

ИСКУССТВО

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ



1986/2

И.А. Звегинцева

КИНОИСКУССТВО

ИНДИИ



ЗНАНИЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

ИСКУССТВО

2/1986

Издается ежемесячно с 1967 г.

И. А. Звегинцева
КИНОИСКУССТВО
ИНДИИ

Издательство «Знание» Москва 1986

ЗВЕГИНЦЕВА Ирина Анатольевна — кандидат искусствоведения, научный сотрудник ВНИИ киноискусства, автор ряда работ по кино развивающихся стран.

Рецензенты: **Б у д я к Л. М.** — кандидат филологических наук, ученый секретарь ВНИИ киноискусства; **С у в о р о в а А. А.** — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института востоковедения.

Звегинцева И. А.

3-43 Киноискусство Индии. — М.: Знание, 1986. — 48 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»; № 2).
15 к.

Брошюра посвящена очень самобытному кинематографу Индии в лучших его образцах, тесно связанному с национальными традициями литературы, театра и другими искусствами.

Отражая сложный путь народа к новой жизни, перемены, происходящие в сознании миллионов людей, сбросивших ярмо колониального гнета и начинающих ощущать себя хозяевами страны, кино Индии участвует в той острой идеологической борьбе, которую ведут правительство и прогрессивная общественность страны за социально-экономическое возрождение страны, за духовный рост человека.

Брошюра иллюстрирована, рассчитана на широкий круг любителей кино.

4910020000

ББК 85.373(3)
778 И

◆

Киноискусство Индии пользуется в нашей стране большой популярностью, и это служит одним из подтверждений глубокого, искреннего интереса советских людей к культуре дружественной страны, к ее истории и современности. Последовательное упрочение традиционных отношений дружбы между народами Советского Союза и Индии, развитие плодотворного, равноправного и взаимовыгодного сотрудничества между нашими странами в экономической, политической и культурной областях приобретает в настоящее время особое значение. Все это способствует укреплению позиций сил мира и социального прогресса, оздоровлению международной обстановки. Развиваясь на прочной основе Договора о мире, дружбе и сотрудничестве, отношения между СССР и Индией служат воплощением принципов мирного сосуществования, равноправного и плодотворного сотрудничества государств с различными социально-экономическими системами.

Традиции советско-индийских связей в области культуры имеют глубокие исторические корни, но особенно расширились и укрепились они с тех пор, как Индия, освободившись от колониального гнета, стала независимым суверенным государством. Ныне советские люди имеют самые широкие возможности для знакомства с индийской культурой во всем ее сложном многообразии.

¹ За годы Советской власти в СССР издано свыше 800 книг 105 индийских писателей на 34 языках народов Советского Союза — общим тиражом более 32 миллионов экземпляров (по данным на 1 января 1979 г.).

Крупными тиражами издаются у нас книги Р. Тагора, Премчанда, Яшпала¹. С неизменным успехом идут в театрах спектакли по пьесам индийских драматургов. Большое внимание привлекают выставки картин индийских художников (А. Шергил, А. Боса, М. Ачеркара, М. Хусейна и др.), произведений народного творчества, выступления индийских музыкантов, артистов, танцоров. Однако ведущая роль в ознакомлении советских людей с богатым и самобытным индийским искусством, с историческим прошлым и современной жизнью народов Индии принадлежит экрану.

Первая встреча советского зрителя с прогрессивным индийским киноискусством произошла в начале 50-х годов и отмечена успехом таких лент, как «Дети земли», «Обездоленные», «Бродяга», «Два бигха земли». С тех пор фильмы Индии регулярно выходят на экраны нашей страны (всего начиная с 1947 года в советском прокате демонстрировалось более 250 полнометражных игровых картин). Индийская кинематография является постоянным участником Московских международных кинофестивалей и Международных кинофестивалей стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте, где режиссеры и актеры Индии не раз получали почетные награды. Так, серебряного приза МКФ в Москве дважды были удостоены фильмы Мринала Сена: «Хор» — в 1975 году и «Парашурам» — в 1979-м. На XI Московском кинофестивале известному индийскому режиссеру Сатьяджиту Рейу был присужден Юбилейный приз, учрежденный Организационным комитетом фестиваля в ознаменование 60-летия советского кино

(этой наградой было отмечено творчество ряда зарубежных кинематографистов, внесших выдающийся вклад в развитие мирового киноискусства). На Ташкентском фестивале 1978 года приз и диплом Узбекского общества дружбы и культурных связей с зарубежными странами получила картина режиссера С. Гульзара «Книга жизни», а два года спустя на VI МКФ в Ташкенте индийской делегации был вручен приз Театрального общества Узбекистана за фильм «Прикосновение» режиссера Сай Паранджиби. В кинотеатрах в Москве и Ташкенте участвуют, как правило, весьма представительные делегации индийских кинематографистов, в состав которых входят виднейшие деятели национального кино Индии; на советской земле их встречают радушно, как старых и добрых друзей. Вот что, например, говорил по этому поводу индийский кинокритик Арун Кханна, постоянный участник МКФ в Ташкенте: «Чрезвычайно порадовал меня... горячий прием, который был оказан в узбекской столице индийским фильмам. Я и раньше знал о большом интересе советских зрителей к нашему кинематографу, но реальность превзошла мои ожидания.

Успех индийских фильмов на экранах Ташкента, огромная популярность индийских актеров и режиссеров — еще одно свидетельство дружеских чувств, которые советский народ питает к народу Индии, стремления как можно больше узнать о жизни страны, о ее прошлом и настоящем, о ее многовековой национальной культуре, о проблемах и надеждах сегодняшнего дня. На нас, членов делегации — а на этот фестиваль приехало очень много индийских

кинематографистов, — советские люди смотрят как на посланцев великого дружественного народа, и это, конечно же, вселяет в нас чувство гордости. Но одновременно и заставляет с еще большей ответственностью относиться к своему искусству, к тому, что мы делаем. И нам кажется закономерным успех на фестивале таких глубоких социальных произведений индийского национального кино, как «Роль» Бенегала, «Го-дхули» Карнада и Каранта, «Книга жизни» Гульзара».

Растущему интересу советских людей к кинематографу Индии отвечают и ставшие традиционными недели индийских фильмов в СССР, ежегодно проводимые на взаимной основе в соответствии с действующим Соглашением о культурном, научном и техническом сотрудничестве между нашими странами. В программы недель обычно включаются картины, привлекающие внимание зрителя прежде всего своей открытой социальной направленностью, глубоким проникновением в существо реальных конфликтов современной индийской действительности.

В нашей стране известны и высоко оцениваются зрителями и критикой такие значительные работы мастеров индийского кино, как «Неприкасаемая», «Сагина Махато», «Музыкальная комната», «Противник», «Собеседование», «Посредник», «Конец ночи», «Большой город», «Парашурам» и целый ряд других картин, представляющих реалистическое направление в кинематографе Индии.

Индийское кино — явление далеко не однородное, во многом противоречивое. И здесь ленин-

ская теория, согласно которой развитие каждой национальной культуры несоциалистического общества неизбежно носит классово-дифференцированный характер, дает единственно верную методологическую ориентацию при рассмотрении противоборствующих тенденций в современном кинематографе Индии. Следуя указаниям этого верного компаса, своей основной задачей автор считает помочь читателю разобраться в сложном феномене национального киноискусства Индии, многие особенности которого связаны с историческими, социальными и политическими условиями развития страны.

Оглядываясь назад...

Среди огромного количества книг по вопросам киноискусства труды, посвященные истории индийского кино, занимают почетное место. И это справедливо. Крупнейшая кинематография мира, чьи фильмы постоянно демонстрируются на экранах более чем ста стран, обладательница многих призов самых представительных международных кинофестивалей, родина таких выдающихся мастеров экрана, как Ходжа Ахмад Аббас, Бимал Рой, Сатьяджит Рей, Мринал Сен и другие, она неизменно привлекала внимание ученых разных стран мира своей самобытностью, неординарностью. Да и сами индийцы уделили своему национальному кино должное внимание: книги П. Шах, Б. Д. Гарга, Ф. Рангунвалла, Р. Кришнасвами — это серьезные аналитические труды, где внимательно и подробно рассматриваются различные этапы становления и формирования этого вида искусства в Индии. Возникает правомерный

вопрос: есть ли сегодня необходимость возвращаться «к делам давно минувших дней»? Думается, есть. И дело здесь не только в том, что первый этап развития индийского кино мало знаком советским зрителям, получившим возможность оценить достижения этого национального кино только после завоевания страной независимости и которым, вероятно, будет небезынтересно узнать о почти сорокалетней истории индийского кино, предшествовавшей этой встрече. Кроме того, восхищаясь сегодня мастерством прогрессивных мастеров экрана, таких, как Сатьяджит Рей, Мринал Сен, Шьям Бенегал и другие, чьи фильмы составляют подлинную славу национального кино, мы никак не можем согласиться с мнением ряда западных киноведов, таких, как Д. Элли, Г. Гоу, А. Миччоло и другие, которые считают, что «новое» индийское кино возникло само по себе и не имеет никаких связей с традициями прошлого. Это не так. Влияние глубоко реалистических по форме фильмов Б. Роя, Х. Аббаса, Н. Гхоша и их предшественников — «пионеров» индийского кино — Пейнтера, Пхальке, Шантарамы на современных художников огромно. И правильно понять современный кинематографический процесс в отрыве от исторических корней невозможно.

«Чтобы подойти к этому вопросу с точки зрения научной, — писал В. И. Ленин, надо... смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь»¹.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 39, с. 67



Кадр из фильма
«Бомбей в объятиях ночи»

Более того, автор глубоко убежден, что практически все проблемы, с которыми приходится сталкиваться на современном этапе развития индийскому кино, начиная от вопросов кинопроизводства и проката и кончая жанровыми и творческими пристрастиями режиссеров 80-х годов, были заложены в первые годы существования экранного искусства в стране.

Глубоко символично то, что два «первопроходца» индийского кино Х. Бхатвадекар и Д. Саркар, снявшие свои первые короткометражные ленты в самом начале XX века, уже представляли две совершенно разные точки зрения на предназначение искусства — развлекательную и воспитательную, которые впоследствии стали основополагающими признаками в двух главных направлениях индийского киноискусства — коммерческом и социальном. И если Бхатвадекара, работающего в Бомбее, больше привлекала съемка развлекательных аттракционов — выступления дрессировщика с обезьяной, состязания в борьбе, то его коллегу Саркара, жившего в Калькутте, гораздо сильнее интересовали

проблемы социальной действительности. Так, он запечатлевает на пленку приезд в Калькутту одного из политических лидеров партии Индийский национальный конгресс П. Г. Тилака, демонстрацию трудящихся, протестующих против жесткой политики англичан в Бенгалии. Таким образом, едва успев познакомиться с технической новинкой, завезенной в Индию предприимчивыми сотрудниками фирмы братьев Люмьер (первая демонстрация кинолент состоялась 13 июля 1896 года в Бомбее), индийцы буквально с первых шагов национальной кинематографии показали, что использовать это достижение можно по-разному.

Успех первых киносекансов в стране был настолько ошеломляющим, что не надо было быть провидцем, чтобы еще в тот период понять: кинематографу в Индии предстоит большая жизнь. И во многом это было связано с общественно-политической ситуацией, сложившейся к тому времени в стране.

Вот что пишут об этом индийские киноведы Б. Д. Гарга и Б. Гарги: «Индию еще почти не затронула промышленная революция, которая быстро преображала Европу. Огромное большинство индийцев все еще добывало средства к существованию земледелием. Народного просвещения в западном смысле слова почти не существовало. Общественное и политическое самосознание было подавлено властью чужеземцев и гнетом цензуры. Множество социальных предрассудков и запретов, санкционированных религией и поддерживавшихся угнетателями, подрывали дух и солидарность нации.

Постоянный театр уцелел только в Бенгалии и Махараштре, где он влачил жалкое существование...

В эту-то эпоху политического упадка, изнывая под гнетом отсталых общественных форм и религиозных предрассудков, связанная со своим героическим прошлым и его патриотическими идеями лишь тонкой, хоть и прочной нитью преемственности культуры, Индия вступила в эру кино — одного из самых чудесных, чарующих и многообещающих детищ промышленного развития, в эру нового искусства...»¹.

Хотя, как уже говорилось выше, индийцы познакомились с кино в том же году, когда оно было изобретено, пройдет более пятнадцати лет, прежде чем родится собственно индийская кинематография, родоначальником которой суждено было стать Д. Г. Пхальке, которого по праву можно считать отцом индийского кино. И дело здесь не только в том, что Пхальке снял первый художественный фильм — «Раджа Харишчандра»

(1913), а в течение последующих четырех лет был единственным режиссером в стране, но и в том, что, будучи одаренным и талантливым мастером, Пхальке во многом обогатил творческий арсенал художественных приемов своего времени: он много экспериментировал, придумывал новые киноприемы, использовал макеты и даже элементы мультипликации. В отличие от привозных зарубежных кинолент, где индийцам показывались чуждая для них жизнь других народов, события, которые если и могли заинтересовать рядового индийского зрителя, так это прежде всего их непохожесть, Пхальке обращался в своем творчестве прежде всего к темам и мотивам, хорошо знакомым каждому. Его мифологические и исторические картины популяризировали культурное наследие страны и потому пользовались огромным успехом. «Он уводил их от разочарований повседневной жизни в чудесный мир воображения, в легендарную Индию. Ее славное прошлое, знакомое по песням и сказкам, но полузабытое проходило перед ними (зрителями. — И. З.) в живых движущихся образах, пробуждая подавленное чувство национальной гордости»¹.

То, что основными сюжетами своих лент Пхальке выбирал в основном сказания и легенды Индии, имело глубокий смысл. Видя свою задачу в том, чтобы привлечь в кинотеатр самые широкие массы, режиссер выбирал темы, знакомые всему народу, тонко учитывая особенности индийского образа мышления, для которого органическая связь с прошлым является естественной и непреходя-

¹ Гарга Б. Д., Гарги Б. Кино Индии. М., 1956, с. 8.

¹ Гарга Б. Д., Гарги Б. Кино Индии, с. 11.

щей. А надо сказать, что именно прошлое страны, представленное в древней мифологии и эпосе, философских трактатах Вед и Упанишад, до сих пор служит для народного сознания мериллом художественной и нравственной оценки действительности. Все попытки западных искусствоведов объяснить этот бесспорный факт консерватизмом мышления, якобы присущим индийскому народу, не выдерживает критики. В первую очередь эта близость к прошлому Индии объясняется историческими особенностями развития страны. Патриархальные отношения сохранялись в Индии вплоть до начала XX века, что не могло не способствовать укреплению «культы предков». Да и сам приход капитализма в страну, совпавший с вторжением английских колонизаторов, был воспринят индийцами не как естественный результат развития производительных сил и производственных отношений, а как насильственный акт, подрывающий устой индийского общества. Не случайно девизом борьбы, провозглашенным лидером движения «сатьяграха» Ганди, стали слова: «Назад к прялке!» Только в верности традициям прошлого, в почитании великой культуры древности лидеры национально-освободительного движения видели залог победы над иноземными захватчиками. И в этом был глубокий смысл. Не имеющие единого языка, разделенные территориально и политически, религиозно и кастово, народы, населяющие Индию, искали точки соприкосновения и именно в прошлом страны видели то объединяющее начало, которое позволило бы им выступить единым фронтом против колонизаторов.

Это отмечал и один из крупнейших политических деятелей страны Джавахарлал Неру, который в своей книге «Открытие Индии» писал: «Древние сказания объединяли чувства всех людей различного культурного уровня от высокообразованного интеллигента до простого крестьянина. Они позволяли понять секрет, помогавший индийцам на протяжении всех веков удерживать от распада пестрое, расчлененное во многих отношениях, разделенное на касты общество, улаживать свои разногласия и обеспечивать общность героических традиций и этических норм».

Выбор мифологических и исторических тем для работ Пхальке объяснялся и требованиями британской цензуры, которая практически не давала художнику возможности обращения к современному материалу, что, впрочем, не мешало ему достаточно прозрачно проводить в своих фильмах параллель между героической борьбой легендарных героев прошлого против чужеземных захватчиков и жизнью современной ему Индии. За период 1913—1918 гг. им было сделано двадцать три фильма, в которых патриотическая тема была неизменной. Не случайно еженедельная газета «Кесари», печатный орган партии Индийского национального конгресса, регулярно публиковала интервью с режиссером, информируя читателей о его новых работах, тем самым показывая, что деятельности Пхальке придается важное политическое значение. И хотя последние годы жизни этого замечательного человека прошли в безвестности, сегодня есть все основания говорить о том, что именно Д. Пхальке заложил основные принципы индийского художественного фильма, а

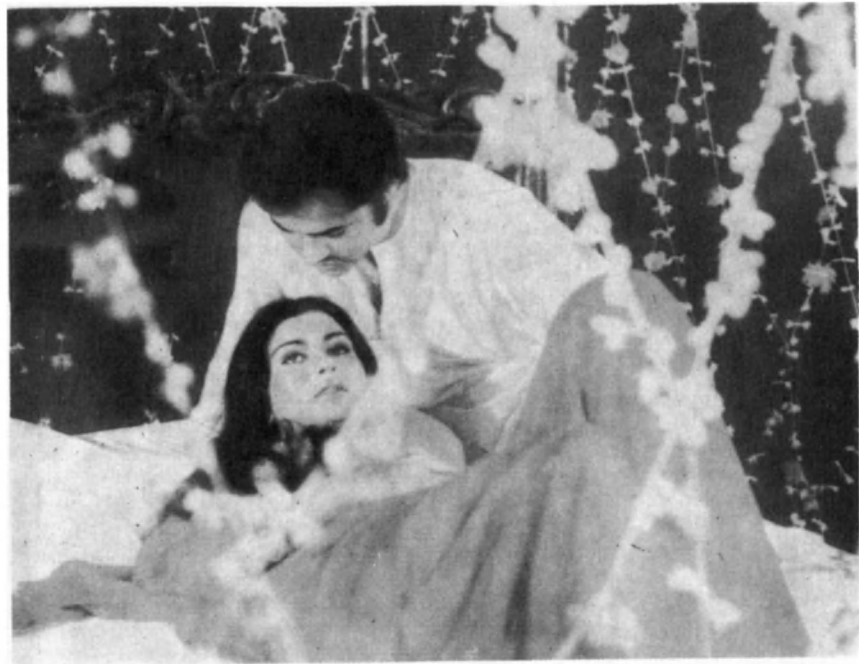
многие его эксперименты в области техники съемок были высоко оценены не только в Индии, но и во всем мире.

Пхальке оказал огромное влияние на последующий этап развития индийского кино. Многие режиссеры в своей работе стремились подражать ему использовать найденные им приемы. Бабурео Пейнтер, актер и помощник Пхальке, который долгие годы работал совместно с ним, организовав в 1918—1919 годах свою студию в Колапуре «Махараштра фильм», выпустил около двадцати картин, которые существенно выделялись среди других фильмов этих лет. Рассматривая кинофильм как конечный продукт деятельности целой группы людей, Пейнтер собрал на своей студии энтузиастов и единомышленников. Тематика работ Пейнтера была более приближена к современности — исторические сюжеты он предпочитал мифологическим. Это уже было бесспорным шагом вперед по сравнению с фильмами Пхальке. Пейнтер первым из индийских режиссеров отказался от рисованных задников, заменив их объемными декорациями. В отличие от режиссеров, которых очень мало интересовала бытовая достоверность, Бабурео Пейнтер тщательно следил за тем, чтобы костюмы актеров и декорации строго соответствовали изображаемой эпохе. Стремясь создать историческую атмосферу, Пейнтер начал использовать натурные съемки, приглашая для участия в них сотни статистов. И наконец, именно Пейнтер воспитал и подготовил целую плеяду кинематографистов, которые в 20-е и 30-е годы во многом определяли лицо индийской кинематографии. Такие режиссеры, как Шантарам,

Панджаркар, Фателхлал, Дамле и некоторые другие, много и плодотворно работали на различных студиях Индии, стремясь поднять индийское кино на качественно новую ступень. В период, когда индийская кинопромышленность бурно развивалась и кино, как магнит, стало притягивать к себе разного рода авантюристов и спекулянтов, видевших в нем лишь возможность потуже набить карман, работу высокопрофессиональных режиссеров, которые стремились превратить модное развлечение в нечто более серьезное, трудно переоценить. Именно этим мастерам национального кино Индии было обременено возникновением «социального» фильма в стране. (На языке индийской кинопромышленности «социальными» называли фильмы, поставленные на современном материале, с современной обстановкой и костюмами, в отличие от мифологических или исторических картин.)

Обращаясь к современной тематике, индийские режиссеры даже в условиях колониального гнета пытались говорить о больших проблемах страны. А это было нелегко. Огромный ущерб развитию национального кино нанесла британская цензура, под эгидой которой индийский кинематограф находился до конца 40-х годов. Запрещающая постановку фильмов, отображающих действительность, цензура в то же время охотно пропускала подражания проверенным стандартам зарубежной конвейерной продукции. Именно этим обстоятельством можно объяснить низкий уровень большинства фильмов периода колониальной зависимости страны от Англии.

Ввоз в страну огромного количества французских, английских,



Кадр из фильма
«Нури»

американских лент, далеко не всегда лучшего качества, также сыграл отрицательную роль в формировании национального кинематографа. Однако именно в этот период и началось размежевание кинематографа на две части: первая — это те фильмы, авторы которых шли на поводу у английских властей и интересов реакционной буржуазии и предпочитавшие ставить бездумные ленты, привлекавшие зрителей лишь пышностью павильонного убранства, сентиментальностью сюжета и красотой актеров, и вторая, к сожалению, малочисленная часть фильмов, в которых режиссеры, несмотря на гнет и цензуру, напоминали народу, что владычество иноземцев не несокрушимо и что современные индийцы — потомки тех, кто в героической

борьбе защищал свою родину»¹.

Традиции реализма, столь сильные в индийском искусстве, нашли свое отражение в отдельных фильмах, где авторы напрямую обращались к самым животрепещущим вопросам современности.

Так, кинокомедия «Только сейчас из Англии» (1926) режиссера Н. Гангопадхая, например, остроумно высмеивала бездумное преклонение части индийской буржуазии перед западным образом жизни. Это была первая попытка, причем, надо признать, очень удачная, которая положила начало целому ряду фильмов, поднимавших са-

¹ Галга Б. Д., Гарги Б. Кино Индии, с. 15.

мые серьезные и актуальные проблемы индийского общества.

Не менее важным представляется нам фильм «Гнев», выпущенный киностудией «Империала фильм», главным героем которого был человек, во многом напоминавший Ганди. Если учесть, что именно в этот период влияние Ганди, его учения о единстве людей вне зависимости от их религиозной принадлежности, приобрело особую популярность в массах, становится понятно, почему британская цензура так сопротивлялась выходу картины на экраны, сначала запретив демонстрацию этой ленты, а потом выпустив ее в прокат в сильно искаженном варианте под названием «Слава господу бога». Любой режиссер того периода, отважившийся в своем творчестве на критику существовавших порядков, рисковал не только прокатной судьбой фильма, но нередко и своей свободой.

Остается лишь восхищаться мужеством тех людей, которые, подобно Химансу Раи и Натха Гангопадхайя, Шантараму и другим, продолжали свою нелегкую работу. Их картины были редкими крупицами золота в огромном потоке «пустой породы» — подражательных и малохудожественных подделок отечественного и иностранного производства, но именно они свидетельствовали о неустанных поисках индийского кино своего пути в то далекое время.

Конвейерному потоку западной продукции противостояли и те индийские режиссеры, которые обращались к экранизации лучших индийских литературных произведений. И не случайно экранизации индийской классики — «Жертвоприношение» Тагора, «Свет во тьме» Чаттерджи, осуществленные

в конце 20-х годов, принесли успех своим создателям.

Засилье коммерческих боевиков, большинство которых было сделано под влиянием западного, и в первую очередь американского, кино, подавляло количеством, но не качеством. И бесконечные «индийские Дугласы Фербенксы», «индийские Джекки Куганы», «индийские Тарзаны» и др. мало прибавляли к славе индийского кино. Британская цензура, сквозь пальцы смотревшая на безвкусицу и пошлость на экране, свирепствовала по отношению к прогрессивным художникам. И хотя индийская кинопромышленность к 1930 году уже выпускала более 120 полнометражных художественных картин в год, говорить о расцвете национального кино не приходилось, особенно если учесть, что импорт зарубежных фильмов превышал индийскую продукцию в семь раз.

Впрочем, в отличие от многих других стран в Индии зарубежные кинокомпании столкнулись с сильным сопротивлением не только со стороны кинематографистов, но прежде всего — зрителей, которые все свои симпатии отдавали национальному кино. Объяснить этот феномен нетрудно, особенно если учесть ту общественно-политическую ситуацию в стране, когда буквально весь народ вне зависимости от классовых и религиозных пристрастий жил единой мечтой — сбросить иго иноземных захватчиков. Не меньшее значение имело и то, что национальные фильмы были, бесспорно, более понятны и близки рядовому зрителю и по тематике и по художественному воплощению замысла на экране. Кроме того, индийское кино в своих лучших образцах всегда опира-

лось на традиции великой культуры прошлого, индийского искусства и прежде всего театра.

Тесная связь с народной культурой, с национальными традициями делали индийский фильм самобытным явлением. Даже неспециалисту при самом поверхностном анализе индийских картин бросались в глаза их специфические черты. Обилие песенно-танцевальных номеров, как правило, не имеющих прямого отношения к сюжету, но тем не менее присутствующих в каждой ленте, для иностранца кажется странным, а порой и просто непонятым явлением, но для индийцев, воспитанных на традициях классического национального театра, — это естественное и органичное сочетание. Ибо для него театральное представление — единый монолит, включающий в себя музыку, пантомиму, балет, песни, диалоги. Этой же близостью к театру можно объяснить и то, что среднее время демонстрации индийского фильма — 3—4 часа. Зрители, привыкшие к тому, что театральное представление длится, как правило, не менее 6—8 часов, переносят свое отношение к театру и на кинематограф, рассматривая его как своеобразное театральное представление, заснятое на пленку. Здесь же кроется и причина того, что большинство индийских картин, как во времена Мельеса, отличала статичность мизансцен, длинные диалоги, неподвижная камера, взгляд которой тождествен взгляду человека, сидящего в зале. Некоторые западные критики и по сей день пытаются объяснить эти приемы низким профессионализмом создателей картин, но они не правы — вопрос здесь гораздо глубже, чем представляется. Ориентированный на восприятие

индийского зрителя (а нельзя забывать, что подавляющая часть населения страны была неграмотна), черпающий свои темы в индийском эпосе и истории страны, заимствующий очень многие художественные приемы у национального театра, индийский фильм может быть правильно оценен лишь при отказе исследователя от привычных мерок и представлений западного кино. Необходимо принять точку зрения индийца, для которого этот фильм и сделан, чтобы понять и объяснить феномен успеха индийских картин.

Даже повторяемость сюжетов, сделанных, как правило, по четко очерченным, устоявшимся образцам, — это прежде всего определенная дань традициям. Так, например, хотя индийские зрители прекрасно знакомы с содержанием классических народных эпосов «Рамаяны» или «Махабхараты», это тем не менее не мешает им по нескольку раз посмотреть с огромным удовольствием их постановку в театре или на экране, восхищаясь подвигами и приключениями любимых героев. Не «что» играют актеры, а «как» они это делают — вот что важно для индийцев.

Высокая степень условности, своеобразная игра, правила которой одинаково хорошо знакомы и актерам, и зрителям, не только не утомляют зрителя, но, наоборот, «как правило, зрители предпочитают ходить на фильмы, сделанные по образцу уже виденных ими, лишь с небольшими вариациями в деталях и пропорциях. И так из года в год»¹.

Преувеличенные эмоции посредством внешнего выражения —

¹ Бахадур С. Индийская кинематография и теория кино Пудовкина и Эйзенштейна. — В сб.: Октябрь и мировое кино. М., 1967, с. 41.

через игру глаз, жестикуляцию, позы — такая же дань традиции театра, как песня или танец, которые призваны концентрировать внимание зрителя на том или ином эпизоде, когда после диалога или монолога актера следует как бы пояснение происходящего ранее в песне или танце. Подобно тому как через жесты «мудра» танцовщица способна языком танца передать содержание целой легенды, так песенно-танцевальный номер для индийского зрителя несет огромную смысловую нагрузку, помогая ему более глубоко понять персонаж, проникнуться к нему сочувствием — жалостью или любовью.

К концу 20-х годов кинематограф прочно укрепил свои позиции, превратившись в самое массовое и любимое времяпрепровождение миллионов индийцев. Появление звука в мировом кино было воспринято в Индии довольно быстро. Но вот что пишет об этом индийский историк Ф. Рангунвалла: «Самым интересным фактом было то, что звуковой фильм пришел в Индию отнюдь не в результате того, что немой фильм достиг своих высот и исчерпал все возможности, как это произошло в других странах».

В 1929 году сотни посетителей кинотеатра Мадана стали свидетелями невиданного доселе зрелища — звукового фильма «Мелодия любви», где герои не только разговаривали и танцевали, но и пели. Это последнее обстоятельство, учитывая огромную любовь индийцев к песням и музыке, решило судьбу немого кино. Отныне будущее принадлежало звуковому фильму. И уже в 1931 году на экраны вышел первый индийский звуковой фильм «Алам Ара» режиссера А. Ирани. Успех картины был

ошеломляющим. И в кинопромышленность с удвоенной энергией потекли деньги. За год количество выпускаемых фильмов возросло с 172 в 1930 году до 207 в 1931-м. И вместе с тем никогда индийское кино не переживало столь тяжелого времени, как первый период звукового кино.

Дело в том, что Индия является многоязычным государством (17 языков и около 300 наречий). И потому с приходом в кинематограф звука индийским кинематографистам пришлось решать ряд специфических проблем, которые не стояли перед их коллегами из других стран. Для того чтобы картина имела хороший прокат (а для частного предпринимательства это обязательное условие), она должна была быть понятна представителям различных национальностей и языковых групп, ее содержание должно быть ясно без перевода, а этого можно достичь несколькими путями: например, выбирать в качестве сюжета знакомые зрителям темы, вводить в ткань фильма как можно больше песен и танцев (учитывая любовь индийцев к этим видам искусства), оживлять действие перестрелками, погонями, трюками, гэггами. «Всего понемногу», или «фильмы-омнибусы»¹ — такова была основная часть звуковой индийской коммерческой продукции.

«Дикая кошка Бомбея», «Кожаное лицо», «Любовь женщины» — бесчисленное множество подобных лент заполняло кинотеатры. С экрана герои пели, играли, кричали, музицировали, бегали, стреляли и дрались. Но все это, увы, не прибавляло фильмам аро-

¹ Термин введен в практику исследования индийского кино теоретиком кино С. Бахадуром.



Амитабх Баччан
в фильме «Владыка судьбы»

мата настоящего искусства.

Одним из первых режиссеров, кто понял и доказал, что достижения звукового кино могут быть использованы по-другому, был Деваки Бос, который представил в 1933 году на суд зрителей фильм «Святой Пуран». Автор картины видел, что неумеренное использование музыки, песен, шумов не только не усиливает, но, наоборот, сводит на нет эмоциональное значение эпизода и фильма в целом. Задумавшись над вопросами звуко-зрительного монтажа, Деваки Бос стремился как можно полнее донести до зрителя главное — тему любви, поэтичной и нежной, которая была положена в основу сюжета. Он создал подлинно индийский фильм, где все компоненты — зрительный и звуковой ряды — выступали в органичном единстве.

В 30-е годы в связи с новым подъемом национально-освободительного движения резко возрос интерес широких масс к проблематике современной жизни. От

кинематографа ждали ответа на многие наболевшие вопросы. Однако это было нелегко, ибо в этот период и британская цензура усилила свои репрессии. Так, например, два фильма — «Фабрика» и «Дочь богача» — по рассказу Премчанда «Фабрика», в основе которого лежала история рабочего, подвергавшегося унижениям и эксплуатации со стороны владельцев фабрики, были отклонены цензурой, так как представленные ленты, по ее мнению, были прямым подстрекательством рабочих к беспорядкам. На экраны страны вышел третий фильм по тому же рассказу — «Богиня милосердия» — мелодрама, где практически ничего не осталось от литературного оригинала.

Подобная же судьба была уготована фильмам «Гнев» Р. С. Чаудхури, «Бомба» П. Карани, «Махатма» Шантарамы и других, где ав-

торы стремились правдиво показать социальную действительность.

Однако британские власти не смогли полностью лишить индийских кинематографистов «права голоса». Конечно, если сравнивать литературу и кинематограф того времени, то нельзя не отметить, что в книгах и рассказах выдающихся писателей того периода социальная критика существующих порядков дана гораздо серьезней. Гражданский пафос этих произведений, где внимание авторов было устремлено к самым актуальным проблемам жизни индийского общества — борьбе против колониального ига, кастовой дискриминации, социального угнетения, был гораздо сильнее в сравнении с фильмами, где все эти вопросы, как правило, были лишь далеким фоном, на котором разыгрывалась история любви героев. Но нельзя забывать и того, что в области кино цензура и владельцы киностудий, стремящиеся не портить отношений с властями, осуществляли свой диктат гораздо жестче. И хотя экранизации произведений прогрессивных писателей в индийском кино были редки и часто заканчивались неудачно в основном из-за вмешательства цензоров, произведения таких писателей, как Рабиндранат Тагор, Премчанд, Шоротчондро Чоттоподхая, оказывали на кинематографистов довольно сильное влияние. Под их воздействием рождалось чувство неудовлетворенности своей работой, которое толкало к переосмыслению тематики картин, их идейного содержания.

Таким образом, в 30-х годах появилась целая группа творчес-

ких работников — писателей, поэтов, кинематографистов, которые хотели перестроить индийский кинематограф. Немалую роль в этом объединении сходно мыслящих людей сыграла «Всеиндийская ассоциация народных театров» — организация, созданная при непосредственном влиянии индийской Коммунистической партии в 1935 г.

Вот что об этом пишет известный индийский режиссер Мринал Сен: «Необходимость коммунистической с народом, обусловленная политической целесообразностью, привела к созданию Коммунистической партией культурного фронта. Так была создана «Всеиндийская ассоциация народных театров». Многие актеры, писатели и драматурги стали членами ассоциации. Они сочиняли песни и сразу же исполняли их, играли пьесы и разыгрывали сцены на самые актуальные темы. И в песнях, и в танцах, и в пьесах рассказывалось о людях труда, говорилось о необходимости солидарности. Результат не замедлил сказаться».

В самые тяжелые годы, когда страна находилась в полной зависимости от британского владычества, когда против борцов за свободу применялись самые жестокие и кровавые репрессии, были люди, которые видели долг художника и гражданина своей страны в том, чтобы средствами своего искусства говорить о действительно важных проблемах, которые предстояло решать индийскому обществу.

Рост возмущения и недовольства среди населения, открытое выражение протеста против беззакония английских властей не могли не сказаться на проблематике ки-

ноискусства. Целая плеяда индийских кинорежиссеров — Шантарам, Босе, Раи — в обход британской цензуры критиковали застой и косные обычаи индийского общества. Шантарам, ученик и последователь Пейнтера, к примеру, в своих картинах «Не ждали» (1936), «Соседи» (1941), «Человек» (1936) говорит о пагубности религиозной розни между индусами и мусульманами, выступает против обычая браков по расчету. Прогрессивными индийскими режиссерами предпринимается также попытка критики государственного и политического устройства индийского общества. Так, монолог главного героя фильма «Единственный путь» (1934) Мехбуб-Хана — это целая политическая программа, выражающая взгляды и устремления прогрессивной индийской интеллигенции страны в 30-е годы.

Вторая мировая война несколько изменила ситуацию. Индия оказалась перед реальной угрозой вторжения японских войск. Но поскольку в первое время театр военных действий ограничивался Европой и Северной Африкой, Британия ни на йоту не меняла своей колониальной политики, продолжая беззастенчиво выкачивать из Индии сырье и людские ресурсы. Однако когда действительно возникла «японская угроза», британская администрация пожелала заручиться поддержкой индийцев. После многих лет насилия, грабежа и репрессий было нелегко рассчитывать на понимание со стороны угнетенных. И хотя Компартия Индии после нападения фашистской Германии на СССР указывала на то, что характер войны коренным образом изменился, и призвала, не прекращая войны за свободу Индии, выступить против фашизма,

близорукая и эгоистичная политика Англии настраивала индийцев против любой формы сотрудничества с колонизаторами. Достаточно вспомнить, что в 1942 году были арестованы все лидеры партии Индийский национальный конгресс, включая Ганди, а в следующем году в результате невиданного голода в Бенгалии погибло свыше 5 млн. человек, которым британскими властями не было оказано никакой помощи.

Жестокость и лицемерие угнетателей вызвали рост недовольства широких масс. И в годы второй мировой войны, когда под ударами народно-освободительного движения покачнулось господство метрополии, на экраны Индии выходит фильм Бимала Роя «Братья» (1944), в котором затрагиваются отношения между людьми труда и капиталистами. «Братья» — это первая работа Бимала Роя, человека, внесшего огромный вклад в развитие индийского национального киноискусства. Посвященный проблемам жизни Индии того периода, фильм «Братья» подкупал не только актуальностью проблематики, но и умением дебютанта организовать кинематографический материал, придать достоверность происходящему (что было, увы, редкостью для коммерческого кино). В фильме проводилась мысль, что судить о человеке нужно не по тому положению, которое он занимает в обществе, а по его личным достоинствам. И сопоставление умного, обладающего благородным, добрым сердцем простого рабочего и его хозяина оказывалось не в пользу последнего.

Выделялась и картина Шантарам «Доктор Котнис» (1946) об индийце, герое партизанской борьбы. Значение этих лент для воспитания



Кадр из фильма
«Возвращение»

национального зрителя трудно переоценить. Несмотря на мизерное количество подобных фильмов в тот период, подлинную славу индийского кино составляют именно эти немногочисленные ленты.

В 1947 году послевоенная Индия стояла на кануне Независимости. Воздух свободы чувствовался повсюду. Вопрос ухода колонизаторов был уже вопросом не лет, а месяцев и дней. Однако это было трудное для страны время: «За эту победу, завоеванную кровью и слезами, пришлось заплатить, в частности, разделом страны... и даже война не оказала на кинематографию столь пагубного влияния, как раздел страны»¹. В кине-

матографии царил разброд. Часть режиссеров уехала в Пакистан, часть ушла из кино.

Появилось много новых кинематографистов, но, увы, лишь единицы из них принесли новые мысли и творческую инициативу. Большая часть осталась верна развлекательному кино, которое не требовало больших усилий, зато сулило верные барыши.

Среди прогрессивных режиссеров, много и плодотворно работавших в это время, можно назвать Нимая Гхоша, Бимала Роя, Ходжу Ахмада Аббаса, Сатьена Боса, Хемана Дас Гупту и других. Это были люди, которые неустан-

¹ Гарга Б. Д., Гарги Б. Кино Индии, с. 44.

но искали новые пути для национального кино, ощущая всю полноту ответственности перед народом за этот вид искусства. Эти же взгляды разделяли представители всей прогрессивной интеллигенции страны.

Идейную и эстетическую близость взглядов представителей различных видов искусства в тот период легко было объяснить. Мощный наплыв гражданских патристических чувств, рост политической активности и национального самосознания народных масс как результат победы сил мира и демократии над германским фашизмом и японским милитаризмом и крушения колониальной системы способствовали усилению социальной активности.

Именно в этот период и в литературе, и в кинематографии появляется значительное количество произведений, посвященных национально-освободительному движению. Это романы Вриндавалала Вармы «Лакшми Бай рани Джханси» о героине освободительного движения Лакшми Бай; трилогия Гопала Халдара, в которую вошли романы «Однажды», «День другой», «Еще один день». По своей проблематике эти произведения перекликаются с фильмами, выпущенными на экраны в эти годы, — «42», «Обездоленные» и другие. Особенно интересен в этой связи фильм «42», где его автору Хеману Гупте удалось не только реконструировать на экране подлинный эпизод борьбы за независимость, происшедший в Миднапуре в 1942 году, когда толпа безоружных людей вынудила к бегству отряд английских колониальных войск, но и показать психологию той части индийского общества, которая сотрудничала с

оккупантами. Мелкий торговец, имеющий дело с обеими сторонами и озабоченный лишь одной проблемой, как бы не упустить свою выгоду, не задумывающийся над происходящими событиями, стал собирательным образом приспособленца, который всегда на стороне победителей. И когда в финале «герой» убеждался, что победа на стороне народа, вытаскивал из кармана «шапочку Ганди» и присоединялся к ликующим демонстрантам, реакция зрительного зала не поддавалась описанию.

Проблема нищеты и обездоленности подавляющей части индийского общества также нашла свое отражение в лучших фильмах конца 40-х годов. Картины «Бабла» (реж. Аграндута, 1948), «Малыши» (реж. Д. А. Хикари, 1949), «Обездоленные» (реж. Н. Гхош, 1949) были посвящены этой теме, причем режиссеры выбрали самый острый ее аспект — жизнь нищих детей, самых беззащитных и бесправных членов общества. Показывающие с достаточной степенью достоверности страдания и лишения, выпавшие на долю детей, которых голод и нищета выгнали на улицу, эти произведения вызвали большой интерес, привлекая к проблеме внимание как широкой общественности, так и правительства. Конечно, если подходить к этим картинам с позиций подлинного искусства, нельзя не отметить, что зачастую социальная глубина замещалась в них моральной сентенцией. Констатация факта, но не анализ социальных причин, вызвавших его, несколько снижала ценность работ. Однако хотелось бы отметить и следующее: после долголетнего владычества англичан, когда на экраны страны так редко попадали фильмы, правдиво по-

казывающие бедственное положение народа, создание пусть в чем-то наивных, но честных и гуманистических по своей направленности работ в первые годы после завоевания независимости — это, бесспорно, положительный фактор развития национального кино. «Несмотря на все свои слабости, эти первые послевоенные картины заслуживают внимания и уважения: они продиктованы честными и гуманными мотивами и легли в основу глубоко гуманистического не оформившегося еще «реалистического» направления в кинематографии»¹. Режиссеры стали искать более значительные проблемы и пытаться трактовать их более ясно и последовательно.

Завоевав независимость, Индия вступила в новый этап своего развития. Именно в этот период смогли с наибольшей полнотой проявиться возможности таких ярких и интересных режиссеров, как Ходжа Ахмад Аббас, Бимал Рой, Нитин Бос, Н. Гхош, Радж Капур и других.

В дальнейшем всемирную славу индийскому кино принесут работы Сатьяджита Рейя, Мринала, Сена, Шьяма Бенегала и других. Индийское кино узнают и полюбят во многих странах. А первая встреча советских людей с индийским кино в начале 50-х годов станет прологом к долгой и крепкой дружбе между нашими кинематографами.

Но, восхищаясь мастерством режиссеров современной Индии, не будем забывать и тех, кто в самые трудные и тяжелые для индийского кино годы, невзирая на гнет иноземной цензуры и финансовые трудности, работал во имя

искусства, создавая реалистические и правдивые картины, тех, кто заложил основы национального индийского кино, каким мы знаем и любим его сегодня.

Многоликий экран

С завоеванием страной независимости индийские художники впервые получили некоторую возможность открыто говорить о волнующих индийское общество проблемах. На национальную кинематографию правительством были возложены большие просветительно-воспитательные задачи. Итоги двухсотлетнего владычества англичан крайне пагубно сказались не только на экономике страны, но и на ее общественно-историческом развитии.

В первое время качество и идейная сторона большинства индийских картин не претерпела каких-либо изменений. Оставаясь в руках частных предпринимателей, кинематограф продолжал в основном ту же политику, что и прежде. На экраны страны огромным потоком «выливались» пустые развлекательные ленты. Собственно говоря, иначе и не могло быть в обстановке, когда ключевые позиции в национальном кинематографе продолжали занимать те же люди, что и до завоевания независимости, люди, которые предпочитали материальную выгоду всему остальному. Индийские искусствоведы Б. Д. Гарга и Б. Гарги в книге «Кино Индии» так пишут об этом периоде в истории кино: «Самая тяжелая вина коммерческих компаний заключается, пожалуй, в том, что они унижали достоинство Индии, трактуя социальные темы реакционно или окутывая их ро-

¹ Гарга Б. Д., Гарги Б. Кино Индии, с. 49.

мантической дымкой. Не удовлетворяясь выпуском пародий на длинную историю, они игнорировали страдающих от безземелья крестьян, развитие промышленности и жестокую эксплуатацию рабочих, лишь поверхностно касаясь социальных противоречий, к тому же наименее острых».

Конечно же, так называемое «коммерческое кино» Индии — далеко не однородное явление. Нельзя не признать, что развлекательное кино страны в своих лучших образцах аккумулировало в себе многие черты фольклорного искусства Индии, чем завоевало популярность не только у себя на родине, но и за рубежом.

В кинематографе Индии работают тысячи людей с самыми различными взглядами, мировоззрениями, убеждениями. И многие из них, не отрицая развлекательной функции киноискусства, пытаются создавать такое кино, которое, используя наиболее доступные и привычные для массового зрителя формы (например, жанр мелодрамы), затрагивает важные и наиболее болезненные проблемы индийского общества. Далеко не всегда такие попытки завершаются удачей, но они, очевидно, заслуживают поддержки. Ведь не следует забывать, что кинематограф Индии обращается к многомиллионной аудитории, значительную часть которой составляют сельские зрители, эстетически не подготовленные к восприятию фильмов сложной, тем более новаторской, художественной структуры. За такого зрителя и борется известная часть режиссеров «коммерческого кино». Актуализируя привычные для публики сюжеты и приемы ведения кинорассказа, они стремятся заинтересовать

аудиторию реалиями подлинной жизни.

Пример подобного подхода к кинематографу дает, в частности, творчество Раджа Капура, пожалуй, самого известного в нашей стране актера и режиссера, который как бы невзначай вплетает в ткань своих обычно очень зрелищных, занимательных картин социальные мотивы. Он показывает, как неблагоприятные общественные условия толкают человека на путь преступления («Бродяга», «Господин 420»); касается проблемы детской беспризорности («Чистильщик»); обличает жестокость и беспринципность власть имущих («Под покровом ночи»). Пожалуй, именно в работах Капура с наибольшей наглядностью нашли свое воплощение взгляды тех индийских кинематографистов, которые стремятся к единству развлекательности и социальной активности фильма.

Особенно показательна в этом отношении одна из продемонстрированных у нас лент Капура «Бобби», имевшая огромный зрительский успех. Довольно тривиальная история любви юноши и девушки, счастливому соединению которых препятствуют родители, уже столько раз рассказывалась с экранов. И всякий раз зрители неизменно с готовностью отдают свои симпатии несчастным влюбленным... Однако причины неординарной популярности «Бобби» коренятся, надо полагать, глубже, ее не объяснишь только лишь наличием апробированных сюжетных ходов. Ведь редкий индийский фильм обходится без лирической фабулы. «Наследник», «Анупама», «Да здравствует любовь!», «Любовь в Кашмире», «Цветок и камень», «Любовь в Симле» — вот лишь вы-



борочный список показанных на наших экранах индийских лент, в которых взаимоотношения влюбленных, осложняемые разного рода препятствиями, занимают центральное место. «Бобби» выделяется в этом ряду прежде всего потому, что пафос фильма заключен в раскрытии одной из острых общественных проблем современной Индии — «конфликт поколений» внутри семьи.

И сегодня, несмотря на официальную отмену кастовых привилегий, брачный союз между представителями разных каст в Индии редкость. По-прежнему выбор суженого для дочери или невесты для сына является, как правило, прерогативой родителей. Случается, что новобрачные знакомятся

Рекха в фильме
«Дорогая Умрао»

только... на свадьбе. Социологические опросы, проведенные в нескольких университетах страны, показывают, что даже среди студентов, составляющих наиболее образованную и самостоятельно мыслящую часть индийской молодежи, авторитет старших в его закоснелых, архаичных формах абсолютно непререкаем. Диктат родителей влияет не только на выбор молодыми людьми будущей профессии, он оказывает решающее воздействие на формирование их жизненной позиции, религиозных, нравственных и политических воззрений. Социологическое исследование, проведенное в одном из

университетов штата Бихар, выявило, что только 20 процентов опрошенных считают возможным выбрать себе спутника жизни без участия родителей.

Эти объективные данные еще раз подтверждают, что ломка традиционных семейно-родственных связей, являющихся одним из препятствий на пути общественного прогресса, сопряжена в Индии с огромными трудностями. В существующей ситуации фильмы, подобные «Бобби», способны сыграть определенную позитивную роль. Ведь привлеченные в кинотеатры именами «звезд», высокой репутацией постановщика, рекламной, которая обещала красочное, увлекательное зрелище, индийцы различных возрастов и убеждений оказались перед выбором: остаться ли приверженцами ортодоксальных взглядов и осудить любовь юных героев, нарушающих канон отжившей традиции, или же принять их сторону, признав за ними право отстаивать свое человеческое достоинство и самостоятельно решать собственную судьбу. Отдавая молодым свои симпатии, авторы фильма тем самым выступили против обветшавших догм и стереотипов массового мышления. И хотя подобные картины не имеют целью серьезное исследование подлинных жизненных противоречий, в них есть элементы реализма, вкрапленные в выдуманный экранный мир. В них присутствует ощущение оптимизма, надежда на лучшую участь, мечта народа о жизни, построенной на справедливых основах, простые, но в общем-то, верные понятия обыкновенных людей о добре и зле. Вот почему зрители нашей страны принимают такой кинематограф, отдают ему свои симпатии.

Кто возьмется доказывать, что фильмы Раджа Капура, например, пользующиеся огромной популярностью у нас, неуязвимы для серьезной критики! Но в то же время вряд ли кому-нибудь придет в голову отрицать их демократизм, столь привлекательный в глазах массовой аудитории, сомневаться в искренности содержащегося в них обращения к дорогом каждому человеку чувствам и понятиям — любовь, честность, товарищество, мужество, — равно как и в одаренности их автора.

В ситуации, когда национальный прокат Индии наводнен ремесленной коммерческой продукцией, фильмами, совершенно оторванными от жизни, картины Капура, Гульзара и других режиссеров, примыкающих к ним по характеру своего творчества, как бы выполняют роль посредника, связующего звена между серьезными, наполненными важным общественным содержанием искусством «нового индийского кино» и массовой аудиторией, воспитанной на чисто развлекательном кинозрелище.

Чтобы лучше понять проблемы, с которыми сталкиваются кинематографисты Индии, способствующие своим творчеством росту истинно демократических тенденций национального киноискусства, необходимо остановиться на некоторых особенностях его развития. Кино отводится исключительное место в культурной и общественной жизни страны, для миллионов индийцев оно является едва ли не единственным эффективно действующим каналом информации и пропаганды. Ведь до 70 процентов населения Индии

неграмотно, а телевидение, по оценкам специалистов, пока не может составить конкуренцию кинематографу. Огромный внутренний рынок, который, несмотря на всевозрастающие масштабы кинопроизводства, далек от насыщения, высокий уровень посещаемости (заметим, что зритель явно отдает предпочтение национальному кинематографу перед зарубежным) теоретически обеспечивают индийскому кино широчайшие возможности развития.

Но не все так просто, необходимо учитывать влияние, оказываемое на кинопроцесс в стране экономической, политической и социальной практикой, в которой сложно переплетаются ультра-современное и архаичное, прогрессивные явления с факторами, замедляющими движение по новому историческому пути. Подобно другим развивающимся странам, Индия, завоевав политическую независимость, ныне решает задачу достижения полной экономической самостоятельности.

Очевидно, что процесс перестройки экономики, обновление норм социальной жизни, строительство новой культуры в Индии требуют преодоления серьезных препятствий, обусловленных частнособственническим характером производства, живучестью архаичных институтов, кастовой системой, продолжающей функционировать, несмотря на официальную отмену, региональной, языковой и религиозной разобщенностью населения и т. п. Все это замедляет рост самосознания масс, зачастую мешает им понять прогрессивное содержание перемен, совершающихся в стране, сковывает социальную активность.

Создавая свои произведения, кинематографисты, конечно же, не могут не учитывать все эти факторы, специфику национального самосознания, особенности восприятия аудитории, к которой обращены их фильмы. Развитие демократического киноискусства Индии возможно лишь в тесной связи с традициями народного творчества, многовековой культуры страны. Вне этой связи доверия зрителя к экрану не возникает, не устанавливается необходимый контакт с аудиториями и соответственно идея кинопроизведения ею не воспринимается.

Существенно, наконец, и то обстоятельство, что подавляющее большинство фильмов создается в Индии в условиях частного кинопроизводства, где принята «система звезд», неизбежно порождающая штампы и схемы. Кино-театры также находятся в руках частных владельцев, которые гораздо охотнее предоставляют экран лентам, снятым по апробированным, имевшим коммерческий успех «образцам», чем оригинальным, новаторским картинам.

Однако приторно-сладкие и бессодержательные фильмы-близнецы, снятые по старым шаблонам, в последнее время все чаще подвергаются в Индии резкой критике. Против их засилья в национальном кинопроизводстве и прокате выступает печать, кинематографисты прогрессивных взглядов, часть публики. Расхожие стереотипы и, в частности, заимствованные из практики Голливуда 30-х годов «образцы» уже не являются абсолютной гарантией кассового успеха. Чтобы сохранить свои пошатнувшиеся позиции, дельцы от кинематографического бизнеса вынуждены маневрировать, искать



новые темы и сюжеты, поощряя частичное обновление стилистики массового кинозрелища.

Нет сомнений в том, что появление новых тенденций в кинематографе, возникновение целого движения прогрессивно мыслящих кинематографистов, в конце 60-х годов пришедшего на смену талантливым одиночкам, — это лишь одна из составляющих того сложного процесса, который затрагивает все без исключения стороны бытия индийского общества.

«Новому» кино Индии оказались созвучны настроения, с наибольшей полнотой выраженные в индийской литературе. Близость индийской литературы этого периода и кинематографа очевид-

Кадр из фильма
«Дорогая Умрао»

на — практически все проблемы, которые стоят в центре литературных произведений, находят свое отражение и в кинематографе. Проблемы экономического неравенства, духовное раскрепощение человека, постепенное освобождение от пережитков прошлого — таковы основные темы, волнующие представителей различных видов искусства. Здесь можно даже проводить прямые параллели. Например, теме положения женщины в индийском обществе посвящены романы «Дочь куртизанки» С. Р. Захир, «Нектар и яд» А. Нагара и др. В кинематографе же в этот период были

созданы такие значительные картины на эту тему, как «Канку» К. Ратхода, «Трудная роль» Ш. Бенегала и др.

Для характеристики новых, прогрессивных тенденций в кино Индии отечественная и зарубежная критика употребляет термины «параллельное кино», «новое индийское кино»; реже — «индийский неореализм», «новая волна», «калькуттская школа». Посредством них она выделяет внутри национального кинематографа прогрессивное по своим гражданским и эстетическим позициям течение, творчество целой плеяды видных мастеров, сознательно противопоставивших себя буржуазному кино. К числу таких художников относятся Мринал Сен, Сатьяджит Рей, Шьям Бенегал, Гирish Карнад, М. С. Сатхью, Б. В. Карант, Ходжа Ахмад Аббас, Басу Бхаттачария, Мани Кауль, Басу Чаттерджи, Ритвик Гхатак и некоторые другие режиссеры, фильмы которых получили широкую известность далеко за пределами Индии. Заметим попутно, что «параллельное кино» не представляет собой столь же цельного в идейно-художественном смысле направления, каким был, скажем, итальянский неореализм в пору его расцвета. Кинематографисты, которых критика единодушно относит к этому движению, руководствуются разными философскими и эстетическими взглядами. Но тем не менее есть все основания утверждать, что «новое индийское кино» является самостоятельным направлением, противостоящим кинематографу буржуазной «массовой культуры». В этом — его основная ценность и значимость.

Но как нельзя рассматривать

кинематограф в отрыве от национальной истории, литературы и других видов искусства, так нельзя изолировать его от влияния других мировых кинематографий. На индийский кинематограф в разное время определенное и подчас чрезвычайно глубокое влияние оказывали эстетические принципы киноискусства многих стран мира, и, думается, именно этим можно объяснить ту невероятную сложность, многостильность, которые отличают творческий почерк режиссеров, относимых критикой к одному направлению «нового» кино. Индийские критики отмечают, что на режиссеров, представляющих прогрессивное крыло нового направления, оказала влияние советская кинематографическая школа. Речь, бесспорно, идет здесь не о простом подражании или автоматическом перенесении на экран сцен, эпизодов или технических приемов, нет, просто многие идейные, эстетические и художественные принципы, которые отличали работы советских мастеров экрана, по вполне понятным причинам были созвучны устремлениям и идеалам той части индийских кинематографистов, которые видели свою задачу в разрушении потребительского взгляда на кинематограф, в создании такого кино, которое отражало бы проблемы, дела и заботы реальной жизни, в котором бы новое содержание было гармонично связано с новой формой.

Особенно сильное влияние на прогрессивных режиссеров индийского кино оказали труды и фильмы корифеев советского кино Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, которые благодаря плодотворной деятельности об-

ественной организации «Друзья Советского Союза» стали известны индийским кинематографистам. Основное, что сближает эстетические и творческие поиски лучших кинохудожников Индии и СССР, — это сам взгляд на задачи кинематографа. И для тех и для других кинематограф — это прежде всего инструмент воздействия на народные массы, средство воспитания. Не узкий эксперимент, рассчитанный на элитарную аудиторию, но фильмы, близкие и понятные миллионам.

Индийское кино имеет свои стилистические особенности и ряд особенностей, которые делают его явлением уникальным. Стил, ритм, мизансцены, манера игры актеров — все это резко выпадает из европейских представлений о кинематографе. Перед индийскими кинематографистами встала сложная задача умелого соотнесения традиционного и новаторского взглядов на кино, при котором, сохранив своеобразие и уникальность «индийского» фильма, кинематограф выступил бы в новом качестве.

Очень много для развития прогрессивного индийского кино сделал С. Рей, который работает в кино не только как режиссер и сценарист, но и как композитор. Непроплевые, плавные переходы от одной сцены к другой, длинные монтажные куски, пристальный взгляд камеры, которая фиксирует внимание зрителей на деталях, несущих на себе глубокую смысловую нагрузку, — такова монтажная стилистика Рея. Ученик великого Кабиру (поэта-учителя), как называли соотечественники Рабиндраната Тагора, в кинематографе Рей стремится соединить воедино художественное ви-

дение и философское осмысление древних национальных начал гуманистической культуры.

Вслед за Тагором Рей утверждает самостоятельность и значение человеческой личности, ее внутреннего мира как источника творческих сил. Рей — один из самых поэтичных режиссеров, которые воспевают красоту природы, красоту Индии, и в этом восхищении гармоничностью, совершенством мироздания Рей близок к мотивам древней поэзии «бхакти». Особенно остро это ощущается в таких его знаменитых фильмах, как трилогия об «Опу», или «Шахматисты», «Дом и мир», где Рею удается показать своих героев в нерасторжимом единстве с природой. «Рей обладает даром ощущения природы: он обращается к ней и потому, что ее любит, чувствует ее живое дыхание, и потому, что иначе не может понять человека, его существование, его трагедии и надежды. Пафос творчества Сатьяджита Рея — действительность народа Индии в ее многогранных проявлениях, рассказанная не сторонним наблюдателем, живописующим увиденное, а человеком, который живет жизнью своих героев. В этом принципиальное отличие кинематографа Рея от многих и многих картин, созданных под влиянием голливудской и тому подобной эстетики», — писал советский исследователь И. Вайсфельд.

Обращение к повседневности не только не снижает эстетического идеала Рея и не изменяет его мировоззренческих позиций, но и делает связь его творчества с действительностью глубже и естественнее. Мифологические мотивы, присущие Рею во многих его фильмах (например, образ

одного из самых известных кинематографических героев Рея — Опу — трансформация жизненного пути любимого мифологического образа индийцев Кришны), позволяют Рею перекинуть мост между прошлым страны и ее настоящим, показать нерасторжимость древних национальных традиций и современных социальных устремлений. Глубоко национальный художник, Рей ищет свой путь в реальный мир народной жизни. Его фильмы, сочетающие тонкое психологическое наблюдение и поэтичность, обыденность и романтику, лиризм и иронию, близки по духу народным сказаниям и легендам. Вместе с тем можно отметить и нарастающую политизацию его фильмов. Так, если в своих первых работах (трилогия об «Опу») Рей выступал лишь как сторонний наблюдатель, то в поздний период он занимает более активную гражданскую позицию. Яркий пример тому фильм «Дом и мир» (1984).

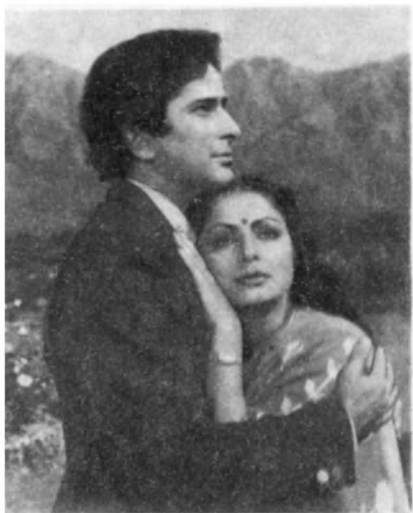
Влияние Рея на мастерство «параллельного кино» бесспорно. Именно его глубоко гуманные картины послужили толчком к возникновению нового течения в индийском кино. Многие режиссеры «параллельного кино» были воспитаны на его фильмах. Высокая изобразительная культура, тонкое сочетание традиционных форм древнего индийского искусства с методами современной режиссуры — все это не могло не оказывать влияния на прогрессивно настроенных молодых представителей творческой интеллигенции. И если сам Рей лично не возглавлял «новое индийское кино», то его остросоциальные картины были той самой «живой водой», без которой вряд ли было бы

возможно его возникновение в конце 60-х годов в Калькутте.

Зародившись в Калькутте, новое кинематографическое течение не осталось узко «калькуттским» или «бенгальским» явлением, а постепенно превратилось в общенациональное движение прогрессивно мыслящих кинематографистов, которые видят свою задачу в том, чтобы на экране перед зрителями предстала подлинная жизнь во всем многообразии ее проявлений.

В новом индийском кино работает много талантливых и интересных кинематографистов. Из них наибольший интерес, на наш взгляд, представляют двое: это лидер «параллельного кино», один из авторов «Манифеста нового фильма» Мринал Сен и бенгальский режиссер Шьям Бенегал. И хотя творчество таких режиссеров, как Говинд Нихалани, Апарна Сен, Гириш Карнад, Тапан Сингха и другие, плодотворно работающих в социальном кино, не менее интересно, но в работах именно этих двух столь различных режиссеров наиболее ярко и полно проявились специфические черты, присущие «новому» индийскому кино.

Мринал Сен впервые заставил заговорить о себе как о многообещающем кинорежиссере еще в 1966 году после своего первого художественного фильма «Два брата» — бытовой комедии о взаимоотношениях свекрови и невестки. Вслед за этим он поставил еще одну комедию, которая также имела зрительский успех, и, вероятно, он мог бы сейчас быть одним из преуспевающих коммерческих режиссеров индийского кино, если бы не предпочел более трудный путь — путь поиска новых тем и форм, который помог



Шаши Капур
в фильме «Возвращение»

бы ему осветить в кино всю многогранность социально-политических проблем.

Вскоре после опубликования «Манифеста нового кино», в котором Сен изложил краткую программу «параллельного кино», он в 1968 году приступает к съемкам фильма «Бхуван Шом», в котором постарался на практике доказать все основные положения «Манифеста». Рассказ о взяточнике-чиновнике стал для Сена поводом для серьезного разговора о барьерах, которые существуют между различными слоями общества. Благодаря тонкому лиризму и юмору дидактическая, казалось бы, история стала оригинальной притчей, и фильм получил широкую зрительскую поддержку. Следующие фильмы Сена — «Интервью», «Испытательный срок», «Калькутта-71», «Рядовой» — это прежде всего политические произ-

ведения, где яростно обличаются ханжество, бездумное преклонение перед Западом («Интервью»), лицемерие богатой верхушки, которая лишь говорит о любви к народу, но ничего не предпринимает для улучшения его жизни («Калькутта-71», «Парашурам», «Деревенская история», «Анатомия голода»), анархизм и антиреволюционность движения наксалитов («Рядовой»), коррупция («Бхуван Шоме», «Хор»), рост национального самосознания («Королевская охота»). В оценке различных политических явлений Сен занимает наиболее последовательную и прогрессивную позицию.

Не менее интересным представляется и творчество Шьяма Бенегала режиссера, который дебютировал в художественном кинематографе лишь в 1974 году, но, сделав лишь восемь полнометражных фильмов, сегодня считается крупнейшим режиссером Индии, имя которого можно по праву поставить рядом с именем Сатьяджита Рейя и Мринала Сена. Острое социальное содержание, гармоничная форма, в которой очень естественно соединены традиционные индийские мотивы и европейская манера съемок, наконец, обращение к самым широким слоям населения сделали фильмы Бенегала популярными не только в среде творческой интеллигенции, которая не могла не оценить высокого профессионализма режиссера, изящности построения мизансцен и отточенности ракурсов съемок, но и, что самое главное, Бенегал сейчас, пожалуй, едва ли не единственный режиссер нового направления кино в Индии, фильмы которого необычайно популярны в самых широких народных массах. Во всяком

случае пока Бенегал является единственным за всю историю индийского кино режиссером, которому были собраны средства для съемок среди крестьян, видевших его предыдущие работы. Они, не ставя никаких условий относительно темы или сюжета нового фильма, добровольно собрали значительную сумму, подарив ее режиссеру. Не имея возможности подробно анализировать все причины столь беспрецедентного случая в истории национального киноискусства, следует подчеркнуть, что, на наш взгляд, главное — Шьям Бенегал в своем творчестве затрагивает проблемы, которые действительно волнуют широкие народные массы, и делает это с позиций рядового индийца, и именно этой доступностью и ясностью его фильмы столь близки тем, к кому они обращены, — крестьянам, ремесленникам, рабочим. «Росток», «Конец ночи», «Пробуждение», «Роль», «Мудрец из моря», «Полет голубей», «Наша эра», «Издолщик» — разные по темам картины, однако каждая из этих работ — это своего рода исследование определенного пласта индийского общества, проведенное не только художественно, но и со знанием и любовью к объекту. Большинство этих работ хорошо знакомо и советским зрителям.

Характерно, что именно этот режиссер во многом положил начало интересному и многообещающему процессу в индийском кино. Дело в том, что уже на начальном этапе «новому кино» пришлось столкнуться с рядом трудностей и проблем, прежде всего финансового характера. В свое время критиками отмечалось, как трудно серьезному кинематогра-

фу конкурировать с развлекательными лентами, особенно в стране, где вкус аудитории долгие годы формировался в основном под влиянием коммерческого кинематографа, весьма далекого от проблем реальной жизни.

Серьезные фильмы, затрагивающие социальные, экономические и политические проблемы современности, с трудом пробивали себе путь на экран, преодолевая сопротивление не только владельцев кинотеатров и кинопрокатчиков, но порой и тех, к кому они были обращены, — рядовых зрителей. Даже такие известные и влиятельные критики, как, скажем, Гульшан Эвинг, в свое время с искренней убежденностью писали: «С некоторых пор стало модным кричать: индийские фильмы ужасны! Действительно ли это так? И если это так, то для кого они ужасны? Для образованного меньшинства или для огромных масс неграмотных индийцев, для которых сверкающий мир на экране — рай?! Что же показывать этим людям? Измученных нищей крестьян Рая?»

В 70-е годы в индийской кинокритике существовало мнение, что все «новое кино» — не более чем эксперимент, рассчитанный лишь на элитарную аудиторию, эксперимент, который никогда не будет принят широким зрителем. Правда, со временем противники «нового кино» под давлением фактов были вынуждены признать свои заблуждения (многие талантливые и интересные работы режиссеров этого направления такие, как, например, «Все небо» Б. Чаттерджи, «Лес» Г. Карнада, «Горячий ветер» М. Сатхью и др., прошли по кинотеатрам страны с большим успехом). И

лишь работы тех деятелей «нового кино» (а не секрет, что это направление объединяет под своей крышей режиссеров самых различных эстетических, социальных, религиозных воззрений), где явно преобладало увлечение формальными приемами в ущерб содержанию, так и остались закрытой лабораторией для чисто кинематографических экспериментов.

Что же касается самых значительных и талантливых художников, чье творчество развивается в рамках направления «нового кино», то тот факт, что эти мастера упорно и настойчиво ищут путь к широким зрительским массам, не может не радовать всех, искренне заинтересованных в положительных изменениях в индийском кино. Еще несколько лет назад, даже самые доброжелательные критики, отмечая бесспорные успехи и достижения «нового кино», не могли не признать, что основная часть «их зрителей» — интеллигенция и студенчество. «В Индии есть кино для элиты — это «новое кино», и кино для широкого зрителя».

Адресуя свои фильмы народу, крестьянам, рабочим, ремесленникам, режиссеры «нового кино» с первых шагов столкнулись с тем, что их работы не привлекали к себе тех, к кому были обращены. Анализируя причины кассового провала (а лишь немногие фильмы «нового кино» приносили ожидаемую прибыль, и Корпорация финансирования кино, субсидировавшая картины, долгие годы была убыточной), те режиссеры, которых беспокоило создавшееся положение, поняли, что отсутствие зрелищности, динамичности, условненности кинематографической формы — вот основные при-

чины утраты зрительского интереса к лентам. Зритель отнюдь не возражал против показа на экране реальной жизни — более того, многочисленные социологические опросы показали, фильмам, поднимающим злободневные проблемы жизни, отдается предпочтение, но при этом не менее важным для человека, пришедшего в кинотеатр, была и зрелищно-развлекательная функция экранного искусства. И перед кинематографистами, представляющими «новое кино», встала дилемма: продолжать ли делать фильмы, которые будут интересны лишь для узкой профессионально подготовленной аудитории, или попытаться найти такой язык кино, который будет понятен рядовому зрителю. И к числу многих представителей этого направления надо отметить, что они предпочли путь поиска. Было ясно, что нужна иная форма организации и подачи материала. И здесь «новому кино» немало помог кинематограф коммерческий. Нельзя не признать, что развлекательное кино в своих лучших образцах аккумулировало в себе многие черты фольклорного искусства Индии, что и сделало его столь популярным в народе.

Индийское коммерческое кино за долгую историю своего существования хорошо изучило вкус, потребности и запросы зрителя. И то, что режиссеры «нового кино» взяли на вооружение отдельные приемы коммерческого фильма, представляется верным шагом. Это отнюдь не означало отказа «нового кино» от своей программы, отхода с завоеванных позиций, наоборот, лозунг «борьбы за зрителя» получил, наконец, реальное воплощение в кинематографической

практике. Эта попытка изменить привычные рамки «нового кино» не была однозначно оценена ни самими кинематографистами, ни критикой. Многие поспешили увидеть в этом шаге «нового кино» отступление от принципов, уступку развлекательному кино, а часть киноведов даже объявили о «смерти» «нового кино» (именно так называлась статья известного индийского критика Д. Дей, опубликованная в журнале «Филм Уорлд».) Верно уловив тенденцию сближения «нового» и «коммерческого» кино, критик тем не менее не сумел правильно оценить это явление. А между тем совершенно очевидно одно: «новому кино» в том виде, в котором оно существовало в 70-е годы, действительно грозила смерть из-за отсутствия широкого зрителя. Отнять у «коммерческого» кино зрителей, приучить их к восприятию серьезного кинематографа, наконец исподволь воспитать эстетический вкус аудитории — так вкратце можно сформулировать цели, которые ставили перед собой режиссеры нового направления. Бесспорно, кинематографисты хорошо понимали, что лишь умелое соотношение воспитательной и развлекательной функций могло гарантировать успех. Один неверный шаг, маленькая уступка — и фильм, задуманный как яркое социальное полотно, превращался в обычный коммерческий боевичок, где присутствие жизненных реалий становилось лишь фоном для перипетий приключенческого сюжета. Чувство меры, такта, наконец, талант и профессионализм автора — вот те компоненты, которые могли гарантировать успех.

Характерным явлением начала 80-х годов стал обоюдный про-

цесс сближения ранее абсолютно полярных направлений — «нового» и коммерческого кино. Не только режиссеры «нового» кино изучали сильные стороны конкурирующего направления, но и представители развлекательного кинематографа (во всяком случае та его часть, которая была искренне заинтересована в развитии киноискусства страны) внимательно и пристально следили за успехами «нового кино». Результатом этого взаимного изучения и явилась любопытная тенденция, которой прежде не знало индийское кино, — прямое сотрудничество этих ранее непримиримых «соперников», что привело к интересным результатам, достойным серьезного искусствovedческого анализа. Пожалуй, одним из самых удачных примеров этого симбиоза и стали две работы Ш. Бенегала, одного из лидеров «нового кино», сделанные им в сотрудничестве с одним из самых популярных актеров коммерческого кино Шаши Капуром, — это фильмы «Машинная эра» и «Безумие», о которых немало писалось в киноведческой литературе, в том числе и советской.

Тот факт, что картину известного режиссера «нового кино» будет субсидировать «супер-звезда» коммерческого экрана Шаши Капур, сначала рассматривался журналистами как модный трюк. Однако время показало, что работа над «Безумием» была не случайной. Она выявила то общее, что в равной степени присуще как творчеству Бенегала, так и взглядам Капура, — гуманистическая направленность искусства.

Тема фильма — история любви, страстной, безумной, любви, возникающей вопреки здравому смыс-



Кадр из фильма
«Возвращение»

лу и законам, любви между индийцем и англичанкой, любви, которой противостоит весь мир — ненависть индийцев к колонизаторам (действие фильма происходит в конце XIX в.), жестокость захватчиков, обычаи и нравы каждой из этих наций. Однако любовь торжествует. И в этом заложен глубокий нравственный урок картины. Сердце человека должно быть открыто для любви. И, по мысли авторов, нет оправдания жестокости и высокомерию англичан, так же как и ограниченности тех вождей восстания сипаев, для которых ведущим стал принцип «око за око, зуб за зуб». Потому все симпатии авторов фильма безоговорочно отданы

тем, кто в огне войны, в безумии, охватившем мир, сумел сохранить великодушие, человечность, доброту — лучшие человеческие черты.

Зрители, пришедшие в кинозал, привлеченные именем Капура и ожидавшие увидеть на экране еще одну историю «о красивой и трагической любви», которых так много создано в индийском кино, оказались захвачены страстным пафосом фильма. Война и любовь несовместимы. И в том, что Бенегалу удалось превратить сюжет тривиальной любовной истории в общечеловеческий документ,

придать ей философское обобщение, не лишая ее при этом конкретности и индивидуальности человеческих характеров, — немалая заслуга автора. Умышленно выбрав материал, гарантирующий зрительский успех, режиссер сумел творчески переработать расхожую коллизию коммерческого кино. Профессионализм в работе с актерами, изящное построение мизансцен, строгая красота кадра не заслоняют для Бенегала главного — социального содержания картины. И хотя время действия фильма — давно ушедшее прошлое, не ошиблись те критики и зрители, кто увидел в «Безумии» прямые параллели с самыми последними событиями, потрясшими индийское общество, когда религиозные противоречия заставляли людей забывать о долге, человечности, гуманизме.

Не менее интересна в этом отношении и следующая совместная работа Ш. Бенегала и Ш. Капура — «Машинная эра», или «Век Кали» (1981) — произведение сложное и многоплановое. Если европеец прежде всего увидит в этом фильме историю конкурентной борьбы между фирмами, то для индийца сюжетные коллизии картины неминуемо вызовут в памяти бессмертные образы «Рамаяны», где выведена кровавая борьба за власть, превратившая братьев, родных по крови людей, в безжалостных чудовищ. Кали — богиня жестокая и суровая, но режиссер далек от религиозного фетишизма. И Кали, богиня с черным лицом в ожерелье из человеческих черепов, — это прежде всего символ зла и корыстолюбия, которые разъедают, как ржа, человеческие души. Поиск нравственного смысла событий всегда

отличал творческий почерк Бенегала, но, пожалуй, именно в «Машинной эре» эта проблема поставлена так обнаженно и остро. Герой фильма Коран Сингх (Шаши Капур) — преуспевающий коммерсант. В отличие от многих других, чье богатство закладывалось отцами и дедами, Коран сам пробивался к нему. Шаши Капур создает сложный и интересный образ человека неглупого и даже обаятельного. По отдельным его репликам можно догадаться, что за сегодняшним преуспеванием скрываются долгие годы упорного труда и унижений перед сильными мира сего. И вот, когда, казалось бы, герой достиг предела желаемого (выгодный заказ правительства позволяет его фирме достичь главенства в целой отрасли промышленности), ловкий ход конкурентов, двоюродных братьев Корана, — и под угрозой оказывается само существование предприятия, возглавляемого им. И здесь перед главным героем встает дилемма: сдаться на милость победителей или попытаться вернуть выгодный заказ, преступив при этом законы и мораль. Но в мире бизнеса, в котором с детства живет Коран, давно уже поправлены все человеческие отношения. Бизнес не признает ни родства, ни дружеских уз, и потому, слегка поколебавшись, Сингх провоцирует забастовку на заводе конкурентов, и это положит начало долгой борьбе между людьми, связанными узами крови. Спущена пружина ненависти. Один за другим гибнут члены враждующих кланов. Богиня Кали может быть довольна. Ценную реакцию остановить невозможно. Смерть настигает и виноватых, и невинных. В этой суровой, бес-

пощадной борьбе нет победителей, есть лишь побежденные. И в конечном итоге несчастны все. В пылу борьбы герои постепенно растеряли в себе все человеческое, и поистине страшна та огромная цена, которую платят за победу выжившие. Убийство племянника ляжет тяжелым камнем на совесть Корана, а его собственная смерть будет на счету его брата и конкурента Бхарата (А. Нгар).

Ш. Бенегал создает точные психологические характеристики героев, каждый их поступок логически объяснен и проанализирован, и в этом таится, пожалуй, главное отличие картины Бенегала от классических коммерческих боевиков, где причины и следствия отнюдь не взаимосвязаны. «Вдруг», «внезапно», «неожиданно» — таковы любимые приемы развлекательного кино. Бенегал же, умышленно взяв в качестве сюжетного материала интригу, которая украсила бы любой коммерческий фильм, сумел создать картину, несущую в себе большой социальный смысл. Фабульная интрига, занимательный беллетризм не самоцель, но возможность для режиссера вести со зрителем серьезный разговор о таких важнейших категориях человеческого бытия, как совесть, мораль, нравственная чистота и гуманизм.

Проследив историю краха одной «династии», режиссер подверг критическому анализу различные стороны индийской действительности, попытавшись вскрыть механизм коррупции, определяющий принцип большого бизнеса.

Пример творчества Бенегала, шумный успех его фильмов вдохновили не одного индийского режиссера. Однако далеко не все

его последователи сумели достичь таких же высот. Путь, подсказанный этим талантливым кинематографистом, в работах которого столь органично сочетались зрелищность и актуальность проблем, оказался многим режиссерам чрезвычайно легким и доступным. Наблюдая лишь конечный результат, они не подозревали, с каким трудом тот же Бенегал достигал этого хрупкого равновесия. Широкое признание последних работ Бенегала, Карнада и других рассматривалось как просто сумма двух слагаемых, одно из которых — увлекательный сюжет, разворачивающийся на фоне красивых интерьеров, а второе — анализ в фильме той или иной проблемы, волнующей современное общество. Но в искусстве нет и не может быть арифметики выверенных истин, и печальный опыт многих картин, авторы которых попытались делать фильмы «по рецепту» Бенегала, потерпели сокрушительное фиаско, лишний раз подтвердил это. Особенно обидно то, что среди них были и режиссеры, зарекомендовавшие себя в своих предыдущих работах интересными и многообещающими художниками. Свообразный урок опытным мастерам преподнесла молодой режиссер А. Сен, которая, умышленно отказавшись от проторенных дорог, нашла свое место в национальном кино, снижав популярность и зрительский успех.

Апарна Сен дебютировала в художественном кинематографе лишь в 1982 году фильмом «Чауранги Лейн, 36» — и сразу же выдвинулась в ряды самых интересных режиссеров индийского кино. Высшая награда на международном кинофестивале в Мани-

ле, приз индийского правительства за лучший фильм на английском языке за 1982 год, гран-при за лучшую женскую роль актрисе Дженифер Кендалл — такие почести крайне редко выпадают на долю дебютанта¹.

Тема, которую поднимает в фильме А. Сен, не может оставить зрителя равнодушным. Ибо поиск выхода из одиночества принадлежит к тем всеобщим человеческим проблемам, которые одинаково близки и понятны всем людям, независимо от их национальной и классовой принадлежности. И если бы в заглавие фильма не было вынесено название крупнейшей улицы Калькутты, то так же легко было бы себе представить все происходящее в любом другом городе или даже стране, ибо, к сожалению, во всех уголках земного шара можно встретить одиноких немолодых людей, в пустых квартирах доживающих свой век, где единственным их собеседником и товарищем становится кошка или собака.

Тема, которую поднимает молодая индийская кинематографистка, далеко не нова в искусстве. На протяжении десятилетий художники разных стран, самого разного уровня таланта акцентировали свое внимание на проблеме отчуждения и одиночества человека в капиталистическом мире. Целые художественные направления строились на проблеме отчуждения. И хотя Апарна Сен и далека от философских обобщений, частная история, рассказанная в фильме, невольно вызывает у зрителя размышления о месте гуман-

ности в современном мире, не абстрактном значении этого слова, но в конкретике человеческих отношений. Нравственный урок фильма нагляден — будьте добры к любящим вас, не предавайте их. И в этой доброте и человечности фильма, как нам представляется, — главный секрет его зрительского успеха. На фоне многочисленных боевиков, которыми так богат современный индийский экран, где исподволь проводится мысль, что счастье и удача приходят лишь к тем, кто, отбросив ненужные сентименты, а вместе с ними человечность, прямо идет к цели, не брезгуя никакими средствами, грустная и лиричная лента «Чауранги Лейн, 36» воспринимается как глоток чистой воды. Своим фильмом А. Сен невольно выступила яростным антагонистом тех драматургов и режиссеров Индии, которые, растерявшись перед временными трудностями, испытываемыми страной, смакуют проблему отчуждения человека в современном мире, пишут об отчаянии, безысходности и невозможности взаимопонимания. Всем строем своего фильма автор противостоит деятелям этого направления (которое особенно сильно проявило себя в литературе, в частности в творчестве «голых», или «голодных», поэтов).

Высокий профессионализм, талант, важность темы, вера в человека выводят фильм А. Сен в ряд прогрессивных индийских кинолент. Широкая зрительская поддержка опровергла мнение многих индийских критиков, которые, очень низко оценивая своего национального зрителя, пишут о том, что людей привлекает в кино лишь его развлекательная сторона, что кино должно быть отдыхом, весе-

¹ Этот фильм был субсидирован Ш. Капуром, который в последние годы очень помогает молодым талантливым кинематографистам. — Прим. автора.



Режиссер
Мринал Сен

лым времяпрепровождением, отвлекающим от повседневных проблем и забот. Между тем успех работы Бенегала, Сен и других режиссеров подтвердил правоту тех индийских кинематографистов, которые призывают бороться за зрителя, доказывая, что и серьезные темы и проблемы могут заинтересовать людей, пришедших в кинотеатр, если они будут подняты на высокий художественный уровень. Шьям Бенегал и Апарна Сен смогли это сделать.

Их пример был подхвачен другими кинематографистами Индии. Зрительское признание фильмов

«Глаз» Б. Чакроборти, «Пятеро бродяг» В. Мидун, «Жизнь так коротка» К. Балачандера свидетельствует о том, что в «новом» индийском кино происходят важные перемены, и хочется верить, что будущее принадлежит именно таким ярким и талантливым работам.

Сегодня индийские кинематографисты много и охотно сотрудничают с другими странами, выступая как равноправные партнеры, внося свою лепту в создание интересных произведений искусства. Особое место в этом сотрудничестве принадлежит Советскому Союзу. Впрочем, это уже тема следующей главы.

Рукопожатие через Гималаи (совместные советско-индийские фильмы)

Взаимный интерес и уважение к национальной культуре другой страны закономерно вели к идее создания совместной постановки. В 1954 году, во время визита индийских кинематографистов в СССР, в Москве состоялись переговоры по поводу совместного сотрудничества. «Советская страна выразила пожелание, чтобы материал такого совместного фильма был в равной степени интересен как в Индии, так и в Советском Союзе, — вспоминает индийский писатель и режиссер Х. А. Аббас. — От советского писателя Бориса Полевого я слышал о русском путешественнике XV века

¹ 1983 год принес индийскому кино первого в истории страны «Оскара» — главный приз Американской Академии искусств, за совместную с Англией кинопродукцию «Ганди» реж. Р. Аттенборо.

Афанасии Никитине, который добрался до Индии и жил три года среди крестьян Махараштры и народа Южной Индии. Я предложил эту идею советской стороне: она была сразу же одобрена, затем началась серия переговоров. Я предложил, чтобы совместное производство осуществлялось полностью на паритетных началах: чтобы было два режиссера — советский и индийский, два оператора и т. д. Начинать нужно было с сотрудничества индийского и советского писателей. Ими стали я и Мария Смирнова».

Действительно, нельзя не признать, что уже сам замысел первого совместного фильма оказался на редкость удачным.

«Афанасий Никитин был первым на Руси, кто приподнял завесу таинственности над Индией, интересно и правдиво рассказал в своем «Хождении за три моря» обо всем, что увидел во время странствий, красочно описал природу Индии, быт и нравы ее народа. Известный русский индолог Минаев не случайно оценил путевые заметки Никитина как важный источник по истории Индии, где острый взгляд путешественника сумел увидеть не только причудливое богатство флоры и фауны страны, сказочное величие жизни знати, но и наличие социальных контрастов», — писал востоковед член-корреспондент АН СССР Е. П. Челышев.

Авторы фильма умышленно отказались от традиционного сквозного сюжета. Взяв за основу путевой дневник Афанасия Никитина, они составили фильм как бы из отдельных эпизодов и сцен, напоподобие мозаики, каждый кусочек которой составляет часть сложного панно. Связующим звеном стало

присутствие главного героя, и все происходящее дано как бы через призму восприятия Афанасия. Образ первопроходца Никитина стал одной из творческих удач советского актера Олега Стриженова. И дело здесь не только во внешних выигрышных данных артиста, который как бы воплощает классическое представление о русском типе красоты: блондин с открытым лицом и яркими голубыми глазами, но прежде всего в том, что Стриженову удалось создать на экране яркий человеческий характер, в котором гармонично сочетаются доброта, широта души, бесхитростность и т. д.

В Афанасии нет на первый взгляд ничего героического. Мужественный и настойчивый характер этого человека раскрывается постепенно, и Афанасий Никитин предстает перед зрителем не как авантюрист, искатель приключений или предприимчивый купец, но прежде всего как ученый, исследователь, смысл всех путешествий которого заключается в том, чтобы узнать о дальних странах как можно больше, познакомиться с культурой и бытом других народов. Альтруизм и благородство в крови у этого человека. И именно жажда странствий, готовность пожертвовать собой ради знания управляет Афанасием, заставляя его покинуть отчий дом и, едва оправившись после тяжелой болезни, вновь пуститься в трудный путь.

Картины Древней Руси и Индии сменяют одна другую по мере продвижения Никитана на восток. Путешественнику предстоит пережить немало захватывающих приключений, прежде чем он, измученный и обессиленный, сойдет



Кадр из фильма
«Хор»

с корабля на индийский берег. Первый русский, который достиг Индии, Афанасий Никитин олицетворял собой ту часть русского народа, которая еще в те далекие времена стремилась к установлению дружеских контактов с другими народами. «Он пришел в Индию без каких-либо корыстных целей или тайных намерений, — писал индийский писатель Бхишам Сахни. — Он жил среди народа, близко общался с ним, что дало ему возможность глубоко изучить страну и жизнь простых людей».

Главная тема фильма — установление искренних и дружеских контактов между русским путешественником и индийцами была раскрыта в фильме с большой силой убедительности.

Участие в фильме талантливых артистов, таких, как Балрадж Сах-

ни, Притхвирадж Капур, Наргис, Падиша и другие, в немалой степени способствовало успешному решению задачи. В Индии Афанасию приходится сталкиваться с самыми различными людьми, представителями различных классов и социальных групп. На его пути встречаются и бедняки (уличный певец Сакарали, или Чампа, — девушка, которую полюбил Никитин), и сильные мира сего. Разные лица, разные характеры... Однако, и это неоднократно подчеркивается авторами, независимо от своего положения, вероисповедания и характера, все эти люди стремятся жить в мире — эта авторская мысль ясно прочитывается в каждой встрече Никитина.

Первый фильм, созданный со-

вместными усилиями советских и индийских кинематографистов, явился кинодокументом, еще раз продемонстрировавшим всему миру единство взглядов, существующих между нашими народами по многим вопросам внешней политики. Аббас впоследствии вспоминал: «Во время съемок в Индии мы вновь и вновь убеждались, что наша работа целиком соответствует духу дружбы. Самые различные люди: небогатые торговцы, учащиеся, крестьяне, рыбаки, лодочники и даже священнослужители из храма — стремились помочь нам, когда узнавали, что мы работаем с советскими кинематографистами».

Нельзя сказать, что картина «Хождение за три моря» была лишена недостатков. Конечно, разность актерских школ, разные творческие манеры Х. А. Аббаса и В. Пронина давали о себе знать, но в целом, оценивая сегодня фильм, нельзя не признать, что первый опыт совместной постановки был удачным. Критики и журналисты, ученые и рядовые зрители отмечали, что фильм «Хождение за три моря» стал событием в культурной жизни обеих стран.

В отличие от западных стран, которые неоднократно предпринимали попытки совместных постановок с Индией, рассматривая участие индийской стороны как вспомогательное (использование природы, технического персонала студий, дешевой «массовки» и т. д.), «Хождение за три моря» стало примером равноправного сотрудничества двух кинематографий с различными эстетическими, художественными и творческими принципами.

Не менее удачной представляется

и следующая совместная работа советских и индийских кинематографистов, осуществленная советским кинорежиссером А. Згуриди по рассказу Х. А. Аббаса «Черная Гора».

Фильм «Черная Гора» рассказывает историю жизни индийского слона (именем которого и названа картина) и его единственного сына Грозовой Тучи. Авторы ввели зрителя в волшебный мир леса, придавая картине ту естественную простоту и прозрачность повествования, которые так дороги в сказке, когда радостное удивление от встречи с лесными обитателями с глазу на глаз переходит в восторженное изумление перед возможностью зверей мыслить «почеловечески». Но не только сказка, добрый и прекрасный мир детства, предстает перед нами в фильме. Для Х. А. Аббаса и А. Згуриди происшедшее в джунглях — это прежде всего аллегорическое иносказание, метафора, которая пронизывает весь образный строй картины, прямая проекция на мир людей. И если могучая сила Черной Горы становится благом для обитателей джунглей, то сумасшествие, поразившее его сына Грозовую Тучу, сметающего на своем пути все, что ему попадается, — деревни, людей, животных, заставляет зрителей невольно задуматься над вопросом, насколько по-разному может быть использована сила. Раздавив ногой змею, Черная Гора спасает жизнь ребенку; его сын несет гибель всему живому... Трагичен финал, когда перед мудрым слоном Черной Горой встает дилемма: спасти людей и джунгли от обезумевшего слона Грозовой Тучи или дать ему уничтожить их. Он принимает тяжелое, но единственно возмож-

ное решение — его бивни обагрятся кровью сына...

«Очеловечив» зверей, режиссер сделал свой фильм в полном соответствии с философским духом притчи. Безумный слон — это война, это угроза жизни, красоте и счастью на земле — так читается это иносказание. Не случайно картина «Черная Гора» справедливо расценивалась критиками как общечеловеческий фильм, одинаково близкий всем народам мира.

Следующая работа А. Згуриди, созданная также в содружестве с индийскими кинематографистами, «Рикки-Тикки-Тави», явилась как бы логическим продолжением разговора о вечных категориях добра и зла, любви и ненависти, жизни и смерти, разговора, начатого автором в предыдущем фильме. Тема противоборства двух начал — добра и зла — всегда актуальна в искусстве. Маленький огнеглазый мангуст Рикки-Тикки-Тави олицетворяет собой добро, а его противники — две кобры Наг и Нагайна, цель которых — погубить всех обитателей дома Лоусона, — символизируют силы зла. Жестокая, бескомпромиссная борьба этих сил — основное содержание картины. Бережно перенеся на экран одно из самых известных произведений Р. Киплингa, А. Згуриди сумел создать картину, имеющую самостоятельную ценность, заставив даже профессионалов удивляться своему умению работать как с актерами-людьми, так и с «актерами»-животными.

В финале фильма главный герой произносит: «добро всегда превращается в добро» — в этих словах и заключается нравственный итог картины, к которому подвели все предыдущие события. Дружба,

взаимовыручка, верность и преданность — эти качества авторы фильма ставят превыше всего. Думается, что одна из главных причин успеха «Рикки-Тикки-Тави» заключается опять же в том, что авторы говорят о темах, одинаково близких всем народам.

Этими же качествами отличается и еще один совместный фильм советских и индийских кинематографистов — картина режиссера Л. Файзиева «Восход над Гангом», рассказывающая об индийском юноше, который в начале 20-х годов предпринял долгое, полное трудностей и лишений путешествие в Советскую Россию, чтобы собственными глазами «увидеть страну Ленина». Если можно так выразиться, то по сюжету «Восход над Гангом» — это «Хождение за три моря» в противоположном направлении. И хотя путешествия этих двух кинематографических героев разделяют без малого пять столетий, их цели примерно одинаковы. Афанасий Никитин открывал для русских совершенно неведомую им дотоле прекрасную и великую страну; индийский юноша делал то же самое для своего народа.

Надо признать, что перед Латифом Файзиевым и молодым советским актером В. Соцки-Войническу стояла нелегкая задача: ведь предстояло на экране воплотить не столько образ конкретного индийского юноши, но и, реализуя замысел авторов фильма, сделать его обобщенным образом индийского народа, который понял и с восхищением принял все величие свершений, происшедших в России после Великой Октябрьской социалистической революции. Для Виктора Соцки-Войническу это была уже не первая роль «индий-

ца». Индийские режиссеры не раз приглашали этого интересно-го актера, и благодаря своеобразной внешности, пластике, манере игры, близкой к индийской актерской школе, ему вполне удавались экранные образы индийских героев. Партнершей В. Соцки-Войническу была известная индийская актриса Кати Мирза.

Режиссер Файзиев стремился повторить эксперимент «Афанасия Никитина, или Хождения за три моря» и в том отношении, что в фильме заняты актеры разных стран. К сожалению, «Восход над Гангом» в художественном плане оказался слабее своего предшественника. Те слабости и просчеты, которые были в «Хождении за три моря», здесь носили уже гораздо более ярко выраженный характер.

Замысел и тематика сами по себе были удачны, но они не получили достойного воплощения в фильме. Словом, после бесспорных удач, какими были ленты «Хождение за три моря», «Черная Гора» и «Рикки-Тикки-Тави», «Восход над Гангом» не оправдал возлагаемых на него ожиданий. И дело здесь заключалось прежде всего в том, что, взяв за образец «Хождение за три моря», авторы «Восхода» стремились автоматически перенести в новый фильм все находки этого фильма. Но путь слепого копирования и подражания редко приводит к успеху...

Гораздо более удачным нам представляется работа известного индийского режиссера и актера Раджа Капура, который также внес свою лепту в дело сотрудничества между нашими кинематографистами, пригласив для участия в своем фильме «Мое имя — клоун» советскую балерину Ксе-

нию Рябинкину и нескольких артистов цирка. Капур сумел создать лирическую и добрую ленту, где говорилось о крепких узах дружбы и сотрудничества, которые соединяют наши народы.

Вот что пишет об этой работе Аббас, который и на сей раз выступил автором сценария: «Впервые русские артисты снимались в большой индийской коммерческой картине. Индийцы полюбили героиню-балерину, ставшую акробаткой, им понравились другие артисты цирка, в жизни такие скромные, но очень изобретательные, умные и виртуозные в своих номерах, особенно клоун, который был столь похож на Раджа Капура, что зрители были готовы поверить в то, что Раджа приняли за него, увенчали гирляндой и выпустили на арену цирка. Когда сторож хватает клоуна за шиворот, принимая его за самозванца Раджа, владелец цирка Дхармендер спрашивает его: «Неужели ты не узнаешь наших гостей? В конце концов, между индийцем и русским большая разница!» Сторож отвечает: «Нет, сэр, разница очень маленькая», — выражая тем самым глубокую истину, которой зрители аплодировали, ибо они чувствовали ее всем сердцем. Они вспоминали Бхилаи и Бокаро и десятки других предприятий во всех уголках Индии, думали о растущей дружбе советских и индийских специалистов; они знали, что в республиках Средней Азии люди выглядят так же, как Радж Капур, у них такие же темные волосы, — и индийцы по-настоящему поняли, практически убедились, что между двумя народами нет различий»¹.

¹ А 66 а с X. А. Советско-индийские связи в области кино. — В сб.: Москва — Дели. М., «Прогресс», 1979, с. 264.



Кадр из фильма
«Безумие»

Как справедливо отметил Х. А. Аббас, это был первый опыт для советских артистов съемок в коммерческом индийском фильме на частной студии. И надо признать, опыт был удачным: фильм пользовался большим успехом как у нас в стране, так и в Индии. Зритель хорошо принял фильм, оценив по достоинству его человечность и гуманизм.

Опыт, накопленный каждой из кинематографий, обладал бесспорной ценностью, и он требовал продолжения сотрудничества.

Новая совместная постановка — «Приключения Али Бабы и сорока разбойников» вновь была осуществлена Латифом Файзиевым. В качестве сорежиссера выступил Умеш Мехра, один из самых преуспевающих коммерческих режиссеров Индии. Задумав перенести на экран волшебные сказки «Тыся-

чи и одной ночи», хорошо известные как в Индии, так и в нашей стране, авторы избрали самый простой и беспроблемный путь, пригласив на главные роли звезд индийского кино — Дхармендру, Хему Малини, Зинат Аман. Увлекательная интрига, обилие «чудес» (над которыми немало «поколдовали» операторы и пиротехники), пышные декорации, роскошные костюмы героев — все это было сделано в расчете на зрительский успех.

Картина была в равной степени рассчитана как на взрослую, так и на детскую аудиторию. И это сразу повышало ее шансы попасть на экраны крупных кинотеатров. И наконец, участие советских актеров также не могло не при-

влекать к фильму внимание зрителя.

Фильм пользовался достаточным успехом в обеих странах, однако, подводя итоги, надо признать, что от этого опыта обе стороны могли ждать большего. Достигшие высокой степени развития, обе кинематографии способны дать неизмеримо больше, чем это было сделано в «Али Бабе» и в следующем фильме — «Поэма о любви» (режиссеры — те же Л. Файзиев и У. Мехра).

Сейчас, думается, наступил новый этап в сотрудничестве между нашими кинематографиями. На экраны наших стран вышел новый трехсерийный документальный фильм о жизни и деятельности крупнейшего политического деятеля Индии, человека, внесшего огромный вклад в дело установления и развития дружеских связей между нашими странами, — о Джавахарлале Неру. Приуроченный ко дню 95-летия со дня рождения этого выдающегося человека, фильм «Неру» стал новым этапом не только в развитии контактов между нашими кинематографиями, но и достижением в области документального кино. Не надо быть специалистом для того, чтобы понять, насколько трудная задача стояла перед сценаристами В. Зимяниным, Ю. Альдохиным, А. Горевым и Ш. Бенегалом (Ю. Альдохин и Ш. Бенегал одновременно были и режиссерами картины), поставившими себе целью раскрыть в фильме все величие и значимость фигуры Неру — человека, оказавшего огромное влияние не только на развитие своей страны, но на международную обстановку 50—60-х годов. Малейшая неточность, неверно поставленный акцент могли подо-

рвать доверие к картине в целом. Дело осложнялось и тем, что в огромном количестве кино- и фотоматериалов, донесших до нас образ этого замечательного сына индийского народа, авторам предстояло вычленив самое главное, что определяло характер и поступки этого человека.

Нет необходимости говорить о том, что авторы фильма провели гигантскую работу, изучая архивы, труды самого Неру, его дневники и письма и т. д. И думается, что режиссеры из всех возможных способов организации кинематографического материала выбрали самый правильный: они предоставили право рассказать о Неру... ему самому. Во вступительном титре картины зритель предупреждается о том, что весь текст фильма от первого до последнего эпизода построен на строгой документальной основе — выступления, письма близким, статьи и книги Неру — и ни одного авторского комментария. И это бережное отношение к документу сразу же настраивает аудиторию на особый лад, вынуждая полное доверие ко всему показанному. В течение трех часов экранного времени Неру ведет неторопливый разговор с людьми 80-х годов, и каждое слово великого политика и туманиста приобретает для нас особую значимость. Ибо и по сей день многие мысли и положения, высказанные Неру много лет назад, не только не утратили своей актуальности, но, наоборот, приобрели еще большую остроту. Всю свою жизнь Джавахарлал Неру стойко и последовательно боролся за мир во всем мире. Именно эта идея всеобщего блага определяла внешнеполитический курс Индии на протяжении всего времени



Кадр из фильма
«Банкир Моргайя»

существования суверенной республики. Тот факт, что в прологе фильма Индира Ганди рассказывает о своем отце миллионам зрителей, делает эту картину еще более ценной для нас, ибо стараниями кинематографистов эти кадры стали еще одним кинодокументом, сохранившим для нас облик этой мужественной женщины, мудрого руководителя государства, чья жизнь была трагически оборвана террористами.

Секрет успеха этой ленты заключается в том, что ее авторы сумели вовлечь зрителя в творческий процесс, превратив человека, пришедшего в зрительный зал, из пассивного наблюдателя в заинтересованного собеседника, с которым Неру как бы делится своими надеждами и тревогами, радостями и сомнениями. Режиссеры сумели воспроизвести образ Неру таким, каким его любили и по сей день любят миллионы лю-

дей, — великим государственным и политическим деятелем, для которого его собственная жизнь и жизнь его семьи были всегда неразрывно связаны с жизнью его родины.

Одним из первых в Индии Неру оценил и понял все величие свершений Великой Октябрьской социалистической революции. Посетив еще в 1927 году вместе со своим отцом нашу страну, Неру на всю жизнь сохранил теплое дружеское отношение к нашему народу. Дружбе с СССР первый премьер-министр Индии придавал особое значение. Стремясь жить в мире со всеми государствами, осуждая любые акты агрессии, правительство Индии видело во все укрепляющихся отношениях между нашими странами залог мира во всем мире. Этому аспек-

ту деятельности в фильме уделено немалое место.

Не прибегая к особым кинематографическим эффектам, авторы картины сумели показать фигуру Неру на широком фоне картин жизни индийского народа. И это особенно ценно.

В свое время Джавахарлал Неру с большим вниманием и заботой отнесся к идее постановки первого советско-индийского фильма, и глубоко симптоматично, что сегодня советские и индийские мастера экрана создали фильм о нем самом.

Существуют и планы на будущее...

Интересен замысел фильма о Герасиме Лебедеве, первом русском ученом, посетившем Индию. Музыкант, композитор, фольклорист, Лебедев внес большую лепту в развитие культурных связей наших стран. Прожив в Индии с 1785 по 1797 год, он основал в Калькутте первый в Индии профессиональный театр европейского типа, на сцене которого с успехом шли пьесы европейских авторов, переведенные на бенгальский язык. Режиссерскую и педагогическую деятельность он совмещал с сочинением и исполнением собственной музыки, предназначенной для этих представлений. По мнению ведущих специалистов, именно исследования Герасима Лебедева заложили в России основы индологии как науки. Хочется верить, что фильм о нем будет интересен не только как биографическая картина, но и как исторический документ, рассказывающий о корнях дружбы между нашими народами.

Но это проекты.

Пока же следует признать, что возможности, которыми располагает современный кинематограф, использованы не в полной мере, и бесспорно, что дальнейшее сотрудничество между нашими кинематографиями должно идти по восходящей линии.

* * *

Современный индийский кинематограф — живой организм, который постоянно растет и совершенствуется. Ежедневно на экраны индийских кинотеатров выходят два новых фильма. Конечно, далеко не все ленты, представленные на суд зрителей, одинаково талантливы и интересны. Современная палитра индийского кино чрезвычайно пестра и разнообразна. Серьезные политические и социальные картины нередко соседствуют с откровенно спекулятивными, развлекательными лентами, скромные черно-белые фильмы — с пышными дорогостоящими цветными боевиками. В кино, как в зеркале, находят отражение практически все аспекты жизни современного индийского общества. Пожалуй, нет ни одной проблемы, которая в той или иной мере не нашла бы своего отображения на экране. И поэтому каждый индийский фильм как бы представляет маленький кусочек мозаики, из которой состоит огромное многоцветное панно, именуемое индийским кинематографом.

В этой огромной кинематографии немало проблем и трудностей. Не ослабевая ни на минуту, идет борьба между теми мастерами экрана, кто стремится говорить зрителям правду об их жизни, и теми режиссерами, которые

¹ Режиссером картины будет известный советский актер и режиссер Р. Нахапетов.



Кадр из фильма
«Созданы друг для друга»

видят в кинематографе верное средство отвлечь человека от повседневных забот, увести в иллюзорный и прекрасный мир сказки, где героев ждет счастливая любовь и богатство, а злодеев — неминуемое посрамление.

Ревностно защищая свои позиции, кинематографисты разных взглядов ведут борьбу за умы и души людей. И хочется верить, что победа в этой «битве» достанется тем, кто защищает подлинный гуманизм и демократичность искусства. Сама история возложила на кинематограф особые задачи в деле воспитания широких зрительских масс. Обладая огромной силой воздействия, мобильностью и доступностью, искусство экрана может и должно говорить людям

правду. Прогрессивные индийские кинематографисты в своих лучших работах выступают не только как художники, но прежде всего как патриоты, кровно заинтересованные в том, чтобы завтрашний день Индии был лучше.

В индийском кинематографе работает огромное количество интересных и талантливых художников, каждый из которых вносит свою лепту в развитие национального киноискусства. Государство оказывает поддержку тем, кто искренне заинтересован в появлении новаторских и серьезных произведений искусства. И то, что сегодня широкие зрительские сим-

патии все чаще принадлежат именно таким фильмам, где затронуты самые актуальные аспекты действительности, позволяет достаточно оптимистично оценивать перспективы этого национального кино.

Впрочем, итоги подводить рано... Продолжается жизнь, появляются новые фильмы и новые имена. Сегодня наряду с «мэтрами» индийского кино, такими, как Ходжа Ахмад Аббас, Сатьяджит Рей, Мринал Сен, много и плодотворно работают их младшие кол-

леги: Говинд Нихалани, Апарна Сен, Балачандер, Винод Панде и другие. Их высокий профессионализм, талант, актуальность тем и оригинальность их воплощения на экране — яркое свидетельство того, что и в дальнейшем от индийских кинематографистов можно ждать интересных работ. И хочется верить, что нас ждет еще немало интересных встреч. Ибо все основания для этой уверенности есть.

Советуем прочитать

Будяк Л. М. Кинематограф развивающихся стран. М., 1981.

Будяк Л. М. Кино стран Азии и Африки. М., 1983.

Гарга Б. Д., Гарги Б. Кино Индии. М., 1956.

Котовская М. П. Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии. М., 1982.

Сатьяджит Рей. Сб. М., 1979.

Соболев Р. П. Кино Индии: первое знакомство. М., 1979.

Шах П. Индийское кино. М., 1956.

Содержание

Оглядываясь назад	5
Многоликий экран	19
Рукопожатие через Гималаи	36
Советуем прочитать	47

На 1-й странице обложки:
кадр из кинофильма «Дорогая Умрао».

На 4-й странице обложки:
кадр из кинофильма «Созданы друг для друга».



Ирина Анатольевна Звегинцева
КИНОИСКУССТВО ИНДИИ

Главный отраслевой редактор В. П. Демьянов
Редактор Л. Ю. Ильина
Мл. редактор О. А. Васильева
Оформление И. Е. Рогачевского
Худож. редактор М. А. Гусева
Техн. редактор Т. В. Луговская
Корректор Н. Д. Мелешкина

ИБ № 7830

Сдано в набор 18.10.85. Подписано к печати 24.12.85. А14041. Формат бумаги 60×84¹/₁₆. Бумага офс. № 2. Гарнитура журнально-рубленая. Печать офсетная. Усл. печ. л. 2,8. Усл. кр.-отт. 6,06. Уч.-изд. л. 3,29. Тираж 60 015 экз. Заказ 2505. Цена 15 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 867102. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 170024, г. Калинин, пр. Ленина, 5.

Брошюры этой серии в розничную продажу не поступают, поэтому своевременно оформляйте подписку. Подписка на брошюры издательства „Знание“ ежеквартальная, принимается в любом отделении „Союзпечати“.

Напоминаем Вам, что сведения о подписке Вы можете найти в „Каталоге советских газет и журналов“ в разделе „Центральные журналы“, рубрика „Брошюры издательства „Знание““.



СЕРИЯ

ИСКУССТВО