых убеждений, ни своей симпатии к Советскому Союзу. Он был одним из первых африканских писателей, пишущих на европейских языках, чьи романы переводились на русский язык: «Родина моя, прекрасный мой народ» («Ô pays, mon beau peuple», 1957, в русском переводе «Сын Сенегала», 1958), «Божьи деревяшки»² («Les bouts de bois de Dieu», 1960, в рус. пер. «Тростинки господ Бога», 1962), «Референдум» («L'Harmattan. Référendum», 1962, в рус. пер. «Горячий ветер», 1964) [8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 20].

Отечественные литературоведы Е. А. Гальперина, В. В. Ивашева, И. Д. Никифорова [5, с. 479–492], Т. М. Петрова [6, с. 183–201] в 1960-е гг. и позднее в обзорах, посвященных современным африканским литературам на европейских языках, отмечали страстный антиколониализм и последовательный демократизм творчества Сембена. Н. Роленкова [7] и И. Никифорова писали и об очевидном влиянии А. М. Горького на сенегальского писателя, но так и не определили специфичность стиля Сембена, сложившегося как, можно бы сказать, экстагический реализм, основанный на подлинном, страстном, напряженном и глубоком индивидуальном переживании социальной несправедливости и сострадании к самим обездоленным, бесправным беднякам и яростном протесте против насилия и политической несвободы.

Не была раскрыта и тема стажировки Сембена в 1962 г. у режиссера М. Донского (1901–1975), снимавшего тогда кинофильм «Здравствуйте, дети!» Между тем именно этот факт — закономерное и судьбоносное событие в жизни Сембена. Он отправился именно к Донскому, зная о глубоком интересе советского режиссера к Горькому, прочитав к этому времени горьковскую трилогию и роман «Мать» и посмотрев фильмы, снятые Донским в 1938–1939 гг., они были показаны во Франции: «Детство» («Ma vie d'enfant»), «В людях» («En gagnant mon pain»), «Мои университеты» («Mes universités»). Эти фильмы были отмечены на Эдинбургском кинофестивале в 1955 г. Премией имени Ри. Уиннингтона. В 1962 г. Сембен закончил курсы при ВГИКе. Сембена привлекала сама биография Горького. Сын рыбака с реки Казамакс, он окончил местную начальную школу, трехгодичную школу керамики, работал учеником каменщика, слесарем, механиком. Сенегал с 1910 г. входил в ФЭА (Французскую Экваториальную Африку), власти которой во время второй мировой войны примкнули к движению «Свободная Франция» Ш. де Голля. Сембен был призван во французскую армию и как военный шофер ездил в Габон, Чад, Убанги-Шари,

¹ Свою фамилию он всегда писал перед именем, как принято у мусульман.

² Так в Сенегале называют людей.

т. е. в неоккупированные немцами колонии. После войны он работал докером в Марселе и свой первый роман «Черный докер» («Le dockeur noir», 1955), довольно слабый в художественном отношении, написал на основе собственного опыта, хотя и с вымышленным сюжетом.

Влияние Горького сказалось на создании образов главных героев в произведениях Сембена, «отпечатки» стиля Горького особенно заметно в «Божьих деревяшках». У Бакайоко, лидера и организатора всеобщей стачки рабочих-железнодорожников в Сенегале и Западном Судане, в 1946 г., как и у Павла Власова, были реальные прототипы — камерунские профсоюзные лидеры Ф. Мумие и Р. Ум Ниобе, отдавшие жизнь в борьбе против колониализма.

Реализация горьковского принципа «множественности героев», отмеченного в свое время российскими горьковедами, «дробление» структуры повествования на отдельные сцены и эпизоды прослеживается в композиции «Божьих деревяшек», например, в дроблении главы «Тиес» на подзаголовки «Старый сторож Сункаре», «Пенда», «Дуду» с портретными характеристиками африканцев, под влиянием Бакайоко ставших участниками всеобщей забастовки.

С необычной для Сембена теплотой и детализированностью внешнего облика изображены в его романах женщины — Раматулайя, мать Умара Фая из романа «Сын Сенегала» и Ниагора, мать Бакайоко, постепенно приходящие к осознанию значения и поддержке борьбы их сыновей с колонизаторами. В этом также видится влияние образов Акулины Ивановны, бабушки Горького, и Ниловны, матери Павла Власова.

Похожа и палитра красок в описании предметно-материального и природного мира у Горького и Сембена. У Горького: «приземистый дом деда, окрашенный грязно-розовой краской с нахлобученной крышей и выпученными окнами» («Детство»), «похожий на гроб белый двухэтажный дом в Марусовке, грязные овраги, пруды, засыпанные сором, черные ветки забора» («Мои университеты»), «маленькие серые дома, немощные улицы, грязь» («Мать»).

Сембен так описывает рабочий поселок в главе «Тиес» («Божьи деревяшки»): «Покосившиеся ветхие хижины, разрушенные могилы, заборчики из бамбукового тростника или стеблей сорго, железные колья, повалившиеся изгороди. Таков Тиес. Огромный пустырь, на который город сбрасывает свои отбросы: старые сваи, износившиеся железнодорожные шпалы, паровозные колеса, изъеденные ржавчиной жестянки, пробитые бидоны... Таков Тиес. Среди всей этой гнили здесь бегают голые, вечно голодные ребятишки с торчащими лопатками и раздутыми животами — они стараются вырвать у хищной птицы остатки падали. Таков Тиес» [1, с. 25].

Специфическая особенность стиливой манеры Сембена — «кинематографичность» его нарратива заметна уже в романе «Родина моя, прекрасный мой народ». Например, в эпизоде, когда Изабелла идет на базар в Зигиншоре в поисках пропавшего мужа. Умар Фай, вернувшись после войны в родную рыбацкую деревню, убедился, что местная закупочная французская компания обкрадывает рыбаков, скупая подешевке их улов. Умар задумывает небывалое дело — создать сельскохозяйственный кооператив, чтобы его земляки, объединившись, сами продавали свой урожай. Изабелла знает, что местные колонизаторы ненавидят ее мужа, что ему угрожает опасность. Этот эпизод описан так, словно снят длинным монтажным куском с концентрацией крупных планов. Первый крупный план — лицо старого Мусы, отца Умара. Так и не принявший брак сына, ненавидящий белую невестку-француженку, он провожает ее враждебным, хмурым взглядом. Второй крупный план — крайне встревоженное лицо Изабеллы, торопливо идущей мимо рядов бананов, груш, дынь, тканей, утвари. И наконец третий план — лицо торговки бутылочными тыквами, встречающую Изабеллу сочувственным взглядом и возгласом: «Бедняжка! По истине, все люди одинаковы».

Базар, территория быта, предстает здесь пространством, в котором фокусируется энергия психологических состояний разных персонажей, и это «заряженное пространство», его напряженный ритм словно видишь смонтированным с «углублением кадра» («la profondeur de champ»), устанавливающим связь персонажа с окружающей средой. По словам французского критика А. Сервони, этим приемом Донской овладел одновременно с У. Уайлером и раньше О. Уэллса (Orson Welles) [11, с. 50]. Так Донской снимал нижегородскую ярмарку в горьковской трилогии.

Сембен отправился к Донскому целенаправленно, зная, что в 1958 г. ЮНЕСКО опубликовал список самых выдающихся в мире кинорежиссеров, и имя Донского там стояло сразу за именами С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и А. Довженко. Стажируясь у Донского, Сембен посмотрел его фильмы «Радуга» по повести Ванды Василевской («L'Arc-en-ciel», 1943, Премия ассоциации левых кинодеятелей в США в 1944 г., Сталинская премия 1945 г.), «Непокоренные» (во французском прокате «Tarasse», Золотая медаль на VI международном кинофестивале в Венеции), «Мать» («La Mère», 1955, Сталинская премия). Второй раз в своей жизни Сембен увидел Донского в 1963 г. в Париже во время недели Советских фильмов (привезя свой первый короткометражный фильм «Человек с тележкой») и беседовал с ним и киноведем Ж. Садулем о кинематографе, его настоящем и будущем.

Из Дакара, уже снимая фильм по собственным произведениям 1960-х гг., Сембен писал в Москву о фильмах Донского: «Живые яркие характеры, подлинная жизнь дореволюционной России — все это было воссоздано просто, правдиво, страстно, талантливо... Когда Донской ведет свой кинорассказ, он меньше всего думает о себе, он весь в своих героях, в их мыслях, страстях, взлетах, падениях. Это полная, безоглядная отдача искусству и делает его мастером» [4, с. 257, 259].

Сембен называл Донского своим «учителем и вдохновителем». Но Донского считали своим учителем и итальянские режиссеры — неореалисты, т. е. они считали его как бы неореалистом до возникновения самого термина «неореализм» после появления на экранах его фильма «Радуга». Посмотрев премьеру фильма, которая состоялась в Риме в 1945 г., Р. Росселлини назвал «Радугу» «поэтическим шедевром», и впечатление от него отразилось в первом фильме неореализма — «Рим — открытый город» (1945).

Что же побудило итальянских кинодраматургов и режиссеров считать Донского именно неореалистом? Так, как он снял оккупированную фашистами деревню, не снимал никто ни до него, ни после, ни в зарубежном, ни в советском кино. Во-первых, это очень бедная украинская деревня Белая Лебедивка с кособокими избами, промерзшими оконцами, земляным полом, и ее жители, дети и женщины с худыми, изможденными лицами.

Во-вторых, это страшные, вызывающие содрогания кадры, когда пойманная гитлеровцами партизанка Олена Костюк рожает в заброшенном овине, на голом полу, кадры, когда она с новорожденным сыном на руках, застреленным офицером, идет по

заснеженной деревенской улице под дулами немецких автоматов на казнь. Наконец это потрясающий кадр, когда Малючиха вместе со своими детьми молча, словно утаптывает ногами, исполняя танец скорби, могилу сына Мишки, похороненного в сенях избы (он был застрелен, когда пытался принести хлеб арестованной Олене). Добавим, что в этом фильме не было ни слова о руководящей роли партии, ни одного образа коммуниста. Коммунист (Степан) появится только в следующем фильме Донского — «Непокоренные», снятом по повести Б. Горбатого.

Олена, неграмотная простая крестьянка, — олицетворение стихийного народного гнева против фашистских захватчиков, стихийного мощного патриотизма. Интересно, что некоторые советские критики того времени упрекали режиссер в гипертрофированном натурализме, антиэстетизме и жестокости. И за то же самое выговаривали итальянские кинокритики Росселлини (эпизод с пытками коммуниста Манфреди и расстрелом фашистами священника, дона Педро в фильме «Рим — открытый город»). У Манфреди был кстати реальный прототип — коммунист Челесте Геваркиль).

Очень похожая по существу критика, но уже в адрес Сембена, была со стороны африканских литературоведов и Л. С. Сенгора (1906–2001), выдающегося поэта и первого президента независимого Сенегала.

В 1960–1970-е гг. Сембен писал только рассказы и повести. В 1966 г. на Фестивале негрского искусства в Дакаре он получил Большую литературную премию за сборник рассказов и повестей «Вехи-Сиозане» («Vehi-Ciosane»), где были рассказы «Человек из Вольты» («Voltaire», 1962), «Незаконнорожденная» («Vehi-Ciosane ou Blanchegenèse», 1963) и повести «Чернокожая из...» («La Noirede...», 1965) и «Почтовый перевод» («Le mandat», 1965). В 1971 г. он стал лауреатом премии журнала «Лотос». Сембен Усман один из основоположников Ассоциации писателей черной Африки.

Ставшее темой сюжета в «Вехи-Сиозане» преступление верховного вождя, мусульманина, вступившего в связь с собственной дочерью, по замыслу автора, должно показать необходимость модернизации Африки и несостоятельность теории негритюда, пропагандируемой Сенгором. Традиционный деревенский уклад в изображении Сембена дает трещину: мать несчастной девушки возмущается традиционным законопорядком, отводящим женщине участь рабыни.

В эти же гг. Сембен стал снимать полнометражные фильмы по собственным произведениям: «Чернокожая из...» («La Noirede...», 1965) и «Почтовый перевод» («Le Mandat», 1968). По существу, он стал первым и уникальным африканским режиссером-неореалистом уже после того, как в Италии это направление сошло на нет.

Знаменательно, что сам термин «неореализм» появился в 1943 г.; в год выхода на экраны «Радуги» Донского. Его ввел в употребление У. Барбаро, итальянский киновед, драматург марксист по убеждениям, преподававший в Экспериментальном киноинституте в Риме в 1940-х гг. [2]. Он рассказывал студентам, среди которых был, например и де Сантис, о киноведческих работах советских режиссеров, в частности о переведенных им в 1932 г. на итальянский язык книгах Пудовкина «Актер в фильме», «Кинематографический сюжет». Барбаро знакомил студентов с советскими фильмами: «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-Хана», «Мать» Пудовкина, «Путевка в жизнь» Н. Экка.

Позднее Барбаро писал в статье «Неореалистический фильм: явление и понятие»: «Советские кинофильмы указали итальянским художникам путь к реализму». Следует добавить, что на итальянских неореалистов, которые все были старше Сембена, оказало большое влияние еще и авангардное французское, немецкое и американское кино 1920–1930-х гг. XX века: «Улица» К. Грюне (1923), «Толпа» К. Видора (1928) о жизни маленького человека в большом городе, «Великая иллюзия» Ж. Ренуара (1937) и конечно фильмы Ч. Чаплина.

Барбаро определял неореализм не как недостаточный реализм, реализм с изъяном, а как новую разновидность реализма, новаторское направление, возникшее в Италии в результате национального подъема борьбы с фашизмом и победы над режимом Муссолини. Это направление, с одной стороны, отразило героику Сопротивления, а с другой, жизнь простого народа, крестьян, рабочих, рыбаков, безработных, бездомных в тяжелые для Италии 1940-е–1950-е гг. XX в. Это изображение действительности без прикрас, такой, какая она есть, с позиции народа. Это жестокий реализм, это правда без жалости, сентиментальности, «кричащий» реализм. Такой реализм увидели итальянские режиссеры в фильмах Донского.

Так изображал африканскую действительность до и после завоевания независимости и Сембен — и в прозе 1960–1970-х гг., и в фильмах, созданных им на основе собственных произведений.

В «Чернокожей из...» Диоана, служанка во французской семье кончает самоубийством, не в силах больше выносить однообразный изнурительный физический труд, чудовищное равнодушие, бездушные хозяев и одиночество.

Фильм получил Первую премию на международном фестивале негрского искусства в Дакаре в 1966 г. и премию «Золотая Таниг»¹ на кинофестивале в Карфагене.

Его успех связан прежде всего с актрисой М. Т. Диоп, исполнительницей главной роли — служанки Диоаны, изумительно стройной, красивой чернокожей Венерой. Фильм камерный, как все фильмы Сембена 1960-х гг. Драматическое напряжение создается не столько действиями персонажей, сколько присутствием вербально или визуально (взглядов, выражения лиц) разнонаправленных психических импульсов притяжения и отталкивания персонажей.

Монтаж представляет большей частью кадрировку крупных планов — портретов Диоаны и ее работодателей-французов, мужа и жены. Почти весь сюжет разворачивается в интерьере квартиры, где Диоана кадр за кадром то моет или подметает пол, то стирает пыль, то моет посуду или ванну.

Как известно, в кино как ни в одном из искусств взгляд, жест, поза могут сказать о душевном состоянии человека больше, чем слова. В фильме есть кадр, где Диоана сидит на кухне за столом, молча с неподвижным взглядом «внутри себя». И другой кадр, где она в отведенной ей комнате сидит на кровати, опустив голову, сжавшись, со сложенными на коленях руками. Ей тесно, душно в пространстве квартиры, пересекаясь со взглядами хозяев, не видящих в ней человека, слушая их слова, не могущие пробить стену между ними.

Сембен снимает так, как снимал Донской быт в доме Кашириных, связывая лицо с вещью, предметом, например, лицо дяди Алеши и свечу, на которой он накаливает наперсток для Григория, или стол с остатками блюд и упавших на него хмельные головы. Мы видим Диоану и швабру, Диоану и веник, Диоану и моющие губки. Наезды камеры и крупные планы фиксируют не совокупность материальных предметов, а связь человека и предметов природного и материального-предметного мира

¹ Таниг – богиня любви у карфагенян.

как социальное явление.

Неграмотная, плохо знающая французский язык Диоана почти ничего не говорит в фильме, кроме «Да, месье, и нет месье», но ведет нескончаемый монолог, разговор «про себя».

Ее внутренний монолог включает картинки из прошлой жизни в Дакаре — поиски работы, встреча с француженкой, взявшей ее на работу няней для троих детей. Когда работодатели решили вернуться на родину, во Францию, мадам предложила Диоане приехать к ним смотреть за детьми, купила ей платье и чемодан.

Фильм начинается с того, как Диоана сходит с теплохода на землю Франции, «прекрасной страны», по словам встретившего ее хозяина. Девушка мечтает увидеть эту прекрасную страну, хотя бы окрестности Ривьеры (Ниццу, Антибы, Канн), но хозяев совершенно не интересуют мечты Диоаны. Сюжет разворачивается как звенья цепи горьких разочарований служанки. Хозяева — не симпатичные люди, особенно мадам, нервная, раздражительная, вспыльчивая. Она говорит с Диоаной резко, грубо, даже оскорбляет ее: «Не забывай, что ты служанка, не будешь работать, не будешь есть, лентяйка». Под стать хозяевам и гости, заурядные обыватели, однако ощущающие свое превосходство над африканцами, в частности над служанкой.

Об этом свидетельствуют их реплики за обедом, приготовленным Диоаной: «Она не знает французский? Нет, но кажется все понимает. Как? Ну инстинктивно, как животные». Один из гостей вдруг встает из-за стола, и, подойдя к Диоане, произносит: «Мадемуазель, вы позволите? Я никогда в жизни не целовал негритянок» и бесцеремонно целует Диоану в обе щеки, чувствуя себя вероятно очень великодушным и гуманным.

День за днем в гордой, ранимой, очень чувствительной Диоане накапливается возмущение, негодование: «Почему госпожа кричит на меня? Я не повариха, не уборщица, она наняла меня как няню, а сделала горничной... Что для меня Франция? Кухня, ванна, гостиная, моя комната. Мой путь — от кухни до моей комнаты...». Она привезла с собой африканскую маску, в подарок хозяевам, но снимает ее со стены, уносит к себе, а затем вырывает из рук хозяйки: «Она моя!»

Последней каплей, переполнившей «чашу терпения» Диоаны, оказывается письмо матери из Дакара. Месье Антуан читает его Диоане. Мать сообщает, что болеет, что нет денег даже на еду и нет помощи от дочери. Хозяин предлагает Диоане написать за нее ответ матери, но реакция служанки кажется французам совершенно ненормальной. Диоана рвет письмо матери в клочки, молча встает и молча идет в свою комнату. Хозяин идет к ней и дает деньги — 20 тысяч франков (за все время работы у них). Но Диоана, не в силах совладать с обидой на высокомерную, черствую и вздорную хозяйку, возвращает хозяину деньги, думая про себя: «Если бы я умела писать, уж я бы написала, какая она, хозяйка, на самом деле. Низкая женщина...»

Затем зритель видит Диоану, укладывающую вещи в чемодан... И страшная развязка: ванна, заполненная черной водой. Диоана перерезала себе горло. Ванна, сияющая в начале фильма белизной, когда ее моет Диоана, в конце черно-белого фильма воспринимается как символ безнадежности в круге бессердечия, символ черной бездны (le grand noir) отчаяния, поглотившей гордую красавицу — сенегалку.

В финале месье Антуан, возвратясь в Дакар, идет домой к матери Диоаны и отдает ей чемодан, маску и деньги. Но мать, уже знающая о самоубийстве дочери, бросает деньги на землю и молча уходит в дом, бедную лачугу. Растерянный француз, со страхом оглядываясь на идущих за ним мальчика в маске и соседей Диоаны, торопливо идет, а потом бежит к своей машине. «Ударный» кадр — крупным планом лицо мальчика, снявшего маску, сосредоточенное с не по-детски мудрым взглядом, как бы говорящее: «Разве можно ждать чего-либо хорошего от подобных господ?»

В фильме есть неоднозначный эпизод. Диоана со своим молодым другом, гуляя, приходят к монументу, посвященному всем сенегальцам, погибшим в борьбе за независимость и свободу родины. Мы видим кадр, в котором президент страны коленапреклоненно возлагает цветы к подножию памятника. А следующий кадр, как бы вопреки патетике места, — Диоана озорно сбегает по кромке ограждения за мемориальной стелой под возмущенные крики молодого человека: «Немедленно слезай! Это кощунственно!»

В контрастном сопоставлении величественности пафосного мемориала и равнодушия к нему Диоаны ощущается незримое присутствие авторского разочарования в итогах побед антиколониального движения, убеждения, что у большинства сенегальцев не произошло улучшения материального положения, во всяком случае в первые годы независимости.

Трагические ситуации есть и в фильмах итальянских режиссеров (смерть Манфреди и дона Педро в фильме «Рим — открытый город», смерть девушек под рухнувшей на бирже труда лестницей в фильме «Рим, 11 часов» Дж. де Сантиса), но надо признать, что у героев итальянских неореалистов сила духа больше, чем у Диоаны.

В фильме «Земля дрожит» (1948) Л. Висконти, снятом по мотивам повести «Семья Малаволья» (1881) Дж. Варга, во взгляде его героя Антонио, кажется потерпевшего личную катастрофу, фиаско в борьбе с местной мафией, читается все же не угасшая ненависть к богатым перекупщикам.

Интересно, что тематически фильм Висконти перекликается с романом Сембена «Сын Сенегала». Главный герой фильма рыбак Антонио, вернувшись после войны с флота в родную деревню, вступает в борьбу с местной преступной группой откупщиков, вымогающих за гроши улов рыбаков. В отличие от Умара Фая Антонио борется в одиночку: закладывает дом, изготавливает собственную лодку, но буря разбивает ее в щепки. Брат уходит из дома, сестра становится любовницей карабинера, невеста бросает Антонио, и он в конце концов вынужден наняться все к тем же откупщикам.

Одна тема, поднятая во всемирно известном фильме «Похитители велосипедов» (1948), снятом сценаристом Ч. Дзаваттини и режиссером В. де Сика, тема безработицы, резонирует в фильме Сембена «Почтовый перевод» (1968).

В «Похитителях велосипедов» по улицам окраинного Милана идет бывший токарь, а ныне безработный Антонио. В «Почтовом переводе» в предместье Дакара бредет пожилой безработный Ибраима Диен, неграмотный, не имеющий удостоверения личности, переселившийся в город крестьянин. Сембен снимает длинным монтажным куском улицы Дакара камерой, снятой со штатива, без резких ракурсов. Камера в обоих случаях показывает город глазами идущего человека, причем человека, смотрящего не столько по сторонам, сколько в себя, в глубину своего бедственного положения, своей горькой участи. Это город, увиденный глазами бедняка, словно не замечающего парадных фасадов, реклам и вывесок. И вдруг в обоих фильмах происходит сюжетный поворот, казалось бы, неожиданное для обоих протагонистов событие, сулящее надежду на лучшее будущее. Антонио на бирже труда слышит произнесенной свою фамилию среди тех, кому выпал шанс получить работу —

расклейщика афиш. А Ибраима Диен получает известие от почтальона, что ему пришел почтовый перевод, т. е. деньги от племянника из Парижа. Снятые крупным планом лица Антонио и Ибраима имеют одно и то же выражение — озарения неожиданной, нечаянной радостью.

Но чтобы получить деньги, нужно предъявить удостоверение личности. Неграмотный Ибраима ходит от чиновника к чиновнику, чтобы получить удостоверение личности, но чиновники ждут взятки, а денег у него нет. Тогда Ибраима обращается к грамотному соседу, чтобы тот получил его деньги по доверенности.

И одинаковое выражение безнадежного тоскливого разочарования появляется у обоих, Антонио и Ибраима, когда у Антонио крадет велосипед, крадет такой же нищий парень, а Ибраима осознает, что денег ему не видать. Сосед сказав, что потерял деньги, присвоил их себе.

Еще одна общая тема творчества у Сембена, Горького и итальянских режиссеров-неореалистов — антибуржуазность. В повести «Халá» («Hala», 1973) и в одноименном фильме он показал нового героя — представителя набирающей силу национальной буржуазии.

Эль Хадж Абду Кадер бей — нувориш, разбогатевший путем преступления. Пользуясь неграмотностью земляков-соплеменников, он с помощью мошеннических сделок отобрал общинные земли, оформив их в личную собственность. Разбогатев, он решает жениться в третий раз на юной восемнадцатилетней девушке, но после свадьбы, в брачную ночь, случается катастрофа — Абу Кадер внезапно становится импотентом. Он уверен, что это — халá, т. е. на языке волоф (а Сембен этнически — волоф) «порча», «сглаз». Хала — не вымысел писателя, не фантастика. Это реалия быта сенегальцев до сих пор.

Стремясь избавиться от недуга, Абду Кадер тратит огромные деньги на лекарства, на знахарей, перестает заниматься своим бизнесом и разоряется. Он переселяется на виллу к первой жене, единственной не отказавшейся от него. От Марабута Абду Кадер узнает, что вернуть мужественность он сможет только пройдя ритуал унижения, от тех кого он некогда обманул. В этой повести стиливая манера Сембена обретает новые краски, сдвигаясь от прямолинейной декларативности к карнавализованной сатире. В бурлескном финале в роскошную виллу первой жены врывается толпа нищих. Они опустошают холодильник, валяются на супружеской постели, оплевывают голого Абду Кадера, демонстрируя, хотя бы временное переворачивание вверх тормашками реальной дихотомии: верх/низ, первый/последний, важный (главный)/ничтожный.

Сембен всегда удачно подбирал актеров, и экранный образ Абду Кадера — яркое тому подтверждение. Запоминается кадр, когда в ресторане он танцует со своей избранницей, рослой эффектной девушкой, обнимая ее обеими руками. Маленький, неказистый, в больших очках, он похож на паука, обхватившего лапами лакомую жертву.

В формировании идейно-художественной парадигмы творчества итальянских режиссеров и Сембена большую роль, конечно, играли и их политические убеждения. Де Сантис был членом итальянской компартии и воевал в партизанском отряде против фашистов на севере Италии. Висконти перед войной уехал во Францию и там вступил в подпольную итальянскую компартию. Вернувшись в Италию, он помогал партизанам. Однажды был даже арестован на улице с пистолетом в кармане и выдержал жестокий допрос в полицейском участке. Эти факты приводит В. Колодяжная в книге «Кино Италии» (1945–1989) [2].

В рассказах и повестях 1960–1970-х гг. и снятых по ним фильмах Сембен, как и итальянские режиссеры, отходит от условности, притчи, отказывается от изображения прошлого, даже великих событий, от изображения верхов социума, от риторики и плакатности, которыми грешат его первые романы. Его герои — крестьяне, рыбаки, рабочие, безработные-бедняки, жизнь которых не улучшилась и после завоевания независимости. Они лишены внутренней раздвоенности, противоречивости, но наделены сильными чувствами и переживаниями.

Одно из отличий Сембена от итальянских режиссеров было в том, что они ставили фильмы по сценариям, имевшим литературные источники, например, «веристскую», т. е. натуралистическую литературу Италии в лице того же Дж. Верги, а также повести 1940–1950-х гг.: «Повесть о бедных влюбленных» (1947) В. Праголини, «Похитители велосипедов» (1946) Л. Бартолини, «Римские рассказы» (1954) А. Моравиа, «Сицилийская родня» (1957) Л. Шаша.

У Сембена не было литературных источников. Первые романы сенегальских писателей на французском языке появились в конце 1930-х гг. XX в.: «Карим, или сенегальский роман» (1935), «Миражи Парижа» (1937) Усмана Сосе, «Нини, сенегальская мулатка» (1947) А. Саджи. Они были посвящены в основном сопоставлению аутентичной, традиционной африканской и французской культур, их антиколониальная направленность была очень умеренной, и они были в художественном отношении довольно слабыми.

Сембен был вынужден снимать фильмы на основе собственных произведений. Как и итальянские режиссеры, он снимал на натуре с непрофессиональными актерами, временами играл и сам. Используя кадрирование, общие, средние и крупные планы, «углубленный кадр» (*la profondeur de champ*) и «диалектический» монтаж (выражение Пудовкина), фиксируя выразительные детали окружающей среды, Сембен добивался этими способами связи персонажей с социумом и одновременно передачи самых сложных эмоций, смены психологических состояний своих героев в мгновения жизни, «а ведь каждое мгновение безгранично богато, банальных не существует», — писал Дзаваттини сценарист «Похитителей велосипедов», поставленного де Сика [3, с. 204].

Как известно, расцвет неореалистического кино в Италии был кратким: «Рим — открытый город» (1945), «Похитители велосипедов» (1948), «Земля дрожит» (1948), «Во имя закона» П. Джерми (1951), «Нет мира под оливами» (1950) де Сантиса о каторжном труде бедняков на рисовых полях и деревенском богаче, отнимающем овец у соседа, «Самая красивая» о медсестре (играла ее А. Маньяни), пытающейся устроить свою дочь на съемки в кино, «Генерал делла Ровере» (1959) Росселлини о героях итальянского Сопротивления.

В конце 1950-х гг. происходит спад неореализма. Фашизм был побежден. Политическая и экономическая обстановка в Италии стабилизировалась. Появились новые злободневные темы: борьба с мафией, бездуховность буржуазии, коррупция, отчуждение от общества и одиночество отдельной личности, молодежные бунты. Однако, несмотря на короткое существование, неореализм оказал большое влияние на итальянское кино последующих лет: кинороман Висконти «Рокко и его братья» (1960), политические фильмы Д. Дамиани, например «Признание комиссара полиции прокурору Республики» (1970), «Конформист» Б. Бертолуччи (1982), «Сидящий по правую руку» (1972) В. Дзурлини о судьбе П. Лумумбы (в фильме он — Лалуба), где

проводится параллель между Лумумбой, которому вбивают гвозди в руки, и Иисусом Христом. И в творчестве Сембена после публикации сатирической повести «Хала» и фильма с одноименным названием происходит спад.

Никаких предпосылок для революционного преобразования действительности после обретения независимости в Сенегале не было. Рабочий класс в Сенегале был слаб. Сенгор сразу взял курс на построение капитализма с опорой на иностранный, в первую очередь французский капитал. Положение народа улучшилось ненамного, но политическая обстановка стабилизировалась. В годы президентства Сенгора в Сенегале не было таких кровавых межэтнических конфликтов, как в других странах Западной и Центральной Африки, не было и таких масштабных полицейских репрессий против инакомыслящих, как в соседних странах с авторитарными режимами.

Сембен почти безвыездно жил в Сенегале. В 1982 г. вышел его последний роман «Последний из Империи» («Le dernier de l'Empire»), не слишком удачный в художественном отношении. Может быть потому, что он взялся за чуждую ему тему — изображение политической ассимилированной сенегальской элиты (президент некоей африканской страны и его министры), но образы получились довольно схематичными, плоскими. Главная неудача — образ президента Л. Миньяма, в котором слишком очевидно угадывался Сенгор (галльское красноречие, восхищение Францией и французской культурой, создание теории «негроафриканитуса», т. е. «негритюда»). Президент представлен как демагог, лицемер и интриган. По существу это карикатурный образ, шарж, мало общего имеющий с подлинным Сенгором¹.

Сенгор конечно учитывал мировую известность Сембена, который был президентом Сенегальского комитета писателей Азии и Африки, и популярность его в стране. Сембен был основателем и главным редактором с 1971 г. выходящего в Дакаре литературно-общественного журнала «Кадду» (на языке волоф значит держать слово) и автором фильмов «Эмитай» («Émitay», 1971) о борьбе против колониализма за свободу и независимость и «Седдо» («Seddo», 1977) о племени седдо, насильственно обращенном в ислам.

Однако политические взгляды Сенгора, председателя Социалистической партии Сенегала, провозгласившего официальной идеологической доктриной «африканский социализм», автора теории негритюда, слишком отличались от убеждений Сембена. Вот что сказал Сенгор в интервью тунисскому журналисту М. Азиза о фильмах Сембена: «Я знаю, что у нас есть хорошие кинематографисты. Самый известный из них Сембен, объявляющий себя марксистом-ленинцем. Мы помогаем демократам. Мы хотели бы только, чтобы их фильмы были менее искусственными, более глубокими в культурном смысле. Я предпочел бы, чтобы наше кино оставалось верным ценностям Негритюда» [18, с. 231].

Сембен пришел к режиссуре сорокалетним. Кинематографа в Сенегале, как в России и Италии, не было. Кино в Сенегале возникло в 1955 г., когда учившиеся в Париже, в университете П. Вьейра, Р. Керистан, М. Сарр и Ж.-М. Кан создали группу «Африканская группа кино». Тогда же был снят первый сенегальский фильм «Африка на Сене» об африканцах, учившихся во Франции. В 1961 г. был снят документальный фильм «Родилась нация», а затем снималось множество короткометражных игровых фильмов с нраво-бытописательской тематикой. Недостаточная техническая оснащенность, отсутствие профессиональных кадров конечно сказывалось на качестве фильмов. В 1974 г. кинематограф был национализирован и была создана государственная кинокомпания.

Самым ярким, оригинальным и самым известным в мире стал безусловно Сембен Усман, и решающую роль в его становлении как режиссера сыграл Донской.

Конечно, у Сембена нет той широты и многообразия тематики, как у советского режиссера. Монтаж не столь виртуозен, как у Донского, или Висконти. Нет у него и той лирико-поэтической ноты, которая так просветляет и одухотворяет фильмы Донского, «звуча» в картинах Волги и заволжских лугов. Недаром французские киноведы Ж. Садуль, С. Даней называли фильмы Донского «кинопоэмами». Кинокритик А. Ажель так писал об образе России в фильмах Донского: «Животворящие силы природы, просыпающиеся весной и противостоящие разрушительным силам, варварству, нищете и эгоизму, мягко и гармонично включают пейзаж в действие, оказывая почти музыкальное воздействие, когда небо, река, окрестности не декорации, а явления возрождения и плодородия, побеждающие вирус разложения, распада» [10, с. 164].

Фильмы Сембена кинопоэмами конечно не назовешь. Они похожи скорее на докудрамы, свидетельства обвинения на суде истории. Суровая, скупая цветовая гамма, урбанистические пейзажи, не слишком красивые виды городских предместий, ведь это город, увиденный глазами бедняков. Таким видел Милан Антонио в «Похитителях велосипедов», таким видел Дакар Ибрагима Дьеп в «Почтовом переводе». Фильмам Сембена свойственно определенное стилевое единство: медленная камера, общие и средние планы с «углублением кадра», фиксация, концентрация крупных планов на мгновениях сильных душевных движений, потрясений героев: безысходная тоска и отчаяние в глазах Диоаны в «Чернокожей из...», озаренное нечаянной радостью лицо Ибраима в «Почтовом переводе».

Это стилевое единство определяется главной темой и лейтмотивом фильмов Сембена, тем, что сближает его с Донским и итальянскими неореалистами: острейшим ощущением социальной несправедливости, стремлением и умением показать оголенный трагизм жизненного удела самих бедных, обездоленных людей, сострадание к сломленным судьбам и одновременно восхищение стойкостью человеческого духа и героизмом тех, кто отваживается на сопротивление и борьбу с социальным злом, будь то фашизм, неокapитализм, бесчеловечность.

Вероятно, чтобы возникло такое направление в кинематографе каких-либо стран как неореализм, нужны очень определенные, конкретные исторические условия, нужно одновременное совпадение трех факторов. Первый — общенациональный, общенародный духовный подъем, вызванный борьбой с фашизмом, как в Италии, или колониализмом, как в Африке. Второй фактор — тяжелое экономическое положение страны и народа. О положении народов в колониальной Африке известно, но и в Италии в конце сороковых — начале 1950-х гг. XX века было тяжело: голод, безработица, черный рынок, рост уголовных преступлений, бездомные, беспризорные дети и др. И наконец третий фактор: прогрессивные взгляды художника, любовь и восхищение советским кино (Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин, Донской).

Поэтому Сембен останется навсегда в истории литературы и кино Сенегала как новатор, достойный ученик и Горького,

¹ Сенгор родился в знатной и богатой семье, учился в Париже в лицее Людовика Великого вместе с будущим президентом Франции Жоржем Помпиду, в Србене. Преподавал литературу и грамматику в лицее Декарта в Туре и Марселе Бертело. В 1938 г. он — солдат 3-го пехотного колониального полка. С июня 1940 г. почти два года в немецком концлагере. Сенгор — участник Сопротивления. Почетный доктор наук многих университетов и член французской Академии.

и Донского и идейный собрат итальянских неореалистов.

Литература

1. Горький М. Избранные произведения. М.: Государственное издательство Художественной литературы, 1947. 601 с.
2. Колодяжная В. С. Кино Италии (1945–1958). М.: ВГИК, 1989. 270 с.
3. Лидзани К. Итальянское кино. М.: Искусство, 1956. 256 с.
4. Марк Донской. Сборник. М.: Искусство, 1973. 272 с.
5. Никифорова И. Д. Литература Сенегала // История романых форм в литературах Тропической Африки. М.: Восточная литература, 2010. С. 479–492.
6. Петрова Т. М. Развитие литературы в независимых странах Африки (60–70-е годы XX века). М.: Наука, 1980. 255 с.
7. Роленкова Н. Д. Прогрессивный роман Сенегала. Автореферат кандидат. дисс. М.: Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина, 1967. 30 с.
8. Сембен Усман. Родина моя, прекрасный мой народ. М.: Молодая гвардия, 1958. 205 с.
9. Сембен Усман. Тростинки господ Бога. М.: Молодая гвардия, 1962. 239 с.
10. Agel, H. Un des maîtres (Marc Donskoï) / Les grands cinéastes. P.: Editions universitaires, 1959. 189 p.
11. Cervoni, A. Marc Donskoï. P.: Seghers, 1958. 205 p.
12. Sembène, Ousmane. Le docker noir. P.: Nouvelles éd. Debresse, 1956, 221 p.
13. Sembène, Ousmane. Ô pays, mon beau peuple. P.: Amiot-Dumont, 1957. 234 p.
14. Sembène, Ousmane. Les bouts de bois de Dieu. P.: Amiot-Dumont, 1960. 381 p.
15. Sembène, Ousmane. Voltaïques. Nouvelles, P.: Présence africaine, 1962. 210 p.
16. Sembène, Ousmane. Vehi-Ciosane ou blanchehegenèse. Suivi de Mondat. P.: Présence africaine, 1965. 219 p.
17. Sembène, Ousmane. Hala. P.: Présence africaine, 1973. 171 p.
18. Senghor, L. S. La poésie de l'action. P.: Stcock, 1980. 353 p.
19. Sembène, Ousmane. Le dernier de l'Empire. P.: Présence africaine, 1981. 319 p.
20. Sembène, Ousmane. L'Harmattan. T.1. Référendum. P.: Présence africaine, 1964. 299 p.

References

1. Gorki, M. Izbrannyye proizvedeniya. [Selected works] Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Hudozhestvennoj literatury, 1947. 601 p. (In Russian)
2. Kolodyazhnaya, V. S. Kino Italii (1945–1958). [Cinema of Italy (1945–1958).] Moscow: VGIK, 1989. 270 p. (In Russian)
3. Lidzani, K. Ital'yanskoe kino. [Italian cinema.] Moscow: Iskusstvo, 1956. 256 p. (In Russian)
4. Mark Donskoj. Sbornik. [Collection.] Moscow: Iskusstvo, 1973. 272 p. (In Russian)
5. Nikiiforova, I. D. Literatura Senegala. Istoriya romannyh form v literaturah Tropicheskoy Afriki. [Literature of Senegal. The history of novel forms in the literatures of Tropical Africa.] Moscow: Vostochnaya literatura, 2010. P. 479–492. (In Russian)
6. Petrova, T. M. Razvitiye literatury v nezavisimyyh stranah Afriki (60–70-e gody XX veka). [The development of literature in independent African countries (60–70-ies of the twentieth century).] Moscow: Nauka, 1980. 255 p. (In Russian)
7. Rolenkova, N. D. Progressivnyj roman Senegala. Avtoreferat kandid. diss. [The progressive novel of Senegal. Candide's abstract. diss.] Moscow: Mosk. gos. ped. in-t im. V. I. Lenina, 1967. 30 p. (In Russian)
8. Semben, Usman. Rodina moyaya, prekrasnyj moj narod. [My motherland, my beautiful people.] Moscow: Molodaya gvardiya, 1958. 205 p. (In Russian)
9. Semben, Usman. Trostinki gospoda Boga. [The reeds of the Lord of God.] Moscow: Molodaya gvardiya, 1962. 239 p. (In Russian)
10. Agel, H. Un des maîtres (Marc Donskoï) / Les grands cinéastes. Paris: Editions universitaires, 1959. 189 p.
11. Cervoni, A. Marc Donskoï. Paris: Seghers, 1958. 205 p.
12. Sembène, Ousmane. Le docker noir. Paris: Nouvelles éd. Debresse, 1956. 221 p.
13. Sembène, Ousmane. Ô pays, mon beau peuple. Paris: Amiot-Dumont, 1957. 234 p.
14. Sembène, Ousmane. Les bouts de bois de Dieu. Paris: Amiot-Dumont, 1960. 381 p.
15. Sembène, Ousmane. Voltaïques. Nouvelles. Paris: Présence africaine, 1962. 210 p.
16. Sembène, Ousmane. Vehi-Ciosane ou blanchehegenèse. Suivi de Mondat. Paris: Présence africaine, 1965. 219 p.
17. Sembène, Ousmane. Hala. Paris: Présence africaine, 1973. 171 p.
18. Senghor, L. S. La poésie de l'action. Paris: Stcock, 1980. 353 p.
19. Sembène, Ousmane. Le dernier de l'Empire. Paris: Présence africaine, 1981. 319 p.
20. Sembène, Ousmane. L'Harmattan. T.1. Référendum. Paris: Présence africaine, 1964. 299 p.