

# КИНО ИНАЙ

Всесоюзный  
научно-исследовательский институт  
киноискусства Госкино СССР

# КИНО ИНАИИ



Москва «Искусство» 1988

**Редакция:**

**Будяк Л. М., Громов Е. С., Муриан В. М.,  
Соболев Р. П., Звегинцева И. А.**

**Рецензент**

**Котовский Г. Г., кандидат исторических наук**

**К 41** **Кино Индии**/Редкол.: Л. М. Будяк, Е. С. Громов,  
В. М. Муриан и др. — М.: Искусство, 1988. — 288 с.,  
[16 л. ил.]. — В надзаг.: ВНИИ киноискусства Гос-  
кино СССР.

В очерках по киноискусству Индии рассматриваются актуальные проблемы современного индийского кинематографа, его национальное своеобразие, условия кинопроизводства, различные направления и тенденции развития экранного искусства в стране. Завершают книгу творческие портреты ведущих режиссеров Индии. Книга предназначена широкому кругу читателей, интересующихся развитием киноискусства в Индии.

**ББК 85.373(3)**

**К** **4910020000—098**  
**025(01)—88** **141—88**

**© Издательство «Искусство», 1988 г.**

Если обозначить главную, наиболее существенную отличительную черту киноискусства последнего десятилетия, то в первую очередь надо говорить о новом уровне его социальной и политической активности. Кинематограф стремится участвовать в историческом процессе, во всех свершениях, определяющих жизнь народов.

Кино Индии — явление сложное, ибо сложна и противоречива сама политическая, экономическая и культурная ситуация в этой стране.

При анализе кинематографа Индии важно разобраться в феномене развития киноискусства в стране, где произошли революционные процессы, но вместе с тем еще сохранились большие и влиятельные в политическом и идеологическом планах слои мелкой и средней буржуазии, а также разного рода реакционные и иные влиятельные группы, сопротивляющиеся социальным и культурным преобразованиям.

При этом, анализируя феномен индийского киноискусства, нельзя не выделить как наиболее прогрессивные те явления, которые генетически связаны с передовыми национальными традициями литературы, искусства, фольклора, а также в ряде случаев — с социалистическим искусством и прогрессивным киноискусством капиталистических стран.

«Когда двадцать пять лет тому назад я пришел в кинематограф, — вспоминал на дискуссии в Ташкенте во время Международного кинофестиваля стран Азии и Африки индийский режиссер Раму Кариат, — у нас еще не было литературы по киноискусству. Мы начали с изучения трудов Пудовкина, Эйзенштейна, Довженко. Их теоретические работы помогали нам в нашей практической деятельности, их мысли входили в нашу жизнь, как воздух, и во многом благодаря им мы научились создавать хорошие фильмы. Эти художники нас вдохновляли».

Кино Индии развивалось в сложных условиях. Ведя историю чуть ли не с времен Люмьера, эта кинематография зависела от очень многих политических, экономических и идеологических факторов. Когда страна явля-

лась английской колонией, структура кинематографа находилась под сильным влиянием кинематографии метрополии. Более того, в течение десятилетий массовому зрителю внушался определенный стереотип восприятия — его приучали к стилю, жанрам, сюжетам прежде всего американских фильмов, причем далеко не лучшего качества. Все это не могло не оказать влияния на структуру кинопроизводства. В Индии создавались и продолжают создаваться картины, рассчитанные на то, чтобы привить зрителям отношение к кино как некому чарующему сну, отвлечь их от реальной жизни. И это удавалось хозяевам кинобизнеса. Нередко это удается им и сегодня, правда, модели кинозрелищ стали гораздо сложнее, ибо изменился мир.

Вместе с тем нельзя не видеть, что и в традиционной по форме кинопродукции проявляются прогрессивные, гуманистические черты. Иногда режиссеры и актеры, не разрушая привычной схемы, внедряют в такого рода фильмы мотивы социальной несправедливости, реальной народной жизни, подлинного фольклора. В целом ориентация таких картин — гуманистическая. Примером такого кинематографа стали фильмы хорошо известного в нашей стране индийского режиссера и актера Раджа Капура.

Критикой признано, что более серьезно, чем это обычно принято при оценке индийского кино, надо относиться к фильмам, связанным с традициями народного искусства, эпосом, средневековой литературой. В этих картинах, а их в Индии немало, отразились существенные элементы прогрессивной демократической культуры, они способствуют пробуждению национального самосознания.

Таким образом, нельзя игнорировать национальные культурные традиции в искусстве, рассчитанном на аудитории в большинстве своем неграмотные или малограмотные. Необходимо учитывать общедемократические, гуманистические тенденции, которые проявляются даже в «традиционных» фильмах Индии. И в то же время важно всячески поддерживать крепнущую и преодолевающую трудности — финансовые, зрительских стереотипов — традицию реалистического и социального кинематографа, представленного в Индии фильмами таких выдающихся режиссеров, как Сатьяджит Рей, Мринал Сен, Шьям Бенегал, и ряда молодых кинематографистов.

Сегодня передовые силы национальной кинематогра-

фии активно участвуют в пропаганде прогрессивных преобразований в стране, поднимают уровень социального, экономического и культурного развития Индии. В современном индийском кинематографе гораздо более отчетливо, чем раньше, проявляются прогрессивные, реалистические тенденции, ставятся такие злободневные проблемы, как борьба с бюрократизмом, коррупцией, отсталостью, религиозной враждой, а также проблема эмансипации женщины.

Реалистический метод может осуществлять себя в фильмах широчайшего творческого диапазона. Однако существуют определенные качества, которые неизменно присутствуют в подлинно реалистическом произведении независимо от его стиля и жанра. Такими качествами служат ориентация на действительность, создание в фильме жизненных характеров и типов.

Все это, естественно, предполагает у самого художника осознанную гражданскую позицию, понимание социальной структуры общества, желание ее дальнейшего совершенствования. Художник-реалист не может стоять в стороне от важнейших проблем времени.

Сегодня в Индии происходят значительные перемены во всех сферах жизни, начиная с социально-экономической и культурной. Центр тяжести в развитии промышленности переносится на государственный сектор, постепенно улучшается жизнь беднейших слоев населения и т. д. Но эти многие сдвиги происходят не сами по себе, они завоевываются в борьбе против сильнейшего нажима внешней и внутренней реакции. Естественно, что все эти вопросы волнуют подлинных художников, стремящихся утвердить новое, прогрессивное.

Весьма актуальной для современного индийского кинематографа является проблема «реалистический фильм и массовый зритель». Художникам, работающим в индийском кино, приходится прилагать усилия для распространения собственных фильмов, так как в сфере проката пока еще сохраняется господство киномонополий. Кроме того, прогрессивным кинематографистам приходится преодолевать еще одно препятствие: ложные стереотипы зрительского восприятия, вкусы, в течение многих лет насаждавшиеся реакционными буржуазными фильмами, которые всегда стремились приучить зрителей воспринимать кино как способ ухода в иллюзорный мир.

В этих условиях можно услышать голоса, утверждающие, что в стране, где материальный и образова-

тельный уровень основной массы населения еще невысок, кинематографистам следует подождать, пока будут решены основные социально-экономические проблемы, и только потом создавать фильмы серьезного звучания. Но передовые художники отвергают такое решение вопроса, они понимают, что отдавать экран лишь буржуазному, коммерческому кино — значит лишить искусство своей главной функции: быть средством просвещения и социального воспитания масс.

Границы популярности фильма динамичны, они способны расширяться. В конечном счете они определяются тем, до какой степени искусство соответствует жизненным интересам широких масс и до какой степени автор фильма заинтересован в совершенствовании жизнеустройства, изменении его к лучшему.

Те художники, которые в Индии ведут борьбу за изменение условий в кинопроизводстве, преодолевая неимоверные препятствия, создают реалистические фильмы, постепенно изменяют отношение зрителей к кинематографу.

Изменения социальной структуры индийского общества связаны со сдвигами в духовной жизни народа. Прогрессивные кинохудожники прилагают все усилия к тому, чтобы сделать дальнейшие шаги по пути духовной деколонизации. Этот процесс связан и с обращением к традиционным формам культуры с активным усвоением уроков истории, традиций литературы и фольклора. Процесс этот происходит непросто. Но в лучших произведениях культурное наследие переосмысливается, связывается с решением новых задач. Такие недавно созданные фильмы, как «Дом и мир» С. Рея, «Последний ритуал» П.-Р. Редди, «Талисман» Щ. Бенегала, яркое тому свидетельство.

Не обошел стороной индийский кинематограф и спор о человеке — одну из центральных проблем мирового киноискусства. Есть в Индии картины, которые пытаются навязать массовому сознанию культ силы, жестокости, аморализма, показать человека как существо беспомощное и жалкое. Но эти фильмы лишь по внешним признакам национальные. По существу они далеки и от народных традиций и от традиций прогрессивного искусства.

Человек не песчинка в стихии враждебных ему сил, не существо, подвластное лишь подсознательным побуждениям: человек социально активен, он может и должен бороться за свое будущее, за будущее своего народа и

всего человечества — таков лейтмотив шедших на наших экранах индийских фильмов «Паращумар» М. Сена, «Конец ночи» Ш. Бенегала и многих других, получивших общественное признание.

Нашу страну с Индией связывают узы дружбы. Советско-индийские отношения являются ярким примером плодотворного и взаимовыгодного сотрудничества во всех сферах политики, экономики, культуры. Отвечая на вопросы представителей индийского агентства Пресс Траст о ф Индия, Михаил Сергеевич Горбачев сказал: «Индийская пословица гласит, что самая короткая дорога та, по которой люди идут навстречу друг другу. На протяжении десятилетий наши народы идут именно такой дорогой. Именно поэтому наши связи все время развиваются по восходящей линии. Вызывает удовлетворение высокий уровень, динамизм и разносторонний характер наших отношений, базирующихся на Договоре о мире, дружбе и сотрудничестве»<sup>1</sup>.

Дружба между нашими кинематографиями началась много лет назад. Сразу же, буквально через несколько месяцев после провозглашения Индии свободной, в страну приехали два великих советских кинематографиста — Всеволод Пудовкин и Николай Черкасов. Вернувшись в Москву после поездки, взволнованные тем, что они увидели, эти два художника, выступая в Доме кино, делились своими впечатлениями об Индии, о национальном кино этой страны, с которым они, по существу, познакомились впервые. Тогда же Пудовкин написал статью, посвященную Индии, в которой с большой доброжелательностью поддержал то, что ему особенно понравилось в просмотренных фильмах.

Сравнительно недавно в Бангалоре Сатьяджит Рей в своей речи после получения награды, которой он был удостоен на Московском международном кинофестивале, вспомнил это событие и сказал, что именно Пудовкин научил его видеть в киноискусстве не только развлечение, но и великое средство воспитания масс. Вот эта связь между основоположниками революционного искусства мира и индийской национальной культурой, индийским кинематографом, очевидно, и есть очень дорогая и ценная первооснова, на которой основываются наши отношения. Уже более трех десятилетий киноискусство Индии пользуется в нашей стране широкой известностью, и это

<sup>1</sup> «Правда», 1985, 20 мая.

служит подтверждением глубокого, искреннего интереса к культуре дружественной Индии, ее истории и современности.

Советские фильмы идут на экранах Индии, индийские фильмы идут на экранах нашей страны. Советские люди имеют самые широкие возможности для ознакомления с индийской культурой.

За годы Советской власти в нашей стране издано более восьмисот книг индийских писателей на разных языках народов нашей страны тиражом более 30 млн. экземпляров. В советском прокате шло около 150 художественных фильмов, причем они шли по всей стране — и в городе и в деревне. Многие индийские режиссеры и актеры удостоены наград на Московском международном кинофестивале и на фестивале в Ташкенте.

Важным средством кинематографических связей являются и совместные постановки фильмов, начало которым положила картина «Хождение за три моря», созданная в 1958 году Василием Прониным и Ходжой Ахмадом Аббасом. После этого было создано немало совместных фильмов. Большим успехом пользовалась у зрителя обеих стран и последняя работа советских и индийских кинематографистов — документальная картина «Неру» режиссеров Юрия Альдохина и Шьяма Бенегала, рассказывающая о жизни и деятельности великого сына Индии.

Мы пристально и внимательно следим за всем, что происходит в кино Индии. Мы видим, как здесь вступают в противоборство различные тенденции, мы с искренним вниманием поддерживаем те фильмы, которые посвящены жизни народа, его истории, мы понимаем и своеобразие пути индийского кино, которое аккумулирует национальный фольклор, литературу, музыкальные и художественные традиции народов и стремится сочетать их с реалистическим изображением действительности.

В современном индийском кино работает много талантливых режиссеров, сценаристов, актеров, критиков — людей передовых убеждений и твердых принципов, чье творчество служит утверждению идей мира, добра, справедливости.

Предлагаемая вниманию читателя книга «Кино Индии» и ставит перед собой целью показать сложную картину современного индийского кино.

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 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 своей самобытностью и неординарностью. В разные годы к исследованию феномена индийского кино обращались теоретики и историки разных стран, — достаточно вспомнить работы французов Ж. Садуля и П. Перрена, поляка Е. Теплица, советских киноведов В. Колодяжной, Р. Соболева и многих других. Да и сами индийцы уделили своему национальному кино должное внимание: книги П. Шах, Б.-Д. Гарга и Б. Гарги, Ф. Рангунвалла — 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 небезинтересно узнать о той почти сорокалетней истории индийского кино, которая предшествовала этой встрече. Хотя и это немаловажно. Но вопрос гораздо глубже. 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, О. Миччоло и других, которые считают, что новое индийское кино возникло само по себе и не имеет никаких связей с традициями прошлого. Это не так. Влияние реалистических по форме

фильмов Б. Роя, Х.-А. Аббаса, Н. Гхоша и их предшественников, пионеров индийского кино Пейнтера, Пхальке, Шантарама, 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 не забывать основной исторической связи, 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»<sup>1</sup>.

Практически все проблемы, с которыми приходится сталкиваться на современном этапе 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.-С. Бхатвадекар и Дж. Саркар, снявшие свои первые короткометражные ленты в самом начале XX века, уже представляли два разных взгляда на предназначение искусства экрана — развлекать или воспитывать, — которые впоследствии будут представлять как бы два основных направления в национальном кино, и если Бхатвадекара, работающего в Бомбее, больше занимала съемка развлекательных аттракционов — выступления дрессировщика с обезьянами, состязания по борьбе, то его коллегу Саркара, жившего в Калькутте, гораздо сильнее интересовали проблемы социальной деятельности. Так, он запечатлевает на пленке приезд в Калькутту одного из лидеров партии Индийский национальный конгресс Б.-Г. Тилака; демонстрацию трудающихся, протестующих против политики англичан, в Бенгалии. Таким образом, едва успев познакомиться с технической новинкой, завезенной в Индию предпримчивыми сотрудниками фирмы братьев Люмьер (первая демонстрация кинолент состоялась 13 июля 1896 года в Бомбее), индийцы с первых шагов национальной кинематографии доказали, что использовать это достижение можно по-разному<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 39, с. 67.

<sup>2</sup> См. подробнее об этом: Корчагов Ю. Национально-освободительное движение и индийский кинематограф. — В кн.: Киноискусство Азии и Африки. М., 1984.

Успех первых киносеансов в стране оказался настолько ошеломляющим, что не надо было быть провидцем, чтобы еще в тот период понять, что кинематографу в Индии предстоит долгая жизнь. Во многом это было связано с той общественно-политической ситуацией, которая к тому времени сложилась 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 понимании 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...»<sup>3</sup>.

Однако, 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, человеку, которого по праву можно считать отцом индийского кино. И дело здесь не только в том, что Пхальке снял первый художественный фильм, «Раджа Харишчандра» (1913), и 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 кинотрюки, использовал макеты и даже основы мультипликации. В отличие от привозных зарубежных кинолент, где индийцам показывались чуж-

<sup>3</sup> Гарга Б.-Д., Гарги Б. Кино Индии. М., 1956, с. 8.

дая для них жизнь других народов, события, которые если и могли заинтересовать рядового индийского зрителя, так это прежде всего их экзотичностью и непохожестью, Пхальке обращался в своем творчестве прежде всего к темам и мотивам, хорошо знакомым каждому. Его мифологические и исторические картины популяризовали 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 полузаытое, проходило перед ними (зрителями. — И. З.) в живых движущихся образах, пробуждая подавленное чувство национальной гордости»<sup>4</sup>.

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 естественным и непреходящим. 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 исходным пунктом художественной и нравственной оценки действительности. Все попытки западных искусствоведов объяснить этот бесспорный факт консерватизмом мышления, якобы присущим индийскому народу, не выдерживают критики. В первую очередь эта близость к прошлому Индии объясняется историческими особенностями развития страны. Патриархальные отношения сохранились в Индии вплоть до начала XX века, что не могло не способствовать укреплению «культа предков». Индийские божества, полководцы прошлого и раджи, в отличие от европейских образцов прошлого, не подвергались, как говорил Маркс, смеховой фамиляризации, что позволило бы разлагать, расчленять, обнажать, разоблачать и свободно исследовать данный на вечные времена образец совершенства — мир эпического прошлого. Да и сам приход капитализма в страну, совпавший с вторжением английских колонизаторов, был воспринят индийцами не как естественный результат развития производительных сил и производственных от-

<sup>4</sup> Гарга Б.-Д., Гарги Б. Кино Индии, с. 11.

ношений, а как насильтственный акт, подрывающий устои индийского общества. Не случайно девизом борьбы, провозглашенным лидером «сатьяграха» («ненасильственного несогласия») Ганди, стали слова: «Назад к прядке!» В верности традициям прошлого, в почитании великой культуры древности лидеры национально-освободительного движения видели залог победы над иноземными захватчиками. И в этом был заложен 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 отмечает и один из крупнейших политических деятелей страны Джавахарлал Неру, который 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»<sup>5</sup>.

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 талантливому режиссеру 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 годов им было сделано двадцать три фильма, в которых патриотическая тема была неизменной. Не случайно еженедельная газета «Кесари», печатный орган Б.-Г. Тилака, регулярно публиковала интервью с режиссером, информируя читателей о его новых работах, тем самым показывая, что деятельность 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.-Г. Пхальке заложил основные принципы индийского художественного фильма,

<sup>5</sup> Неру Д. Открытие Индии. М., 1955, с. 127.

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.

Бабурао Пейнтер, актер и помощник Пхальке, который долгие годы работал совместно с ним, пошел дальше. Организовав в 1918—1919 годах свою студию в Колхапуре «Махараштра фильм», Пейнтер 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, согласных работать целые дни напролет во имя конечной цели. Тематика работ Пейнтера была более приближена к современности, он предпочитал исторические сюжеты 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 тех режиссеров, кого очень мало интересовала бытовая достоверность, в своих картинах Бабурао Пейнтер тщательно следил за тем, чтобы костюмы актеров и декорации строго соответствовали изображенной 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, продолжая совершенствовать как технические приемы, так и художественный уровень картин. Такие режиссеры, как Шантарам, Пенджаркар, Фаттехлал, 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 притягивало к себе самых различных людей, начиная от подлинных и искренних почитателей этого вида искусства и кончая авантюристами и спекулянтами, видевшими в нем лишь возможность потуже набить карман, работу высокопрофессиональных режиссеров, которые стремились превратить модное развлечение в нечто более серьезное,

трудно переоценить. Именно этим мастерам национальное кино Индии было обязано возникновением «социального фильма» в стране. На языке индийской кинопромышленности «социальными» до сих пор называли фильмы, поставленные на современном материале, с современной обстановкой и костюмами, в отличие от мифологических или исторических картин»<sup>6</sup>. Добавим к этому, что именно обращение к современной тематике позволило индийским режиссерам даже в условиях колониального гнета говорить о тех больных проблемах страны, которые существовали. А это было нелегко.

Огромный ущерб развитию национального кино нанесла британская цензура, «под эгидой которой индийский кинематограф находился до конца 40-х годов, запрещавшая постановку фильмов, отображающих действительность. При этом цензура охотно пропускала подражания проверенным стандартам зарубежной конвейерной продукции»<sup>7</sup>. Именно этим обстоятельством можно объяснить низкое качество большинства фильмов этого периода. «Развитие индийского кино искусственно задерживалось в течение долгого времени. Прошло около полувека, прежде чем кинематография Индии заняла значительное место в культурной жизни страны и всего Востока»<sup>8</sup>.

Ввоз в страну огромного количества французских, английских, американских лент, далеко не всегда лучшего качества, также сыграл отрицательную роль в формировании стереотипов 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 отстаивали интересы реакционной буржуазии, предпочитали ставить бездумные ленты, привлекавшие зрителей лишь пышностью павильонного убранства, сентиментальностью сюжета и красотой актеров, и вторая, к сожалению, гораздо более малочисленная часть фильмов, в которых режиссеры, несмотря на гнет и цензуру, «напоминали народу, что владычество иноземцев не нескрываемо и что современные индийцы — потомки тех, кто в героической борьбе защищал свою родину»<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Шах П. Индийское кино. М., 1956, с. 30.

<sup>7</sup> Колодяжная В. С. Кино Индии. М., 1956, с. 8.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Гарга Б.-Д., Гарги Б. Кино Индии, с. 15.

Конвойерному потоку западной продукции противостояли и те индийские режиссеры, которые обращались к экranизации 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, ибо стояли на иной, гораздо более высокой ступени по отношению к основной продукции того периода.

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

Так, кинокомедия «Только сейчас из Англии» (1921) режиссера Дхирена Гангули, 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 самые серьезные и актуальные проблемы индийского общества.

Не менее важным представляется нам фильм «Гнев», выпущенный киностудией «Империал студия», 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 богу». 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 Рай и Дхирену Гангули, В. Шантараму и другим, продолжали свою нелегкую работу. Их картины были редкими жемчужинами в огромном потоке пустой породы — подражательных и малохудожественных поделок отечественного и иностранного производства, — но именно они свидетельствовали о неустанных поисках индийским кино своего пути в то далекое время.

Засилье коммерческих боевиков, большинство которых было сделано под сильным влиянием западного, и в первую очередь американского, кино, подавляло коли-

чеством, но не качеством. И бесконечные «индийские Дугласы Фербенксы», «индийские Джеки Куганы», «индийские Тарзаны» и другие 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 (причем далеко не всегда лучшего качества) превышал индийскую продукцию в семь раз.

Впрочем, в отличие от многих других стран, в Индии зарубежные кинокомпании столкнулись с яростным сопротивлением, причем 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 художественному воплощению замысла на экране. Кроме того, индийское кино в своих лучших образцах всегда опиралось на традиции великой культуры прошлого, индийского искусства, и прежде всего театра.

Тесная связь с традициями, народной культурой, преемственность, заимствование ряда художественных приемов у театра делали индийский фильм самобытным национальным явлением. Даже неспециалисту, при самом поверхностном анализе индийских картин бросались в глаза те специфические черты, которые в совокупности и создают то, что именуется «индийским фильмом». Например, обилие песенно-танцевальных номеров, как правило, не имеющих прямого отношения к сюжету, но тем не менее присутствующих в каждой ленте. Для иностранца такое искусственное внесение в художественную ткань фильма песен и танцев (количество которых порой превышает десять — пятнадцать) кажется странным, а порой и просто непонятным явлением, но для индийцев, воспитанных на традициях классического национального театра, это естественное и органичное сочетание. Ибо для них театральное представление по-прежнему единый

монолит, где музыка, пантомима, балет, песни, диалоги — неразделимые компоненты. 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 и вынужденного смотреть спектакль только с одной точки. И хотя часть западных критиков и по сей день пытается объяснить эти приемы низким профессионализмом создателей картин, они не правы — вопрос здесь гораздо глубже, чем представляется на первый взгляд. Ориентированный на восприятие индийского зрителя (а нельзя забывать, что подавляющая часть населения страны 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 в своей стране.

Даже повторяемость сюжетов, сделанных, как правило, по четко очерченным, устоявшимся образцам, — это прежде всего определенная дань традициям. Так, например, индийские зрители могут по несколько раз смотреть с огромным удовольствием постановку классических народных эпосов «Рамаяна» или «Махабхарата» в театре или на экране, восхищаясь подвигами и приключениями любимых героев, хотя все их поступки и реплики знакомы зрителям с детства по рассказам старших, которые в свою очередь почерпнули их у своих отцов и дедов. 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 надоедают обеим сторонам, но являются обязательными, и потому нет ничего удивительного, что фильмы, сюжеты которых для зрителя легко узнаваемы, так же как известны финал, система показы-

ваемых образов и т. д., не только не утомляют зрителя, но, наоборот, «как правило, зрители предпочитаютходить на фильмы, сделанные по образцу уже виденныхими, лишь с небольшими вариациями в деталях и пропорциях. И так из года в год»<sup>10</sup>.

Той же близостью к театру можно объяснить и обилие в фильмах крупных планов, которые помогают достичь до зрителя мимику актера. Преувеличенные эмоции посредством внешнего выражения (через игру глаз, жестиккуляцию, 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 восхищением или соболезнованием, жалостью или любовью.

Кинематограф к концу 20-х годов прочно укрепил свои позиции, превратившись в самое массовое и любимое времяпрепровождение миллионов индийцев. И если качественная сторона большинства картин нуждалась в улучшениях, то материальная база кинематографа в этот период была великолепна, и потому приход в мировой кинематограф звука был воспринят в Индии по-разному. Вот что пишет об этом индийский историк Ф. Рангуналла: «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»<sup>11</sup>. Но осталась в стороне от мирового кинопроцесса Индия, естественно, не могла, и уже в 1929 году сотни посетителей одного из кинотеатров киномагната 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

<sup>10</sup> Бахадур С. Индийская кинематография и теория кино Пудовкина и Эйзенштейна. — В кн.: Октябрь и мировое кино. М., 1967, с. 41.

<sup>11</sup> Rungoonawalla F. 75 years of Indian Cinema. Delhi, 1975, p. 70.

первый индийский звуковой фильм — «Светоч мира» режиссера А. Ирани. Успех картины был ошеломляющим. И в кинопромышленность с удвоенной энергией потекли деньги. За год количество выпускаемых фильмов возросло со 172 в 1930-м до 207 в 1931 году. И вместе с тем никогда за всю свою историю индийское кино не переживало столь тяжелого времени, как первый период звукового кино.

Имеется в виду то обстоятельство, что Индия является многоязыковым 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. Известно, что только при наличии больших аудиторий фильм может окупаться и пронести прибыль. В условиях частного предпринимательства прибыль является обязательным и главным показателем успеха той или иной картины. Но для того чтобы расширить аудиторию фильма, необходим самый широкий его прокат не только в одном штате, но и по всей стране. Из-за нехватки и дороговизны аппаратуры дубляж в Индии мало распространен. Таким образом, для того чтобы картина имела хороший прокат и была 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 песни и танцы (учитывая любовь индийцев к этим видам искусства), которые прекрасны сами по себе и не нуждаются в переводе; наконец, оживлять действие перестрелками, погонями, трюками, гэгами. «Всего понемногу» или «фильмы-омнибусы»<sup>12</sup> — такова была основная часть звуковой индийской коммерческой продукции. Нельзя забывать и то, что кинематограф по-прежнему был едва ли не единственной формой организованного отдыха масс. Не имея возможности получить другие развлечения, индийская публика, идя на фильм, хотела получить всего понемногу: немного юмора и развлечений, ужасов и переживаний, песен и танцев. И коммерческое кино, понимая, что в данном случае интересы публики, которая в подавляющем большинстве состояла из неграмотных, и кассы совпадали,

<sup>12</sup> Термин введен в практику исследования индийского кино теоретиком кино С. Бахадуром.

предлагало зрителям своеобразный жанровый гибрид, который при самом тщательном анализе и разборе трудно однозначно отнести к определенному жанру и который тем не менее был самым «смотриельным» в Индии.

«Дикая кошка Бомбея», «Кожаное лицо», «Любовь женщины» — бесчисленным множеством подобных лент заполнялись кинотеатры. На экране герои пели, играли, кричали, музиковали, бегали, стреляли и дрались. Но все это, увы, не прибавляло фильмам аромата настоящего искусства. Однако достижения звукового кино можно было использовать по-другому. Одним из первых режиссеров, кто понял и доказал это, был Деваки Бос, который представил в 1933 году на суд 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 звукозрительного монтажа, Деваки Бос стремился к одному: как можно полнее донести до зрителя главное — тему любви, поэтичной и нежной, которая была положена в основу сюжета. Широко использовав национальную музыку, Бос первым из индийских кинематографистов создал подлинно индийский фильм, где все компоненты зрительного и звукового ряда 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 кинематографистов ждали ответа на многие наболевшие вопросы. Однако дать такие ответы было нелегко, ибо в этот период британская цензура усилила свои репрессии. Так, например, попытка экranизации рассказа Премчанда «Фабрика», в основе которого лежала история рабочего, подвергающегося унижениям и эксплуатации со стороны владельцев фабрики, потерпела полную неудачу. Два варианта фильма, «Фабрика» и «Дочь богача», были отклонены цензурой, так как представленные ленты — не что иное, «как прямое подстрекательство рабочих к беспорядкам»<sup>13</sup>, а на экраны страны вышел третий, «Богиня милосердия», — стандартная мелодрама (которые индийское кино штамповало в огромном количестве), где практически ничего не сохранилось от литературного оригинала.

<sup>13</sup> Vasudev A. Liberty and Licence in the Indian Cinema Delhi, 1978, p. 46.

Подобная же судьба была уготовлена фильмам «Гнев» Р.-С. Чандхури, «Бомба» П. Карани, «Махатма» В. Шантарама и другим, где авторы стремились правильно показать социальную действительность.

Однако британские власти не смогли полностью лишить индийских кинематографистов права голоса. Конечно, если сравнить литературу и кинематограф того периода, то нельзя не отметить, что в романах и рассказах выдающихся писателей того периода социальная критика существующих порядков дана гораздо серьезнее. Гражданский пафос этих произведений, где внимание авторов было обращено к самым актуальным проблемам жизни индийского общества — борьбе против колониального ига, кастовой дискриминации, социальному угнетению, — не шел ни в какое сравнение 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, могли осуществлять 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, на кинематографистов 30-х годов самое сильное влияние оказали произведения таких писателей, как Рабиндранат Тагор, Премчанд, Шоротчондро Чоттопадхайя. Даже столь робкое общение с настоящей литературой рождало у кинематографистов чувство неудовлетворенности своей работой, толкало к переосмыслению тематики картин, их идейного содержания.

И главное здесь, видимо, в том, что в 30-х годах появилась целая группа творческих работников — писателей, поэтов, кинематографистов, — которые хотели перестроить индийский кинематограф.

Немалую роль в этом объединении сходно мыслящих людей сыграла «Всениндийская ассоциация народных театров» — организация, созданная при непосредственном влиянии Коммунистической партии Индии еще в 1943 году.

Вот что об этом пишет известный индийский режиссер Мринал Сен: «Необходимость коммуникации с народом, обусловленная политической целесообразностью, привела к созданию Коммунистической партией культурного фронта. Так была создана «Всениндийская 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»<sup>14</sup>.

И хотя по-прежнему серьезные социальные картины были подобны редким золотым крупицам, тем не менее традиция реализма никогда не прерывалась в работах индийских мастеров экрана. 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 свой долг художника и гражданина в том, чтобы средствами своего искусства говорить о действительно важных проблемах, которые предстояло решать индийскому обществу.

Рост возмущения и недовольства среди населения, открытое выражение протesta против беззакония английских властей не могли не сказаться на проблематике киноискусства. Целая плеяда индийских кинорежиссеров — Шантарам, Бос, Рай — в обход британской цензуры критиковала застой и косные обычаи индийского общества. Шантарам, ученик и последователь Пейнтера, к примеру, в своих картинах «Пусть осуждают» (1936), «Соседи» (1941), «Человек» (1939) с резким осуждением говорит о пагубности религиозной розни между индуистами и мусульманами, выступает против обычая браков по расчету. Прогрессивными индийскими режиссерами предпринимается также попытка критики государственного и политического устройства индийского общества. Так, речь Хана, главного героя фильма Мехбуба «Единственный путь» (1939), — это целая политическая программа, выражаясь взгляды и устремления прогрессивной индийской интеллигенции 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 средства, сырье, людские ресурсы. Однако, когда возникла «японская угроза», британская администрация пожелала заручиться поддержкой индийцев

<sup>14</sup> Сен М. Октябрьская революция и ее влияние на мировое кино. М., 1976, с. 7.

для своих военных усилий. 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 указала, что характер войны коренным образом изменился, и призвала, не прекращая борьбы за свободу Индии, выступить против фашизма, действия англичан, их близорукая и эгоистичная политика 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 миллионов 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, британские власти пытались поддержать свое господство усилением цензуры, на экраны Индии выходит фильм Бимала Роя «Победный марш» (1943), в котором затрагиваются отношения между людьми труда и капиталистами. «Победный марш» — первая работа Бимала Роя, внесшего огромный вклад в развитие индийского национального киноискусства. Посвященный проблемам жизни Индии, этот фильм подкупал не только актуальностью проблематики, но 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 и обладающего благородным и добрым сердцем простого рабочего с его хозяином оказывалось не в пользу последнего.

Выделялась и картина Шантарама «Бессмертная история доктора Котниса» (1946) — об индийце, герое партизанской борьбы<sup>15</sup>. Значение этих лент для воспитания национального зрителя трудно переоценить. И несмотря на мизерное количество подобных фильмов в тот период, подлинную славу индийского кино составляют именно эти немногочисленные ленты.

<sup>15</sup> Котнис — общественный деятель, возглавивший санитарный отряд в Китае в период китайско-японской войны.

В 1947 году послевоенная Индия стояла накануне независимости. Воздух свободы чувствовался повсюду. Уход 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 воздействия, как раздел страны»<sup>16</sup>. В кинематографии царил разброд. Часть режиссеров уехали в Пакистан, часть ушли 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.

Однако были и другие. Среди режиссеров, много и плодотворно работавших в это время, можно назвать Нимая Гхоса, Бимала Роя, Ходжу Аббаса, Сатьена Боса, Хемена Гупту и других. Это были люди, которые неустанно искали новые пути для национального кино, ощущая всю полноту ответственности перед народом за свое искусство. Их 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 патриотических 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 усилиению социальной активности.

Именно в этот период и в литературе и в кинематографии появляется значительное количество произведений о проблемах национально-освободительного движения. Это романы Вриндаванлала Вармы «Джханси ки рани Лакшимбаи» (о героине освободительного движения Лакшимбаи), трилогия Гопала Халдара, куда вошли романы «Однажды», «День другой», «Еще один день» и другие. По своей проблематике эти произведения перекликаются с фильмами, выпущенными на экраны в эти годы, — «42», «Обездоленные» и другими. Особен-но интересен фильм «42», где его автору, Хемену Гупте,

<sup>16</sup> Гарга Б.-Д., Гарги Б. Кино Индии, с. 71.

удалось не только реконструировать на экране подлинный эпизод борьбы за независимость, произшедший в Миднапуре в 1942 году, когда безоружная толпа людей вынудила к бегству отряд английских колониальных войск, но и показать психологию той части индийского общества, которая сотрудничала с колонизаторами. 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», убедившись, 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 тех лет. Картины «Бабла» (реж. Аг-радута, 1953), «Малыши» (реж. Д.-А. Хикари, 1949), «Мунна» (реж. Х.-А. Аббас, 1954), «Обездоленные» (реж. Н. Гхош, 1948) были посвящены этой теме, 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 вызывали 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 заменялась в них морализаторством. 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 показывающие 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 факт в развитии национального кино. «Несмотря на все свои слабости, эти первые послевоенные картины заслуживают внимания и уважения: они продиктованы честными мотивами и легли в основу глубоко гуманистического, не оформленвшегося еще реа-

листического направления в кинематографии»<sup>17</sup>. Режиссеры стали искать более зачительные 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, Нимай Гхош, Радж Капур и другие.

Новое время выдвинуло и новые имена. Всемирную славу индийскому кино принесут работы Сатьяджита Рея, 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 кинематографиями.

Но, восхищаясь филигранным 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.

---

<sup>17</sup> Гарга Б.-Д., Гарги Б. Кино Индии, с. 49.

На протяжении последних лет в Индии ведутся горячие дискуссии вокруг состояния дел в национальной кинематографии. Помимо деятелей кино в эти обсуждения вовлечены широкие круги индийской общественности, которые сходятся во мнении о давно назревшей необходимости проведения реформ в киноиндустрии. По величине это шестая в стране отрасль промышленности, в которой прямо или косвенно занято около двух миллионов человек. По количеству выпускаемых ежегодно фильмов Индия из года в год побивает собственные рекорды — конкурентов среди других развитых в кинематографическом отношении стран мира она оставила далеко позади. В последние годы на 70 киностудиях страны ежегодно производится более 800 полнометражных художественных и более 1000 короткометражных и рекламных фильмов. Каждый день индийские кинотеатры посещают примерно 12 миллионов зрителей, а ежегодные кассовые сборы составляют более 4 миллиардов рупий. Индийские фильмы экспортируются более чем в 100 стран мира.

Казалось бы, оснований для беспокойства и критики (временами очень резкой) не должно быть. Но это только на первый взгляд. На самом деле на протяжении долгого времени кинопромышленность страдает тяжелыми хроническими недугами. Нельзя считать, например, нормальным положение, при котором один фильм демонстрируется 150 недель, в то время как сотни других лежат на полке без надежды когда-либо увидеть свет, или когда загруженность нескольких студий находится в полной зависимости от прихотей одного актера. А разве не противоестественно, что концепция фильма вырабатывается не профессионалом режиссером, а прокатчиком или финансистом, субсидирующим производство этой картины. Одним словом, система производства традиционных коммерческих, или так называемых популярных, фильмов (в Индии их часто называют фильмами на языке хинди либо бомбейской кинопродукцией, и по которой очень часто ошибочно судят об индийском кинематографе) все чаще вызывает в стране осуждение. Создаваемые по устоявшимся схемам многие десятилетия, рассчитанные

на массового зрителя, эти ленты прежде всего товар, и их художественное содержание, культурные ценности отступают на второй план.

Реалистические, социально значимые фильмы, которым присущи углубленное изучение индийской действительности, анализ существующих проблем в жизни общества, представляют другое направление в индийском кино, возникшее как протест против засилья коммерческих фильмов. Это движение появилось в конце 60-х годов и получило название «новое индийское кино».

По системе производства эти фильмы также отличаются от коммерческих: они недорогостоящие, снимаются, как правило, на натуре, в них принимает участие много новых актеров, а сюжеты часто черпаются из индийской литературы.

Несмотря на большие трудности, «новое индийское кино» набирает силу и постепенно начинает теснить популярные фильмы. Следует особо отметить, что это новое направление в индийской кинематографии не добилось бы таких успехов, если бы не постоянная поддержка правительства, которое в последнее время провело в жизнь очень важные мероприятия, направленные на оздоровление кинопромышленности в целом. Но тем не менее позиции коммерческого кино, находящегося в частных руках, все еще сильны — на его долю приходится большая часть производимых в стране фильмов, оно контролирует значительную часть проката, и в его распоряжении находится подавляющее большинство кинотеатров.

О существующей в Индии системе производства фильмов, форм и методов их проката и пойдет речь в данной статье. Наша задача ограничивается регистрацией реальных фактов и попыткой разобрать и объяснить их.

Первый показ фильмов в Индии состоялся 13 июля 1896 года. В этот день бомбейская элита собралась в отеле «Уотсон», чтобы за умеренную плату — одна рупия за билет — стать свидетелями «чуда века», как тогда нарекли «синематограф Люмьера».

Окрыленные восторженным приемом публики, устроители этого зрелища неделю спустя перенесли показ фильмов в бомбейский театр «Новелти», причем ввели сеансы с различной входной платой, чтобы привлечь как можно больше зрителей. Самыми дешевыми были билеты стоимостью около половины рупии. Именно на

этих сеансах, рассчитанных на самые широкие слои населения, формировалась могущественная киноаудитория, которая оказала огромное влияние на развитие индийской кинопромышленности, решала судьбы актеров, режиссеров, кинокомпаний и студий, во многом определяла (и до сегодняшнего дня определяет) форму и содержание индийского коммерческого фильма.

В конце 1896 года с изобретением братьев Люмьер познакомилась Калькутта, и в следующем году — Мадрас.

Успех кинематографа, получившего в Индии довольно быстрое распространение, привел к созданию уже в первые годы нового столетия кинопрокатных фирм. Наиболее предпримчивыми в области проката были антрепренеры Джамшеджи Мадан и Абдулали Исуфали. Начав с показа фильмов на ярмарках, эстрадах, в палатках на открытых площадках, они создали прокатные империи, простиравшиеся до Бирмы и Цейлона. Они же стали первыми регулярно завозить в Индию фильмы из Франции, Англии, США и в меньшей степени — из Германии, Италии, Дании. Впоследствии Дж. Мадан создал крупную компанию по производству фильмов.

Многие индийские киноведы отмечают, что в «аттракционный период» немого кино импортные ленты типа «Убийство президента Мак Кинли», «Похороны королевы» и другие были мало понятны простому индийскому зрителю. Чтобы сохранить зрителей, предпринимателям все чаще приходилось подкреплять киносеансы выступлениями танцов, акробатов, борцов, фокусников и т. п.

Возникла необходимость создания фильмов, черпающих сюжеты из индийской жизни. Многие прокатчики уже понимали, что такие фильмы будут пользоваться несравненно большим успехом у индийских зрителей, нежели иностранные ленты.

В период после первой мировой войны индийская кинопромышленность развивалась под влиянием глубоких экономических, политических и социальных изменений, происходивших в стране и в мире. В связи с бурным ростом капитализма обострились противоречия между индийской буржуазией и английским империализмом. Великая Октябрьская социалистическая революция дала мощный толчок развернувшемуся в это время новому этапу национально-освободительного движения — в стране создавались массовые общественно-политические организации, росло рабочее движение. Индийский наци-

ональный конгресс, возглавляемый Махатмой Ганди, объявил кампанию гражданского неповиновения.

В стране возникали крупные национальные монополии, появилась многочисленная прослойка коммерсантов, разбогатевшая на военных заказах и искавшая сферы приложения своих капиталов. Кинопроизводство, на их взгляд, не только сулило быстрый возврат вложенных средств, но и получение больших прибылей. Именно в эти годы стали закладываться основы индийской кинопромышленности, которая во многом копировала Голливуд.

Напомним, что за то время, пока кинопромышленность Англии, Франции, Германии и Италии была парализована войной, Голливуд, создавший сильную и гибкую поточную систему производства фильмов, успел захватить командные позиции на мировом кинорынке. Индия, с ее огромной зрительской аудиторией, оказалась в сфере американского влияния. К концу 20-х годов 85 процентов индийских кинотеатров демонстрировали исключительно американские ленты. Однако это отнюдь не означало, что индийские зрители были равнодушны к своим фильмам. Монополизировав прокат, американцы блокировали индийскую кинопродукцию. То, что подавляющее большинство индийского населения всегда отдавало предпочтение кинокартинам национального производства, было ярко и убедительно доказано Комиссией по индийской кинематографии, созданной в 1927 году. Подоплекой создания этой комиссии было желание англичан вернуть утерянные за годы первой мировой войны позиции на кинорынке Индии. Свои корыстные цели они прикрывали ханжеским утверждением, что безнравственные голливудские фильмы пагубно влияют на «местное население». Полагая, что им удастся административными мерами потеснить американских конкурентов, колониальные власти назначили Комиссию по индийской кинематографии, в которую вошли трое индийцев и трое англичан. По замыслам властей комиссия должна была ужесточить цензорский кодекс, что позволило бы резко сократить приток американских фильмов в Индию, а также дать рекомендации по вопросам производства и проката индийских фильмов. Англичане никак не могли предположить, что зал заседаний станет ареной ожесточенной политической схватки.

Перед комиссией выступили владельцы студий, продюсеры, прокатчики, театровладельцы, режиссеры, акте-

ры, включая таких знаменитостей, как Пхальке, Гангули, киномагнат Мадан, Х. Рой. Почти все заявили, что не усматривают разницы между американскими и английскими фильмами и что индийский зритель предпочитает самому лучшему иностранному фильму кинокартину национального производства.

Это событие занимает особое место в истории индийской кинематографии еще и потому, что ее председатель Д. Рангачариар, кстати сказать, сразу раскусивший замысел англичан, тщательно проанализировал состояние индийской кинопромышленности и дал ряд ценных рекомендаций, часть из которых воплотилась в жизнь после получения Индией независимости. В частности, он ратовал за строительство кинотеатров, в том числе и передвижных, за предоставление продюсерам займов, за производство документальных и образовательных фильмов, за создание в стране киноархива, утверждение призов за лучшие индийские фильмы и т. д.

Примечательно, что в день, когда была образована комиссия, 6 октября 1927 года, в мире появился первый звуковой фильм — «Певец джаза». Дни немого кино были сочтены.

С появлением звука фильмы на языке хинди заняли господствующее положение в индийской киноиндустрии. Это и неудивительно, поскольку на этом языке и его диалектах говорят жители пяти штатов: Харианы, Уттар Прадеша, Мадхья Прадеша, Раджастана и Бихара — всего около 45 процентов населения страны.

Другое явление, которое появилось в индийской кинематографии при переходе от немого к звуковому кино, — обилие музыкальных номеров в фильмах.

Популярность певцов и композиторов настолько велика в Индии, что при рекламировании фильмов бывает достаточным указать лишь их имена, не упоминая актеров.

С точки зрения фильмопроизводства привлечение известных музыкантов, равно как и наиболее популярных актеров, создает для продюсера много проблем, главная из которых — финансовая.

Как уже отмечалось выше, индийская кинематография находилась под большим влиянием Голливуда. Видимо, индийские кинопромышленники сочли вполне естественным копировать Голливуд, поскольку его политика в области производства и проката фильмов доказала свою конкурентоспособность и приносила громадные ба-

рыши как у себя дома, так и за рубежом. Поэтому неудивительно, что в момент становления индийская кинопромышленность заимствовала у Голливуда не только систему производства, формы и методы рекламы и проката, но и в целом концепцию «развлекательности» фильма, направленного на массового зрителя, рецепты его коммерческого успеха. Заметим, однако, что слишком громадны различия в историческом развитии, культурном наследии и экономике этих стран, чтобы индийская кинематография стала слепком с Голливуда.

В период с двадцатых до середины 40-х годов в Индии существовала так называемая студийная система кинопроизводства. Суть ее заключается в том, что весь производственный цикл, начиная с написания сценария и кончая печатью копий, осуществляется на студии. Студии располагали штатными режиссерами, актерами, сценаристами и необходимым техническим персоналом. Они полностью несли расходы по производству фильмов. С момента зарождения кинопромышленность пустила корни в главных портовых городах Индии — Бомбее, Калькутте и Мадрасе, — которые исторически сложились как торговые, промышленные и культурные центры. Эти города располагали всем необходимым для развития новой отрасли промышленности, и прежде всего деньгами и творческими силами.

К середине 20-х годов каждая из наиболее крупных студий уже имела репутацию по созданию фильмов определенного жанра и у нее были свои поклонники.

В отличие от Голливуда в Индии не произошло монополизации всех отраслей кинобизнеса какой-либо группой магнатов. Лишь некоторые компании помимо производства фильмов владели кинотеатрами и занимались прокатом. Видимо, этим и объяснялась «высокая смертность» фирм. Серия неудач либо провал одного дорогостоящего фильма приводил фирму к финансовому краху.

К числу наиболее известных в это время студий принадлежали «Империал студиоз», «Нью тхиетерс», «Бомбей токиз» и «Прабхат студиоз».

Студия «Империал» вошла в историю главным образом потому, что на ней был создан первый индийский звуковой фильм «Светоч мира», выпущенный на экран в марте 1931 года.

Студию «Нью тхиетерс» вначале преследовали неудачи, но благодаря незаурядным способностям ее осно-

вателя Б. Н. Сиркарю, которому удалось собрать вокруг себя группу талантливых людей, студия стала выпускать фильмы, побившие кассовые рекорды по всей стране. Наиболее известными фильмами этой компании были «Чандидас» и «Девдас».

«Бомбей токиз» была создана Химансу Рай и его женой Девикой Рани в 1934 году. Эти имена известны далеко за пределами Индии. В дни немого кино, находясь в Европе, Рай склонил одну немецкую кинокомпанию вложить средства в фильм совместного производства о жизни Будды — «Светоч Азии». В Европе фильм прошел с ошеломляющим успехом, хотя в Индии к нему отнеслись равнодушно. Далее последовало сотрудничество с немецкой фирмой «УФА» и знакомство с Марлен Дитрих и Георгом Пабстом.

Фирма «Бомбей токиз» начинает выпускать фильмы на языке хинди и вскоре занимает одно из ведущих мест в кинопромышленности. Ее продукция, ладно скроенная, с песнями и танцами, большей частью мелодраматического содержания, была рассчитана на массовую аудиторию. Многие считают, что «Бомбей токиз» выработала в главных чертах концепцию индийского коммерческого фильма, которая до сих пор в ходу у индийских продюсеров.

Другой крупнейшей кинокомпанией была в то время «Прабхат студиоз». Основанная в 1929 году в городе Колхапуре, она в 1933 году переместилась в город Пуну, расположенный в ста километрах от Бомбея (сейчас в этом здании размещается Индийский институт кино и телевидения). Рассчитанные на довольно ограниченную аудиторию зрителей, говорящих на маратхи, фильмы студии «Прабхат» тем не менее за простоту сюжетов и доходчивость пользовались успехом во всей стране.

В 30-е годы крупные студии создавались также и на юге страны, в основном в Мадрасе. Однако появление звука нанесло мадрасской кинопромышленности непоправимый ущерб. Дело в том, что четыре южноиндийских языка — тамили, телугу, каннада и малаялам, — относясь к дравидийской группе, полностью отличаются от индоевропейской семьи языков северной Индии. В силу этого южноиндийский рынок был замкнут; фильмы на хинди туда еще не проникали, а мадрасские продюсеры не были в достаточной степени вооружены, чтобы начать наступление на североиндийские территории. Поэтому с приходом звукового кино местные продюсеры спешно

покидали мадрасские студии и устремлялись в Бомбей, Калькутту, Пуну или Колхапур.

К середине 30-х годов южноиндийские студии опправились от удара и деятельность их ожила. Примерно к 1936 году в Мадрасе вслед за «Мадрас юнайтед артистс корпорейшн» и «Модерн тхиетерс» появились такие крупные студии, как «Джемини», «Вахини», «А.В.М.» и другие.

В следующем десятилетии кинопроизводство на юге Индии, главным образом в Мадрасе, продолжало бурно развиваться, и там уже стало действовать около пятнадцати великолепно оборудованных по тем временам студий. Следует отметить, что все они по своему техническому оснащению зачастую во многом превосходили бомбейские и калькуттские. Полностью игнорируя североиндийский рынок, мадрасские студии выпускали фильмы, рассчитанные лишь на аудиторию, говорящую на языках телугу и тамили. Их экономическая жизнеспособность в 30-е годы объяснялась сравнительно дешевой стоимостью фильнопроизводства и чрезвычайно низким уровнем заработной платы киноработников, которые в условиях экономической депрессии и безработицы вынуждены были мириться с таким положением дел.

Но к началу 40-х годов студийная система стала давать трещины. Получившие признание и известность режиссеры и главным образом актеры (их уже называли звездами) не желали находиться под пятой владельцев студий, понимая, что успех фильмов прежде всего зависит от их участия. В своем стремлении добиться независимости актеры получали поддержку у антрепренеров и бизнесменов, готовых вложить свои капиталы в весьма доходное предприятие, которым считалось кинопроизводство. Некогда могущественные студии стали сдавать павильоны в аренду независимым продюсерам. Уже в 1942 году из 60 фильмов, произведенных в Бомбее, 20 кинокартин были созданы независимыми продюсерами. Обанкротившись в 1947 году, студия «Бомбей токиз» закрылась в 1952 году. Десять лет отчаянно боролась за свое существование студия «Прабхат», но безуспешно — в 1953 году она сделала свой последний фильм; 1955 год оказался роковым и для «Нью тхиетерс».

На юге страны, где студийная система была введена несколько позже, студии продержались дольше. Но спустя несколько лет их постигла та же участь.

Таким образом, студийная система практически

прекратила свое существование к началу 40-х годов. Спустя три года после окончания второй мировой войны, то есть к моменту получения Индией независимости, лидерство в кинопромышленности переходит от профессиональных кинопродюсеров к финансистам, прокатчикам, театровладельцам и некоторым кинозвездам. Согласно данным Комиссии С.-К. Патиля, образованной в 1951 году правительством для изучения положения дел в индийской кинематографии, в производстве 1036 фильмов, созданных за период 1946—1949 годов, участвовали 804 продюсера. Из них более половины, сделав всего лишь один фильм, навсегда распорошились с кино.

В военные годы из-за громадного притока в города сельского населения резко возросло посещение кинотеатров. Фильмопроизводство пошло вверх. С резким повышением стоимости производства, вызванным инфляцией, и при острой нехватке кинотеатров появилась необходимость в посреднике, который мог бы гарантировать выход фильмов на экран. Таким связующим звеном между продюсером и театровладельцем стал прокатчик. В специальных условиях индийского кинорынка (на чем мы ниже остановимся) это весьма могущественная фигура, которая не только обеспечивает выпуск фильма, но и участвует в его финансировании.

В конце 40-х годов после триумфального шествия по всей стране фильма «Чандралекха», созданного на юге страны, вся кинематографическая Индия заговорила о Мадрасе — центре гигантской южноиндийской киноиндустрии. Но для тех, кто был сведущ в положении дел, это внезапное наступление мадрасской продукции на всеиндийский рынок не было неожиданностью. Начать хотя бы с того, что в четырех южных штатах находится более половины всех кинотеатров Индии. В конце 50-х годов из всех выпускаемых на тринадцати языках в стране фильмов почти половина приходилась на ленты, созданные на четырех южноиндийских языках (большая часть — на тамильском).

В начале 50-х годов структура индийской кинопромышленности перестала напоминать какую бы то ни было иностранную модель. Появилась своя собственная, в которой главное место заняли и сейчас занимают независимые продюсеры и прокатчики.

Период распада и последующего крушения студийной системы по времени совпал с явлением, которое полу-

чило название «черные деньги». Вызванные войной инфляции и острая нехватка товаров породили в стране черный рынок и небывалых масштабов коррупцию. Спекулянты становились миллионерами за одну ночь. Но поскольку деньги были добыты незаконным путем, их нельзя было ни объявить, ни вложить открыто в какое бы то ни было коммерческое предприятие. Им требовалось найти такую отрасль бизнеса, где трудно учесть размер вложенных средств. Вот тогда-то нувориши и всякого рода спекулянты обратили свой взор на кинопромышленность. И рекой потекли деньги в фильмопроизводство. Более того, не располагая своими студиями, эти деляги от искусства стали ангажировать для реализации своих кинопрожектов звезд, музыкантов, режиссеров, сценаристов и т.д., выплачивая им бешеные гонорары — частично из этих необъявленных доходов, то есть «черных денег»:

Существование этой практики в индийской кинопромышленности — секрет полишинеля. Комиссия по рассмотрению положения дел в кинопромышленности (Комиссия С.-К. Патиля) в 1951 году заявила: «Мы уже высказывали наше сомнение, равное убеждению, что гонорары актеров, которые им выплачиваются открыто по контрактам, — толика тех сумм, которые они фактически получают за каждый фильм». Справедливости ради следует отметить, что этим злом поражены и другие отрасли промышленности в Индии. Нет нужды говорить, что идейный и художественный уровень фильмов стал резко падать. Они все более и более становились эскейпистскими и лишь косвенно отражали реальную действительность.

С тех пор и поныне производство фильмов служит способом спекулятивного вложения капитала, позволяющего избежать налогообложения.

В общественно-политической жизни Индии 50-е годы — исторический период, имеющий непреходящее значение. Страна сбросила многовековое иго англичан и стала на путь независимого развития. В Индии произошел взрыв творческой активности во всех областях искусства. В кино новое слово сказали Х.-А. Аббас, Р. Капур и, конечно, Сатьяджит Рей.

Шестидесятые годы войдут в историю кинематографии Индии как переломные в том смысле, что центральное правительство осуществило ряд важнейших мероприятий, направленных на оздоровление индийской ки-

нематографии, которые уже принесли плоды. Были основаны Киноинститут в Пуне, Национальная корпорация финансирования кино, Индийская киноэкспортная корпорация и Национальный киноархив.

Начиная с конца 60-х годов при финансовой поддержке правительства в Индии стали регулярно появляться реалистические, социально значимые ленты, что позволило заговорить о «новой волне» в индийском кино. Вначале поддержка правительства была скромной, но и этого оказалось достаточно, чтобы наконец режиссеры обрели свободу самовыражения и избавились, хотя бы частично, от диктата прокатчиков и частных финансистов. Это движение за реализм в индийском киноискусстве помимо «новой волны» называют «новое» или «другое индийское кино», которое вступило в серьезный спор с кино коммерческим.

Одним из наиболее важных шагов, предпринятых центральным правительством в последнее время, было создание в 1980 году Национальной корпорации развития кино (НФДК). Наделенная широкими полномочиями, корпорация призвана упорядочить положение дел в индийской кинопромышленности. Одна из главных задач НФДК — содействовать созданию высокохудожественных фильмов.

Одним словом, индийская кинематография стоит на пороге больших перемен.

А тем временем около 80 миллионов индийцев еженедельно посещают так называемые популярные фильмы, которые вот уже более полувека штампуются по одной и той же схеме: очаровательные звезды, песни и танцы, вплетенные в надуманное повествование.

За последние десятилетия кассовые сборы все время идут вверх. Например, за период с апреля 1982 по март 1983 года они составили 4,1 миллиарда рупий. Это на 150 миллионов рупий больше, чем в предыдущем году. Тем не менее производственный и прокатный секторы промышленности зафиксировали у себя дефицит. Из года в год большинство продюсеров терпят убытки, а число производимых фильмов не уменьшается. В последние годы в стране производится 700—800 фильмов ежегодно (в 1980 году — 742 фильма, 1981 — 737, 1982 — 763, в 1986 году — 840 фильмов). Подсчитано, что только на бомбейских студиях постоянно находится в работе примерно 600 фильмов.

Современное состояние кинопромышленности имену-

ется самими индийцами «огромным индийским кинобазаром». Несмотря на стремительный рост стоимости фильмоизготовления, продюсеры поговаривают о дальнейшем увеличении производства фильмов. По странной логике продюсеры такими мерами пытаются бороться с тем, что лишь от 6 до 10 процентов всех выпускаемых в Индии фильмов имеют кассовый успех. Сейчас средние затраты на производство одного бомбейского фильма на хинди составляют 6 миллионов рупий (при участии по крайней мере одной звезды); фильма с участием нескольких звезд — 60 миллионов рупий и средние затраты на так называемый малобюджетный фильм (без участия звезд) — 1,5 миллиона рупий.

Чтобы лучше понять функционирование индийского «кинобазара», остановимся несколько подробнее на механизме и экономике кинопроизводства и проката. Прежде всего скажем, как распределяется выручка от проката фильма. Согласно статистическим данным, большая часть кассовых поступлений, а именно 40—50 процентов, в виде налога идет правительству; 25—30 процентов получает театровладелец, и оставшиеся 25—30 процентов делятся между прокатчиком и продюсером. Во всех случаях продюсер не получает более 10—15 процентов общей кассовой выручки. Помимо затрат на производство фильма продюсер должен думать также и о его выпуске, то есть дополнительных расходах на аренду кинотеатров, рекламу, печать копий и т. д. Принимая во внимание большой финансовый риск, связанный с выпуском фильма, продюсер ищет ссуды и кредиты у посредника, то есть у прокатчика. Как раз прокатчик и берет на себя ответственность по размещению фильма на рынке и по его эксплуатации. Более того, он частично покрывает расходы по производству будущего фильма. Таким образом, отношения между продюсером и прокатчиком завязываются до появления фильма.

Дело в том, что банки в Индии, как правило, не финансируют производство фильмов ввиду того, что у продюсера, кроме будущего фильма, не имеется никакого финансового обеспечения запрашиваемой у банка ссуды. Говорить же с банком об успехе фильма просто нелепо, — учитывая, что подавляющее большинство фильмов терпят провал. Поэтому продюсеры вынуждены обращаться за займами к частным финансистам, которые не только берут непомерно высокие проценты, но и стараются «внести свою лепту» в творческий процесс. Вторым

источником кредитования, как мы отмечали выше, является прокатчик, который помимо частичного финансирования фильма обеспечивает также и его выпуск. Но плата за эти услуги слишком велика — прокатчик требует от продюсера исключительного права на выбор сюжета, звезд, певцов, количества песен и танцев в фильме и т. д. и т. п. Финансист и прокатчик предоставляют кредиты продюсеру только в том случае, если у него имеется письменное согласие звезды, а также композитора и певца участвовать в фильме. Сумма кредита, представляемая продюсеру, зависит в первую очередь от «стоимости» звезды.

Прокатчик обычно выплачивает продюсеру половину оговоренной суммы в течение съемок фильма, а оставшуюся часть — по получении копий готового фильма. В случае если продюсеру не хватает денег на производство фильмов, он ищет дополнительные источники финансирования либо задерживает выплату гонораров звездам до момента выпуска фильма на экран.

Консерватизм финансистов и прокатчиков, их слепая приверженность концепции популярного фильма повинны в том, что так долго сохраняется в индийской кинематографии система звезд. До последнего времени даже речи не могло идти о кредите, если продюсер приглашал на фильм новых актеров. То, что звезды в Индии требуют фантастических вознаграждений, общеизвестно. Ввиду этого из общих затрат на производство фильма около 50 процентов или более идет на выплату гонораров звездам, композиторам, певцам и музыкантам. Как мы уже говорили выше, большая часть сумм выплачивается «черными деньгами». Позиция звезд относительно астрономических гонораров тверда и непоколебима, ибо они знают, что продюсеры получают соответствующие займы и ссуды благодаря их участию в фильмах. Поэтому помимо всего прочего они позволяют себе вносить изменения в сценарий (если это можно так назвать), требовать от продюсера привлечения к фильму определенного режиссера, оператора, актера и т. д. Поскольку популярных актеров не так уж много, каждый из них одновременно снимается в нескольких фильмах, порой в двадцати — тридцати сразу, причем по три-четыре съемки ежедневно. Физически не справляясь с такой нагрузкой, звезды срывают производственные графики съемок, что ведет к неизбежному увеличению накладных расходов и в конечном итоге — к удорожанию фильма.

Система звезд самым пагубным образом сказывается на условиях работы и заработной плате многих категорий служащих, технического персонала и рабочих — от звезд зачастую зависит загруженность студий, да и судьба нескольких десятков фильмов. В непредвиденных случаях прекращение съемок наносило непоправимый ущерб продюсерам и студиям. Например, из-за болезни Парвин Баби, Санджива Кумара, Амджада Кхана, Амитабха Баччана свертывалось производство многих фильмов.

Тем не менее последняя тенденция в индийском кино — производство дорогостоящих фильмов с участием нескольких звезд. Это, видимо, последнее стимулирующее средство, которое осталось в арсенале коммерческого кино. Многие признаки свидетельствуют о том, что популярный фильм, исчерпав все имевшиеся у него возможности, достигает своей кульминационной точки, после которой неотвратимо наступит спад. Так произошло с американской кинематографией в 60-х годах, когда создание так называемых «блокбастеров», роскошных, дорогостоящих фильмов, не только не задержало, а ускорило ее крах. И только вынужденная коренная перестройка всей структуры кинопромышленности вывела ее из кризиса. Показателен в этом отношении 1982 год — рекордный по количеству провалов крупнобюджетных фильмов. Такого кризиса давно не знала индийская кинопромышленность. Сенсационной была неудача, постигшая картину «Встреча с другом», когда на премьере в сравнительно небольшом, но первоэкранном кинотеатре «Рокси» в Бомбее фильм не дал сборов. В прошлом было много случаев, когда фильмы с участием звезд терпели провалы, но отсутствие зрителей в день премьеры — факт беспрецедентный в истории индийской кинематографии.

Итак, продюсеры и прокатчики из года в год терпят финансовые убытки. По данным, опубликованным в газете «Скрин», капиталовложения в производство 737 фильмов в 1981—1982 годах составили примерно 2 миллиарда рупий, в то время как чистые кассовые сборы (после вычета налога) равнялись 965 миллионам рупий. Несколько больше была чистая выручка от проката фильмов (около 1 миллиарда рупий) в период с апреля 1982 по март 1983 года; тем не менее этих поступлений далеко не достаточно, чтобы покрыть расходы на производство 762 фильмов, созданных за то же время (чтобы фильм

не был убыточным, возмещение в виде выручки от проката должно превышать сумму вклада в 4 раза, поскольку, как мы говорили раньше, продюсер получает лишь одну четвертую часть кассовых сборов).

Но прежде всего сами продюсеры и прокатчики несут ответственность за такое положение дел. Продюсеров можно обвинить в том, что они продолжают делать фильмы по заданной схеме, а прокатчиков — в том, что они гоняются за именами звезд и готовы переплатить за них миллионы рупий, отказываясь выдать даже небольшую ссуду фильму с новыми актерами.

Имеется, однако, обстоятельство, которое заставляет несколько критически относиться к заявлению продюсеров и прокатчиков относительно их убытков, отмеченное еще в период работы Комиссии С.-К. Патиля. «Мы должны упомянуть еще два факта, на которые нам неоднократно указывали, — говорится в отчете комиссии, — но по которым мы не можем представить улик по понятным причинам. Это касается дутых смет на производство фильмов. Нам стало известно, что сметы расходов при съемке некоторых фильмов, а именно оплата статистов, командировочные расходы, стоимость натурных съемок и т. д., значительно завышены. Причиной этого является не только желание продюсера утаить определенные суммы денег, которые будут свободны от налогообложения, но и иметь в своем распоряжении средства на выплату гонораров актерам сверх обозначенных контрактами сумм... а также на уплату ростовщического процента финансистам».

Из приведенного выше показания комиссии, досконально изучившей все аспекты индийской кинопромышленности, следует, что в одном из важных секторов индустрии, каким является фильмопроизводство, давно заметились нездоровые тенденции. В качестве производителей фильмов подвизается много случайных людей с деньгами, наносящих своими «черными» сделками большой ущерб кинопромышленности и создающих непомерные трудности для преданных искусству художников, которые не располагают нелегальными источниками финансирования. Известный сценарист и продюсер В.-П. Сатхе отмечает, что очень часто, еще до выпуска фильма на экран, продюсер подсчитывает свои убытки и, чтобы расплатиться с долгами и удержаться на поверхности, запускает в производство следующий фильм. И так без конца. Производственный сектор индийской кинопромыш-

ленности многие десятилетия функционирует по такому принципу.

Неискушенные люди полагают, что, несмотря на все перипетии с фильмопроизводством, общая картина индийской кинематографии не такая уж мрачная, если кассовые сборы непрерывно растут. Свой тезис они подкрепляют аргументом, что в конце концов получение наибольших доходов от проката фильмов — вот главная и конечная цель этой отрасли промышленности. Но в этом надо разобраться. В абсолютных цифрах действительно имеет место рост кассовых сборов. Увеличение поступлений от проката в первую очередь объясняется тем, что за последние несколько лет входная плата в кинотеатры возросла вдвое. Театровладельцы, и без того находящиеся в гораздо лучшем положении, нежели прокатчики и тем более продюсеры, в том, что касается доходов, непрерывно поднимают арендную плату за кинотеатры, оправдывая увеличение цен на билеты и аренду растущими накладными расходами.

Розничный торговец, каковым является владелец кинотеатра, обычно находится в более выгодном положении, чем производитель. Владелец кинотеатра — это лишь один из коммерсантов в ряду других, и степень его риска зависит лишь от умения выбрать нужный товар.

По официальным данным, на 31 марта 1983 года в Индии насчитывалось 11 682 кинотеатра, из них 7149 стационарных и 4533 передвижных. Таким образом, на каждую тысячу жителей приходится 7,37 места в кинотеатрах — это один из самых низких показателей в мире. Положение парадоксальное: страна с громадным населением, занимающая первое место в мире по кинопроизводству, имеет невероятно низкое количество мест в пропорциональном отношении к населению.

Острая нехватка кинотеатров приводит к жесткой конкуренции между прокатчиками, которые, как правило, не имеют своих кинотеатров. Исключение составляет небольшое число продюсеров и прокатчиков, располагающих двумя-тремя собственными кинотеатрами, но не более. Некоторые производственные и прокатные компании резервируют экранное время в кинотеатрах и впоследствии сдают его другим фирмам. Но ни одна из них не контролирует более пятидесяти кинотеатров. Самой крупной из таких компаний является «Раджшири пикчерз», которая имеет пятнадцать филиалов и демонстрирует фильмы как соб-

ственного производства, так и других компаний. К ведущим в этой области фирмам можно также отнести «Тримурти фильмз», «Джаната фильм дистрибьюторз», «Б.Р.А. энтерпрейзис».

В силу перенасыщенности рынка фильмопродукцией и нехватки кинотеатров театровладельцы находятся среди других секторов кинопромышленности в наиболее благоприятном положении, будучи защищенными твердой арендной платой, которую они постоянно поднимают путем повышения входной платы и увеличения посадочных мест. Пользуясь своим положением, владелец кинотеатра диктует прокатчикам свои условия. Например, он может потребовать выплату аванса в размере 50—60 процентов суммы еженедельного сбора. Наиболее кабальной является широко практикуемая в индийских кинотеатрах так называемая «система хоулд овер», по которой фильм должен набрать за первые четыре дня демонстрации 55 процентов общей суммы еженедельного сбора, чтобы не быть изъятым из кинотеатра на следующей неделе. Нередки случаи, когда продюсер и прокатчик выплачивает разницу из своего кармана в течение многих недель, чтобы продлить показ фильма в кинотеатре, искусственно создавая впечатление его коммерческого успеха. Особенно часто прибегают к подобному методу, когда надо дотянуть до «серебряного» или «золотого юбилея» (соответственно 25 и 50-ти недель беспрерывной демонстрации фильма в одном кинотеатре). По случаю таких юбилеев по многолетней традиции устраиваются приемы и банкеты, которые посещают видные актеры и деятели кино, и это пышное празднование, разумеется, широко освещается в прессе. Нетрудно догадаться, что это всего лишь дополнительная реклама фильму, позволяющая его владельцам получить больше прибыли при продаже фильма на различные прокатные территории. Многим же продюсерам и прокатчикам не легче оттого, что какой-то фильм по году и больше не сходит с экрана кинотеатра, в котором они зарезервировали время для выпуска своих фильмов (фильм «Шолей»<sup>1</sup> демонстрировался в одном из лучших бомбейских кинотеатров «Минерва» 149 недель).

Несмотря на рост числа кинотеатров, в стране наблюдается такая же остшая их нехватка, как и прежде. По подсчетам журнала «Скрин», необходимо, чтобы в

<sup>1</sup> В прокате СССР — «Месть и закон».

Индии было не менее 20 тысяч кинотеатров, то есть вдвое больше, чем сейчас. Деятели кинопромышленности постоянно объясняют все свои беды этим обстоятельством. Но, видимо, это только верхушка айсберга. Причин здесь гораздо больше. При производстве в стране такого громадного количества фильмов владельцы кинотеатров, как это ни покажется странным, вынуждены включать в репертуар старые фильмы, чтобы заполнить имеющееся в их распоряжении экранное время и сделать работу кинотеатров прибыльной. Причины неудач следует искать в прокатной политике. Прокатчики и театральные владельцы не учитывают специфики аудитории при выборе фильмов. Индийская кинопресса часто отмечает, что большой ошибкой прокатчиков можно считать их стремление насытить конкретный рынок, прежде всего Бомбей, Калькутту, Дели, Мадрас, от которых якобы зависит успех фильмов в других районах страны. Очень узким местом является тиражирование копий. Нельзя рентабельно прокатывать фильм, имея ограниченное число копий. Среди прочих причин, которые отрицательно сказываются на кинопосещаемости, в последнее время упоминают конкуренцию со стороны телевидения и видеопиратство — нелегальную демонстрацию фильмов на видеокассетах в клубах, гостиницах, ресторанах, автобусах дальнего следования и т. д. Однако в современных условиях Индии вряд ли можно предположить, что это может чувствительно отразиться на снижении посещаемости кинотеатров.

Анализируя причины падения кинопосещаемости, многие представители кинопромышленности отмечают, что зрители стали очень разборчивы, а продюсеры недостаточно хорошо изучают их вкусы. В условиях возрастающей инфляции населению приходится экономить на развлечениях. Высокие цены на билеты, которые резко возросли в последние годы и составляют в среднем 8—9 рупий, а также отсутствие должных удобств в кинотеатрах отпугивают зрителей. И хотя опыт наглядно показывает (особенно примечателен был 1982 год, когда киноиндустрию охватила паника из-за рекордного числа кассовых провалов супербоевиков), что участие звезд обеспечивает фильму лишь финансирование и своевременный выпуск фильма на экран, но отнюдь не гарантирует ему зрительского успеха, финансисты, прокатчики, театральные владельцы тем не менее продолжают отдавать предпочтение фильмам, скроенным по стародавней формуле.

В кинематографических кругах мало кто оспаривает необходимость улучшения художественного и профессионального уровня индийских фильмов и проведения реформ, направленных на оздоровление кинопромышленности в целом. И правительство Индии, судя по принятым мерам, понимает это не хуже других.

После провозглашения независимости перед страной стояло много неотложных дел, связанных с реализацией радикальных и конкретных мер по развитию государственного сектора в экономике, ограничению сверхприбылей монополий, контролю над внешней торговлей, искоренению коррупции и т. д., и поэтому правительство не могло уделить внимание кинематографу. Но со временем центральное правительство планомерно стало проводить в жизнь программу, направленную на упорядочение дел в индийской кинопромышленности. Прежде всего правительство взяло под свой контроль производство и прокат документальных фильмов, создав для этой цели в 1947 году студию «Фильмз дивижн».

В 1955 году было создано «Общество детских фильмов», которое при финансовой поддержке правительства стало делать художественные и короткометражные фильмы для детской аудитории.

В 1960—1961 годах правительством был создан Киноинститут Индии в городе Пуне, который в 1975 году был преобразован в Институт кино и телевидения. Крупнейший в Азии киноинститут готовит режиссеров, сценаристов, актеров, кинооператоров и звукооператоров, монтажеров. В Индии, где существует громадная кинематография, наконец появился центр по подготовке национальных кинематографических кадров. Киноинститут в Пуне окончили такие ныне известные режиссеры (получившие признание в Индии и за рубежом), как Мани Кауль, Кумар Шахани, Саид Ахтар Мирза, Кетан Мехта, Адур Гопалакришнан и другие.

Большую помощь в подготовке творческих киноработников оказывает созданный в 1964 году в городе Пуне Государственный киноархив Индии, в котором уже собрано 8043 фильма из многих стран мира, и эта коллекция продолжает расти.

Создание правительством в 1960 году Корпорации финансирования кино (ФФК) следует расценивать как веху в истории индийской кинопромышленности. Понимая, что порочная система звезд, монополия финансистов и прокатчиков, с их несметными «черными деньгами»,

напрочь закрывает доступ в кино новых талантов, способных создавать высокохудожественные произведения, ФФК оказывала финансовую помощь режиссерам, зарекомендовавшим себя поборниками реалистического кино. Несмотря на то, что некоторые фильмы, созданные на весьма скромные средства корпорации, так и не увидели света в силу многих причин (это было поводом для ликования и нападок на правительство со стороны частного сектора в кино), тем не менее именно эти конкретные меры правительства привели к появлению в 60-х годах социально значимых фильмов, что положило начало так называемой «новой волне» в кинематографе Индии.

Логическим продолжением в целеустремленной программе правительства, направленной на установление контроля над кинопромышленностью, явилось создание Национальной корпорации развития кино (НФДК) в 1980 году, куда влились Корпорация финансирования кино и Индийская корпорация по экспорту фильмов (ИМПЕК). Этот представительный орган, наделенный широкими полномочиями, ставит своей целью планирование производства, содействие централизованному и эффективному развитию кинопромышленности в соответствии с национальной экономической политикой и задачами, выдвигаемыми центральным правительством. НФДК занимается вопросами финансирования, производства, проката, экспорта и импорта фильмов, приобретения сырой пленки и кинооборудования, ведает арендой и строительством кинотеатров. С помощью ссуд этой корпорации снято около двухсот художественных фильмов. Недавно НФДК приняла решение заняться производством фильмов. По мнению руководства НФДК, это даст возможность кинематографистам больше сконцентрировать свое внимание на творческом аспекте работы и оставить заботы о прибыли и убытках продюсеру. В рамках НФДК действует сценарная комиссия для отбора и экранизации наиболее талантливых произведений. Ежегодно комиссия проводит конкурсы на лучший сценарий.

Понимая, что судьба фильмов зависит главным образом от их правильной эксплуатации, НФДК приступила к созданию собственной прокатной сети — помимо аренды экранного времени в частных кинотеатрах многих городов страны. Несколько лет назад корпорация стала разрабатывать проект строительства тридцати специализированных кинотеатров в столицах штатов и других городах Индии для проката своих фильмов.

В сферу деятельности НФДК входит также организация кинофестивалей в Индии и контроль за отбором кинофильмов на фестивали за границу и, самое главное, экспорт национальных лент на международный рынок. А этому вопросу правительство Индии уделяет особое внимание. Ибо как сказала бывший премьер-министр Индии Индира Ганди:

«Наши фильмы смотрят и любят во многих странах. Их экспорт важен для нас не только с точки зрения коммерческой, но и с точки зрения их влияния на отношение к нам народов других стран»<sup>2</sup>.

Дебютировало индийское кино на международной арене довольно рано. Произошло это еще в 1926 году. Именно тогда иностранцы впервые увидели фильм Х. Рая «Светоч мира», воссоздавший на белом полотне экрана популярные предания о жизненном пути Будды, учение и мысли которого оказали, как известно, длительное определяющее воздействие на мировоззренческие позиции представителей древнеиндийского общества. Однако настояще признание кинематография Индии завоевала на первом Венецианском кинофестивале в 1936 году, когда картина «Сант Тукарам» была отмечена одним из трех самых почетных призов. Спустя десять лет вззволнованные отклики общественности в Европе вызвал кинофильм Х. Аббаса «Дети земли», честно и без прикрас поведавший о лишениях и чудовищном голоде народных масс в провинции Бенгалия. Затем в 1947 году кинопостановка Ананда «Город в долине» была удостоена главной награды первого кинофестиваля в Канне — «Золотой пальмовой ветви».

Таким образом, еще в период колониальной зависимости кинематограф Индии вырвался из навязывавшейся метрополией жесткой киноблокады, доказав свою неиссякаемую жизнестойкость.

С установлением же политического суверенитета и провозглашением в 1950 году республики киноэкспорт приобрел новые, более благоприятные возможности. Отныне британские колонизаторы не могли, как раньше, открыто и властно препятствовать вывозу национальных кинокартин для демонстрации их в иностранных кинотеатрах, а также произвольно ограничивать творческие поиски кинематографистов Индии.

Однако необходимо признать: индийское кино начи-

<sup>2</sup> The Indian Motion Pictures Export Corp. Ltd, p. 11.

нало и продолжает свое шествие за пределами страны в первую очередь все-таки благодаря каналам коммерческого, развлекательного кинематографа. Здесь следует понимать, что идущая на экспорт кинопродукция — это естественное, органичное продолжение потока кинофильмов, предназначенных для внутреннего потребления. Не случайно на творческой дискуссии Ташкентского Международного кинофестиваля в мае 1978 года известный индийский кинорежиссер Б. Бхаттачария с нескрываемым сожалением отмечал: «...у нас делается много эскейпистских лент, уводящих зрителей от жизненных проблем, и некоторые из этих картин достаточно популярны во многих странах мира»<sup>3</sup>.

Нельзя не признать, что такого рода фильмы пока максимально соответствуют вкусам и эстетическим склонностям подавляющего большинства зрительской аудитории Индостанского полуострова, да и не только его. Последнее обстоятельство ответственные руководители кинодела в своей повседневной работе учитывали и учитывают.

Сложилась проверенная долгой жизненной практикой традиция, согласно которой торговый обмен самыми разными видами товаров легче и быстрее всего возникает, как правило, между регионами, расположеннымными близко друг к другу географически. Не стала каким-то исключением в данном отношении и Индия, в частности ее торговля кинофильмами. Однако в интересующем нас вопросе мы обязаны помимо прочего иметь в виду уникальную специфику экранной продукции, дифференцированный характер ее распространения и сбыта.

Вне всякого сомнения, солидной формой для резкого расширения индийского киноэкспорта после ухода колонизаторов послужило длившееся столетиями весомое идеино-политическое влияние индийцев на близлежащие страны, на становление их социального, культурного и духовного уклада. Как ни старались незванные «цивилизаторы» устраниТЬ это ощущимое влияние, им так и не суждено было подорвать чувство внутренней симпатии и предрасположенности народов сопредельных государств к образу жизни людей Индостана. Неудивительно, что, утвердившись на рубеже 40—50-х годов, молодая республика в своей экспортной политике первостепенное вни-

<sup>3</sup> Кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов. М., 1978, с. 16.

мание сконцентрировала поначалу на соседних районах Азии, Среднего и Ближнего Востока, Африканского континента. Не без оснований один из видных киноделов В. Шанкар, человек, обладающий большим опытом в ведении международных коммерческих операций в области кинематографии, подчеркивал: «Странная ирония судьбы заключается в том, что в течение длительного отрезка времени мы позволили доминировать на кинорынке отечества, а также в странах Африки, Среднего Востока, Юго-Восточной Азии, да и вообще в нашем полушарии американским и европейским фильмам, воспроизводящим жизнь, разительно отличающуюся от нашей, воссоздающим ценности, не схожие с нашими, реконструирующим жизненные отношения, далекие от наших основополагающих условий»<sup>4</sup>.

В 50-е годы вывоз кинолент особенно успешно прогрессировал в государства бассейна Индийского океана. Но, несмотря на бесспорные достижения в деле продвижения отечественных экраных произведений за рубеж, общее состояние дел в данной сфере оставляло все-таки желать лучшего, поскольку усилия одних только частных киноторговцев не могли должным образом соответствовать целям и задачам, ставившимся перед кинематографией правительством. Именно поэтому 19 сентября 1963 года кабинет министров обнародовал указ об образовании в рамках общественного сектора Индийской корпорации по экспорту фильмов, к которой с конца 1966 года полностью перешел контроль над всем национальным киноэкспортом. В лице этого правительственного учреждения внешняя киноторговля приобрела законного солидного покровителя, последовательного защитника своих интересов. Не случайно в 60-е годы продажа кинофильмов на внешнем рынке неизменно увеличивалась, а география ее распространилась почти на все без исключения части нашей планеты. Ежегодный прирост доходов в свободно конвертируемой иностранной валюте превысил 10 процентов. В рупиях же прибыли за период с 1962 по 1970 год возросли с 10,42 до 40,35 миллионов.

Наибольшую денежную выручку в 70-е годы от сбыта кинолент за границу Индия получала за счет рынка Великобритании. В этом нет ничего удивительного и странного — это легко объяснить в первую очередь

<sup>4</sup> The Indian Motion Pictures Export Corp. Ltd., p. 56—60.

тем, что немалое число выходцев с Индостана оказались волею судеб поселенцами на Британских островах. Именно они-то и составили преобладающую массу зрителей, которые, сохраняя чувства духовно-этической близости и преданности культурным традициям древней своей родины, стали последовательными и стойкими почитателями кинопродукции вовсе не западных компаний, а произведений, выпущенных на индийских киностудиях. Впрочем, такое положение типично не только для одной Англии. Нечто подобное мы может наблюдать в других точках земного шара.

Так, например, приблизительно 800 тысяч индийцев издавна проживают в небольшом по площади районе Вест-Индии. Хотя они в значительной мере «озападнены» и не говорят ни на одном из индийских языков, тем не менее им изначально присущ тонкий духовный контакт с цивилизацией далеких предков.

В настоящее время кинофильмы Индии демонстрируются почти в ста зарубежных государствах. Ежегодная финансовая выручка от их продажи приближается порой к 150 миллионам рупий. Но структура получения денежных доходов за истекшее десятилетие претерпела существенные изменения. Бурное распространение цветного телевидения и видеокассетного кино заметно уменьшило и без того ограниченные коммерческие возможности отечественных кинопроизведений в странах империалистического Запада. Этому содействовал и нефтяной бум 70-х годов, повлекший за собой невиданное обогащение некогда слабых в платежеспособном отношении княжеств Аравийского полуострова. Много рабочих-индийцев приехало сюда на заработки, и хинди превратился чуть ли не во второй после арабского разговорный язык. Да и местные арабы, связанные вековыми торговыми и деловыми отношениями с Индостаном, без особого труда понимают незамысловатые диалоги в импортируемых с Азиатского субконтинента развлекательных кинокартинах, не нуждаясь даже в пояснительных титрах. Немало этому способствует и несомненная схожесть тематики и стилистики индийской кинопродукции с традиционными кинопостановками Египта, на каких издавна воспитан массовый арабский неискушенный зритель, привыкший видеть у себя в просмотровых залах в основном те же самые душепитательные «драматические комедии о любви с песнями и танцами» из жизни обеспеченного, зажиточного сословия. Богатые эмираты За-

лива стали сейчас важным бастионом для дальнейшего проникновения и утверждения индостанских кинолент на территориях Ближнего Востока и Северной Африки.

Экспортная экранная продукция Индии сложна и многогранна. Не лишена она определенных негативных явлений, возникающих главным образом из-за механического, эпигонского подхода части здешних кинопредпринимателей к вопросам воссоздания перед интернациональной аудиторией правдивого образа этой авторитетной державы развивающегося мира. Они нередко забывают ту непреложную истину, что любые попытки создавать кинофильмы «для всех», кинофильмы космополитические неизбежно заканчивались и заканчиваются полным провалом — их прокатная судьба всегда была фатально короткой и преходящей. На всю жизнь миллионы людей земли запомнили, конечно, не эти, а другие, серьезные и честные работы художников-реалистов индийского киноискусства, сделанные о трудящемся чёловеке и для трудящегося человека, исполненные подлинного гуманизма и неизбытной веры в способность людей добиться лучшей жизни собственными силами. Именно их постановки постоянно завоевывали и завоевывают почетные награды на крупнейших международных кинофестивалях, олицетворяют собой вечную молодость и залог грядущих успехов индийской кинематографии.

Политика правительства в области кинематографии уже принесла свои плоды. За два последних года международное признание получили такие фильмы, как «Переулок Чоуринги, 36», «Крик раненого», «Замкнутый круг», которые финансировало НФДК, а с момента появления ФФК более 70 фильмов, созданных при государственной поддержке, получили международные и национальные призы.

Весьма характерно, что меняется отношение магнатов коммерческих фильмов к новому индийскому кино и его представителям, так как они видят, что с каждым годом в Индии растет интерес к реалистическим фильмам и их аудитория расширяется. Об этом свидетельствует также и кассовый успех многих реалистических картин.

В этой связи нельзя не вспомнить стойкого поборника «новой волны» кинокритика Гопала Датта, который писал в 1970 году в журнале «Крупным планом»: «Коммерческий фильм переживает глубокий кризис. Вся его

система направлена против новых талантов. Всезнающие магнаты отвергают любую свежую мысль. Их убежищем являются пока кассовые барышни. Но они не видят надвигающейся на них опасности, которая рано или поздно сметет их. Это не пророчество. Это «письмена на стене».

Индийская кинематография вступила в фазу глубоких, коренных перемен.

«Филмз дивижн» — так кратко называется государственное кинопроизводство, по документам — «официальный орган правительства Индии по производству и прокату информационных фильмов и киноновостей». Сегодня это, собственно говоря, уже не отдел (*division* — отдел), а достаточно развитая, технически оснащенная, огражденная законами от произвола частных прокатчиков система документального, научно-популярного и учебного кино. Ее место в культурной жизни страны весьма значительно; перспективы ее дальнейшего развития можно считать превосходными благодаря связям системы с телевидением и первыми шагами правительства в области игрового кино.

У «Филмз дивижн» две даты рождения. Первая — декабрь 1947 года, когда правительство приняло решение о создании организации по производству и прокату фильмов при Министерстве информации и радиовещания. Напомним, что национальный флаг Индии — флаг независимости — Джавахарлал Неру поднял над Красным фортом в августе того же года. Из этого факта, очевидно, следует, что решение относительно киноотдела шло в одном ряду с первыми, самыми неотложными и важными законами только что родившейся республики. Это легко понять: внимание к кинематографу определялось его социальным и культурным значением. К той поре относятся известные слова Неру: «В Индии влияние кино во много раз сильнее, чем влияние газет и книг, вместе взятых»<sup>1</sup>.

Но сделать все кино, так сказать, государственным делом не представлялось возможным. Прежде всего, политическая обстановка в стране не допускала и мысли о национализации кинопромышленности (лишь в последние десять-пятнадцать лет общественность стала настойчиво ставить вопрос о национализации, однако существенных сдвигов в этом направлении пока не видно). Кино оставалось в сфере частного предпринимательства. Поэтому его использование в деле просвещения, воспи-

<sup>1</sup> Цит. по: «Индия», 1978, № 4, с. 29.

тания и информирования масс зависело от воли продюсеров и режиссеров, среди которых было немало людей реакционного мировоззрения. Не рассчитывая на неизменно добрую волю кинодельцов в поддержке экономических, социальных, политических и других своих мероприятий, правительство и создаст собственную киноорганизацию с главной задачей — быть пропагандистом государственной политики во всех сферах жизни, информировать зрителей о внутренних и международных событиях, просвещать и воспитывать народные массы, создавать информационные ленты для показа за рубежом.

Второй день рождения «Филмз дивижн» приходится на июнь 1949 года, когда на экраны вышли первые выпуски его киножурнала. Как видим, почти полтора года ушло на создание производственной базы — студии в Бомбее, организацию корреспондентских и прокатных пунктов в крупнейших городах, прежде всего столицах штатов, определение системы работы и т. д. Но начало было обещающим: в первый же год деятельности небольшая в ту пору бомбейская студия создала 33 документальные и научно-популярные картины различного метража и 64 выпуска киноновостей.

В настоящее время «Филмз дивижн» помимо главного центра в Бомбее имеет три отделения в Дели — военных фильмов, сельскохозяйственных и «планирования семьи» (как его здесь называют); кроме того, располагает сравнительно развитой сетью корреспондентских и прокатных пунктов, и некоторые из них, например в Калькутте, сами способны создавать фильмы. Судя по официальным публикациям, государственное производство ныне ограничивается примерно шестью-девятью документальными лентами большого метража и почти четырьмястами различными киножурналами. Цифры могут показаться незначительными в сравнении с тем колоссальным потоком картин, который ежегодно извергается с частных студий. Однако руководители киноотдела резонно полагают, что нет нужды бездумно расширять фильмопроизводство при нынешней, по масштабам Индии скромной прокатной сети. Важнее обеспечивать большие тиражи и широкий прокат имеющихся пропагандистских и просветительных произведений, чтобы их увидело как можно больше зрителей.

Положение меняется в связи с бурным развитием в Индии телевидения, потребности которого в любых лентах безмерны. Именно телевидение приводит сейчас

в действие потенциальные возможности государственного фильнопроизводства — оно заметно растет.

В первые годы документальные и научно-популярные фильмы выходили на пяти основных языках страны — хинди, бенгали, тамили и телугу, а также на английском, оставшемся государственным языком. Это не могло удовлетворить зрителей тех штатов и провинций, которые не знали или плохо понимали хинди и английский, поэтому довольно скоро эти фильмы стали выходить на 14—15 языках. Как правило, лента озвучивается на разные языки одновременно с основным вариантом на хинди, но иногда дело ограничивается комментарием на соответствующем языке.

Некоторые пропагандистские ленты сделаны так, что вообще не требуется слов, — они говорят «языком плаката», доступным даже самым отсталым зрителям. Такова, например, одна удивительная по лаконичности и выразительности агитка центра «планирования семьи». По дороге идут папа с маленьким сыном и мама с дочкой. Вдруг дождь. Родители раскрывают зонты и спасают от дождя себя и каждый одного ребенка. Третьему — места нет!

С самого начала киноотдел был вынужден создавать картины, которые можно назвать оборонными. Агрессивные тенденции в политике некоторых соседних с Индией государств сделали насущной и постоянной задачу патриотического воспитания масс и, далее, создания учебных и инструктивных фильмов для вооруженных сил. На этом специализировалась студия в Дели, которую для простоты называют Военной студией.

Ее продукция, на наш взгляд, легко делится на два основных раздела. Первый — фильмы, рассчитанные на самые широкие зрительские круги, ориентирующие их в ситуациях на границах, рассказывающие о жизни в армии и т. п. Вторые — собственно инструктивные картины, знакомящие солдат с особенностями службы в различных климатических и территориальных условиях, обучающие обращению с технически сложными механизмами, личным оружием и т. д. Хроникерам этой студии принадлежат и впечатляющие съемки военных событий 1971 года, связанных с рождением государства Бангладеш.

Организована работа на «Фильмз дивижн» следующим образом. Тематика намечаемой к выпуску продукции определяется руководством перед началом каждого фи-

нансового года после консультаций с министерствами центрального правительства, правительств отдельных штатов, кинематографическими и другими организациями, которые могут быть заинтересованы в появлении на экранах тех или иных картин. Учитываются также предложения мастеров, работающих на государственных студиях, и пожелания художников, так сказать, со стороны — в разное время по заказам правительства делали фильмы С. Рей, М. Сен, Ш. Бенегал и другие крупнейшие режиссеры индийского кино. Сбалансированная и утвержденная программа фильмопроизводства в течение года обычно уже не меняется, нарушить ее могут лишь какие-нибудь чрезвычайные обстоятельства.

Утвержденные темы распределяются между штатными режиссерами, операторами и т. д. Получив заказ, авторы располагают весьма широкой творческой свободой для экранного воплощения темы. Однако каждый художник должен руководствоваться в своем творчестве общими требованиями к продукции киноотдела: четкость изложения темы, доступность фильма широким кругом зрителей, ясность «языка», дидактичность в хорошем смысле этого понятия и т. п. Впрочем, некоторые ленты заведомо делаются для показа специфическим зарубежным аудиториям и в национальных киноклубах, и тогда их авторы имеют возможность использовать самые сложные, экспериментальные средства выражения.

Индийские документалисты не остались в стороне от поисков и веяний в мировом документальном кино минувших пятнадцати-двадцати лет. Все приемы «синема верите» и других художественных течений — съемка «жизни врасплох», интервью, использование скрытой камеры, спровоцированный репортаж и т. д. — подхвачены и испытаны ими, но тактично, в той мере, в какой эти современные выразительные средства не мешают их фильмам нести доступную информацию, просвещать и воспитывать зрителей, в подавляющем большинстве неграмотных. Важно при этом отметить, что определенные ограничения в «языке» несколько не отражаются на художественном уровне подавляющего большинства произведений индийских кинодокументалистов — им свойственны высокий профессионализм, техническое совершенство и какая-то особенная чистота и тщательность исполнения.

С 1956 года в государственной системе кино рабо-

тает студия мультипликационных фильмов — нового для Индии вида кинематографии. Ранее энтузиасты выпустили несколько коротеньких рисованных лент, но в общем-то в стране не было ни специалистов, ни опыта, ни оборудования. Индийские мультипликаторы начинали буквально на пустом месте. Разумеется, они воспользовались накопленным в мировом кино опытом, но соединили его с национальными традициями в области живописи, графики, пластики — традициями беспримерными по богатству. Уже в 60-х годах индийские мультипликационные фильмы получили широкое признание, в том числе международное, благодаря оригинальности сюжетов. Легко понять, как подходит язык мультипликации для изложения легенд и мифов древней Индии.

Мультипликационная студия помимо собственных фильмов создает ежегодно сотни метров разного рода «вставок» для других, преимущественно научно-популярных картин. Среди этих «вставок» есть и простейшие «ожившие схемы», иллюстрирующие те или иные понятия в учебных лентах, но встречаются и чрезвычайно сложные работы, требующие от зрителя ассоциативного мышления, излагающие достаточно абстрактные философские и религиозные идеи. Таковы, например, искусные «вставки», сделанные мультипликаторами для фильма «Радха и Кришна» Д.-С. Бхоунагари и Ш. Варма, рассказывающего о героях индийского эпоса и получившего широкий зарубежный прокат.

Кроме производства и проката фильмов по собственной программе «Фильмз дивижн» выполняет сложные функции агента по прокату или использованию картин, поступающих от частных продюсеров и общественных организаций. В Бомбее располагается фильмотека, где постепенно собирается кинолетопись Индии и куда поступают все ленты, созданные правительствами отдельных штатов и различными государственными и общественными организациями. Часто эти картины специфичны по тематике и потому не представляют интереса для широкого зрителя, но отдельные их сюжеты могут быть успешно использованы в монтажных произведениях и киножурналах. То же самое можно сказать о документальных работах студентов Киноинститута в Пуне: целиком они редко пригодны для массового проката, однако молодежь подчас проникает в самые потаенные уголки страны и снимает буквально сенсационные сюжеты.

Киноотдел приобретает произведения и независи-

мых документалистов, сделанные по их собственной инициативе. В 50-х годах такого рода картины занимали в государственном прокате до 25 процентов времени, но сейчас их место незначительно — одиночки просто не в силах конкурировать с мастерами, опирающимися на мощную техническую базу государственных студий в Бомбее и Дели.

Наконец, «Филмз дивижн» занимается прокатом и интересной для индийского зрителя хроники, поступающей в порядке обмена из более чем 30 стран в том числе из Советского Союза и нескольких международных организаций.

Из приведенных выше цифр видно, какое значительное место во всей этой деятельности занимает хроника. Это объясняется тем, что и по сей день в условиях Индии кинохроника остается основным средством аудио-визуальной информации. А в хронике главенствует еженедельный общенациональный киножурнал «Индиян ньюс ревью». На него работает обширная сеть корреспондентских постов, охватывающая всю страну. Все материалы (в том числе от зарубежных корреспондентов и иностранных агентств) поступают на центральную студию «Индиян ньюс», где обрабатываются, монтируются и тиражируются. Демонстрация журналов на каждом сеансе как в частных кинотеатрах, так и в общественных залах — дело обязательное, установленное законом.

Индийские критики с удовлетворением отмечают, что операторы и режиссеры главного индийского журнала полностью освободились от влияния западной киножурналистики, в частности от традиций созданного еще англичанами журнала «Индиян ньюс пэрэйд», с его быстрым монтажом коротких крупных планов и бодряческим комментарием, с обилием развлекательных сюжетов, нашли национальные формы подачи и толкования новостей. Авторы сюжетов стараются возможно полнее осветить представляемое событие, найти такое соединение изображения и звука, чтобы любой зритель смог понять смысл происходящего на экране. Особенно важно то, пишут далее критики, что теперь журналы стали уделять постоянное внимание простым людям.

Представим теперь кратко основные виды продукции «Филмз дивижн», сразу отметив, что нет таких видов, жанров и форм, в которых не работали бы ныне его мастера. Выше упомянуто, что сделаны первые шаги и в направлении создания игровых фильмов за счет государ-

ства. Появились и государственные кинотеатры, хотя пока число их крайне незначительно.

Наиболее известной за рубежами Индии продукцией «Фильмз дивижн» являются, конечно, видовые, этнографические и информационные картины. Такие ленты, как «Барабаны Манипура», «Кашмир — небо Индии», «Тадж Махал», «История в камне», «Священная река» и многие другие, аналогичные, познакомили мир с поразительными архитектурными памятниками Индии, ее природой, фауной и т. д. Примыкающие к ним фильмы о жизни различных народностей, своеобразных обычаях и редких ремеслах, о народной культуре — «Краски Мадраса», «Танцы и музыка Юга Индии», «Косторезы» и т. п. — позволяют взглянуть как бы внутрь индийской действительности, главная особенность которой, на наш взгляд, в том, что в ней современность ничем не отделена от истории, от того, что берет начало в глубине веков.

Как можно судить по прессе, спрос на такого рода картины со стороны зарубежных телевизионных станций беспрерывно растет, и это понятно — ведь даже самый безыскусственный по исполнению фильм оказывается уникальным по материалу. Надо отметить, однако, что видовые и этнографические ленты киноотдела в абсолютном большинстве отнюдь не просты и не наивны. Древности и своеобразные формы быта они показывают без сенсационности, без ностальгии по прошлому, но с гордостью за богатство, разнообразие и древность своей культуры.

Не меньшее значение имеют фильмы, часто полнометражные, которые информируют мир о сегодняшней индийской действительности, о движении Индии по пути социального и научно-технического прогресса как бы от имени правительства. В качестве своего рода эталона мы бы здесь назвали не новую картину «Индия-67» П.-Г. Сукхдева, высокие идеально-художественные качества которой уже отмечены советскими киноведами. Композиция этого фильма оказалась на редкость удачной и не раз была повторена. Все они не скрывают трудностей движения страны по пути прогресса, но сориентированы прежде всего на веру в силы народа, исполнены надежд на то, что все острые проблемы — нехватки продовольствия, безработицы, обезземеливания крестьян и т. д. — должны быть и будут решены.

Сотрудник киноотдела Б. Чанда рассказывал на Московском Международном фестивале журналистам, что

фильмы, подобные «Индии-67», по сути дела, полемизируют с лентами иностранцев, приезжающих с камерами в Индию на несколько дней и снимающих сотни метров, ничего не успев понять в ее жизни, ничего не способных или не желающих видеть, кроме бездомных людей на улицах ее города. Для примера он вспомнил «Калькутту» Луи Малля, которая действительно ничего другого не показывает, кроме «дна», кроме изнанки жизни этого громадного, полного контрастов и противоречий города. Но фильмы киноотдела показывают — не скрывая, повторяя, трудностей преодоления колониального наследия, — что Индия сегодня — это еще крупнейшие в развивающихся странах промышленные центры, атомная энергетика и электронная промышленность, космическая программа, «зеленая революция» и т. д. и т. п.

Многие видовые картины одновременно являются и рекламными. Туризм — немаловажный источник иностранной валюты, в которой остро нуждается страна. А для туристов Индия — поистине райская страна. Впрочем, в этой связи можно, видимо, говорить об «обратной связи»: даже чисто рекламные ленты о том же Кашмире, Эллоре, Аджанте, Агре, Джайпуре для миллионов телезрителей в разных странах мира становятся средством первого знакомства с историческими и архитектурными памятниками Индии.

Что же касается фильмов для «внутреннего пользования», то их можно разделить на три основные большие группы — образовательные, инструктивные, пропагандистские. Это деление придумано не нами, оно предложено самим «Фильмз движн»; оно, думается, не бесспорно, но пользоваться им можно.

Под образовательными подразумеваются в первую очередь картины, предназначенные для школ в качестве аудиовизуальных средств обучения. Судя по названиям, большая их часть посвящена географии республики. Это тоже легко объяснимо: Индия, напомним, — громадная страна, с множеством разнообразных климатических, языковых и экономических регионов, и стирание исторически сложившихся и все еще ощущаемых границ между этими регионами, воспитание чувства единства родины и нации составляет одну из задач кино. Начинается эта работа, разумеется, еще в школе.

Образовательные ленты постоянно входят в программы телевидения. Потребность в них велика, поскольку

телевидение в Индии рассматривается как важнейшее средство преодоления массовой неграмотности.

Инструктивные картины выполняют обычно чисто утилитарные задачи, например обучают сельских жителей наиболее рациональным методам полевых работ, просвещают их в отношении преимуществ гибридных культур, знакомят крестьян и горожан с правилами гигиенического содержания жилищ и т. д.

Заметно, что инструктивные ленты ориентированы в основном на сельских жителей. Коммунальные центры и службы социальной помощи располагают кинопередвижками, чтобы продвигать сельскохозяйственные инструктивные картины в районы почти сплошной неграмотности, где книги и пресса, посвященные тем же вопросам, не могут играть существенной роли. Но в индийской прессе не раз отмечалось, что масштабы распросстранения чрезвычайно важной для аграрной страны информации пока совершенно недостаточны, поскольку, в отличие от хроники и некоторых пропагандистских фильмов, инструктивные ленты в коммерческой частной киносети не идут, а количество передвижек незначительно. Выход из положения опять же видится в телевидении. Запущенный в начале 80-х годов ретрансляционный спутник позволяет проникнуть в любую лесную или горную деревушку, но это — технические возможности, проблема же состоит в том, чтобы снабдить каждую из многих сот тысяч деревень хотя бы одним «общественным» телеприемником, причем надо учесть, что многие из деревень не имеют электричества.

Наконец, пропагандистские картины решают задачи по общественному воспитанию населения, его информированию о правительственные постановлениях, разъяснению поставленных временем и обстоятельствами социально-экономических и политических задач. Одной из постоянных тем пропагандистских фильмов является правительенная программа «планирования семьи» (нередко ее называют более откровенно — программа снижения деторождения). Не менее настойчиво пропагандистские картины борются за ликвидацию кастовых барьеров, конституционно отмененных еще в 50-х годах, но и по сей день дающих о себе знать и тормозящих социальный прогресс.

Очевидно, приведенная классификация «внутренних», как их называют сами индийцы, фильмов достаточно условна.

В общем продукция «Фильмз дивижн» чрезвычайно разнообразна по тематике, содержанию и формам. В ней можно видеть строгую хронику и игровые сюжеты, монтажные картины, очерки, фильмы-интервью, агитки и произведения, полные раздумий, мультипликаций и т. д. Что касается содержания, то рядом с лентами, рассказывающими, как надо вести себя в обществе или правильно адресовать письма, можно видеть острые и глубокие произведения, анализирующие, например, причины безработицы или обсуждающие проблемы молодежи. Серия на редкость впечатляющих, правдивых и умных картин посвящена, например, географии, историческим причинам и путям преодоления голода, по-прежнему угрожающего некоторым районам Индии; она так и названа — «География голода».

Мастерами киноотдела создано значительное число биографических фильмов о выдающихся личностях, оставивших свой след в древней или современной истории Индии, от царя Ашоки до Неру. Эти картины зачастую делали и художники, не входящие в штат «Фильмз дивижн», — так, Сатьяджит Рей создал великолепный фильм о жизни, творчестве и идеях Рабиндраната Тагора. Большая серия картин была выпущена на экраны к столетию со дня рождения Махатмы Ганди, не считая масштабной, на пять с половиной часов демонстрации кинобиографии великого индийского философа и революционера. Серия о Ганди состояла в основном из короткометражек, каждая из которых касалась одной какой-либо грани его деятельности или мировоззрения: борьбы против разделения общества на касты, веротерпимости, защиты единства нации против раскольников из Мусульманской лиги, сущности сатьяграхи и т. п.

Упомянутые Д.-С. Бхоунагари и Ш. Варма рассказали, используя в первую очередь иконографический материал и исторические памятники, в полнометражном фильме «Акбар» о жизни этого Великого Могола и его противоречивом времени. Картина поражает мастерством воспроизведения только документальными средствами далекого XVI века.

Биографические фильмы обычно подготавливаются к выпуску в двух вариантах: полные адресуются киноаудиториям школ, колледжей, клубов и т. п.; сокращенные до 20—25 минут демонстрации идут на общих основаниях в коммерческих кинотеатрах и непременно по телевидению.

Отметим в заключение, что до образования в 1955 году «Общества детского кино» под эгидой «Фильмз дивижн» было выпущено несколько игровых картин для детской аудитории. В данном случае государственная организация взяла на себя крайне необходимую, но коммерчески невыгодную деятельность по производству детских фильмов, от которой уклонялись частные компании и студии. И это лишь показательный, но отнюдь не редкий пример того, как кинотеатр в своей деятельности руководствуется общественными, а не коммерческими интересами.

За четыре без малого десятилетия своего существования «Фильмз дивижн» превратился из весьма скромной поначалу государственной киностудии в национальный киноцентр, дающий частному капиталу, по-прежнему господствующему в кинематографии, образцы служения интересам нации, связи искусства с обществом и примеры высокого профессионализма в работе. Его вклад в социальное и культурное развитие Индии чрезвычайно велик.

Более того, Индия дала другим странам пример корректного вмешательства государства в развитие национального кинематографа при господстве частного капитала. Авторы книги «Кинематография развивающихся стран Азии и Африки» пишут: «Опыт создания «Фильмз дивижн» оказался чрезвычайно удачным. Позже он был буквально скопирован в ряде развивающихся стран, где правительства трезво оценивали пропагандистские и воспитательные возможности кино»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Соболев Р., Тенетишвили О. Кинематография развивающихся стран Азии и Африки, М., 1986, с. 32.

Фильмопроизводство в Калькутте, фактической столице колониальной Индии, началось рано, почти одновременно с началом съемок в Бомбее. Стараниями парса-миллионера Дж.-Ф. Мадана, занимавшегося помимо всего про-чего и прокатом европейских картин, в Калькутте еще в годы первой мировой войны была создана довольно крупная по тем временам кинокомпания «Эльфинстон биоскоп». Чуть позже появилось множество других, в основном мелких компаний, из которых лишь одна дожила до наших дней — «Нью тхиетерс».

Таким образом, Калькутта стала к началу 20-х годов вторым после Бомбея национальным киноцентром. Но отнюдь не его конкурентом, понимая под этим прежде всего творческое соревнование, поднимающее художественный уровень продукции. Судя по всему, предприятие Мадана было чисто коммерческим; фильмы его студии были теми же мифологическими по сюжетам, но, в отличие от бомбейских картин, главные роли в них исполняли не индийские, а... итальянские актеры. (Видимо, слава итальянского кино, действительно достигшего значительных успехов накануне первой мировой войны, дошла до Индии с опозданием, когда само это кино находилось в глубоком упадке.)

Найти себя, найти свои специфические темы и формы, короче, найти свой путь к реализму, принесший славу и всемирную известность, бенгальское кино смогло лишь после обретения Индией государственной независимости. Промежуток в три десятилетия между первым фильмом, сделанным в Калькутте, и освобождением страны от колониализма предстает во всех очерках по истории бенгальского кино временем ничем особенно не примечательным. Как и в Бомбее, в Калькутте в это время преобладают тематически мифологические и исторические картины. Как и всюду, бдительное око английской цензуры следит за тем, чтобы в фильмах не было и намека на реальные проблемы и конфликты. Как и в других национальных киноконцертах, в Калькутте время от времени появляются произведения высоких идеально-художественных достоинств, однако они, как обычно, бывают исключе-

чениями из правил, ничего не меняют в общей картине.

В 1949 году Жан Ренуар снимал в Калькутте свой фильм «Река» — удивительно тонкий, лиричный и трогательный; по общему мнению европейских критиков, поразительно точно передающий «дух Индии». Последнее не стоит понимать слишком буквально: книга Рамера Годдена, которую вольно экранизировал Ренуар, рассказывает не о жизни Индии, а о жизни англичан в Индии, хотя и таких англичан, которые влюблены в Индию, которые стараются понять и как-то облегчить жизнь ее людей. Но независимо от того, как воспринимать содержание и идеальный смысл «Реки», это очень большое произведение, по сей день одно из лучших во всем, что снято в Индии неиндийцами. На этом, видимо, основании авторы некоторых работ по индийскому кино приписывают ренуаровской «Реке» роль поучительного примера, будто бы усвоенного молодыми бенгальскими кинематографистами, роль своего рода толчка, направившего бенгальское кино на путь реализма.

Это, конечно, по меньшей мере несерьезное объяснение. То, что снимал Ренуар, было не нужно и неинтересно индийцам, в самом деле поначалу взволнованных приездом всемирно известного мастера, — не тем тогда жила Индия, чтобы заниматься внутренними проблемами проживающих в ней англичан. А то, как снимал Ренуар, было индийцам просто недоступно. «Снимая «Реку», мы охотились за полутонаами, — писал Ренуар. — Лурье (оператор фильма. — Р. С.) дошел до того, что в одной из сцен заставил перекрасить газон в нужный цвет. Мы тщательно следили за цветом домов, портьер, мебели, одежды...»<sup>1</sup>. Достаточно сказать, что бенгальские фильмы той поры были почти сплошь черно-белые, чтобы стало ясно, насколько ни к чему был их авторам опыт Ренуара.

В начале 60-х годов авторитетный Жорж Садуль, посмотрев ряд бенгальских картин, воскликнул: «Может быть, неореализм и умирает в Риме и Токио, однако он процветает в Калькутте!» С его легкой руки были нередки попытки видеть в реализме и социальной остроте бенгальских фильмов лишь индийскую вариацию итальянского неореализма — попытки не менее сомнительные, чем ссылки на Ренуара как на учителя бенгальских художников.

Согласимся с тем, что индийский кинематограф, как

<sup>1</sup> Ренуар Ж. Моя жизнь и мои фильмы. М., 1981, с. 199.

любое национальное киноискусство, развивался и развивается сегодня, обмениваясь творческим опытом со всеми другими национальными кинематографиями, беря своего рода художественные уроки всюду, где можно чему-либо поучиться. В таком смысле творчество выдающегося французского режиссера — не только «Река», но именно все творчество Ренуара, — конечно же, может дать ничем не заменимые уроки. Известны слова Мринала Сена относительно решающего значения советских фильмов в выборе им профессии кинорежиссера и признание Сатьяджита Рея, что для него первой киношколой были неореалистические картины, в большом числе увиденные во время поездки в Западную Европу. Но что из этого следует? В индийском кино нет ни учеников, ни эпигонов Ренуара; советские картины, потрясшие Сена в середине 40-х годов, и его собственные ленты, причем лишь отдельные из них, сближают лишь революционный пафос; что же касается Рея, то не так-то просто найти другого мастера такого же масштаба, чье творчество было бы столь же самобытно и национально, столь далеко от эстетики неореализма.

Индийское кино участвует в мировом кинематографическом процессе на равных с другими кинематографиями; давно уже берет у других не больше того, что само отдает им, — это засвидетельствовали многие азиатские, африканские и арабские мастера. Определенная же схожесть сюжетов и особенно композиционных приемов, подмеченная Садуллем, объясняется, как нам уже доводилось писать, тем, что сходные жизненные обстоятельства не могут не порождать сходные формы искусства. Съемки на натуре даже тогда, когда желательны павильоны, использование натурщиков вместо дорогостоящих актеров, отказ от массовых сцен, необходимость прибегать в игровых картинах к приемам документального кино — все это и многое другое, аналогичное, повторяется во многих развивающихся странах отнюдь не в результате заимствований, но из-за жесткой необходимости. Это и есть «эстетика голода», если воспользоваться терминологией нового латиноамериканского кино в ее простейшем выражении.

«Калькуттская школа» кино порождена особыми обстоятельствами, сложившимися в этом городе и в этом регионе Индии. Ее рождение в равной мере определяли и экономические факторы, среди которых весьма существенно то, что Калькутта — город разительных социальных

контрастов; и политическая обстановка, характеризуемая тем, что в Бенгалии общенациональные конфликты приобрели особенную остроту. Сыграло здесь свою роль и то, что именно в Калькутте возникла гигантская фигура Рея, которого вряд ли стоит считать родоначальником «школы», но без философских и глубоко гуманных фильмов которого немыслимо представить формирование и развитие этой «школы». Видимо, надо учитывать и то обстоятельство, о котором говорил, будучи в Москве, Тапан Синха, автор популярной в Индии и Советском Союзе картины «Сагина Махато»: чтобы выжить и стать фактором общенациональной культуры, бенгальское кино должно было противопоставить постановочной пышности и конформизму массовой продукции Бомбея и Мадраса реалистические, полные критического пафоса фильмы.

Объясним, однако, какой смысл здесь вкладывается в понятие «школа». Это ни в коей мере не представление о «школе» как группе творческих и организационно связанных между собой художников. Ни тематического, ни организационного, ни методологического единства у калькуттских художников нет. Больше того, даже в пределах творчества одного и того же художника мы можем увидеть фильмы настолько разные, что оказывается совсем не простым делом поделить их, калькуттских художников, на, так сказать, представителей и непредставителей «школы». Так, упоминавшийся Тапан Синха снял не только один из наиболее интересных для своего времени фильмов о рабочем классе, «Сагина Махато», и образцовую картину «школы» под названием «Наши», рассказавшую о бандах подростков, но и сентиментальную мелодраму «Кабулиец», неотличимую от такого же рода продукции, потоком идущей с бомбейских и мадрасских студий. В сущности, последователен лишь талантливый и воинственный Мринал Сен.

Под «школой» мы понимаем здесь художественное направление в индийском кино, связанное в основном с движением метода критического реализма, опирающееся на местные культурные традиции и отразившее прогрессивные позиции мастеров, оказавшихся в центре общенациональных социально-политических конфликтов. Поскольку, как известно, направление обычно шире метода, потому что может объединять художников не только одного, главного в данных обстоятельствах и в данное время метода, то в параметрах «калькуттской школы» мы видим очень разных по творческим устремлениям и

жизненным позициям людей. Примерно то же самое можно отметить, обращаясь к истории русской натуральной школы XIX века. Правда, в натуральной школе важнейшим фактором, объединявшим разных писателей, представляются близкие друг другу способы воссоздания жизни; этот фактор, конечно же, важен и для «калькутской школы», однако нельзя не видеть, что здесь и творческие приемы, и тематика, и идеология — буквально все строго обусловлено общественными и политическими процессами в Калькутте, резко обострившимися в конце 60-х и в 70-х годах. Об этом, как мы увидим ниже, свидетельствует творчество метра индийского кино, самобытного и наиболее независимого Рея, конкретно — своего рода зигзаг в его творчестве, приходящийся как раз на начало 70-х годов.

Еще одно предварительное замечание — о дате рождения и времени жизни «калькутской школы». Здесь все неопределенно, все крайне спорно. «Калькуттская школа», обращенная в основном к проблемам современным, быстро не решаемым, сформировавшись достаточно четко примерно в середине 60-х годов, продолжает и в наши дни жить и развиваться, черпая проблематику и форму из опыта реалистических течений кино, шире — искусства Индии и в свою очередь мощно воздействуя на него.

Долголетие «калькутской школы» объясняется, очевидно, жизненностью тематики ее произведений. Безработица, трудности молодежи, ищущей свое место в жизни, обезземеливание крестьян и мытарства бездомных людей на улицах городов, приниженное положение женщин, критика так называемого среднего класса, представляющего в Индии, впрочем, как и всюду, оплот консерватизма и косности, — таков далеко не полный список постоянной тематики школы. Добавим к этому настойчивый интерес большинства бенгальских художников к политическим вопросам и, чаще всего, трезвый подход к ним, и тогда не будет загадкой, почему «калькуттская школа» десятилетиями остается социально зрелой частью индийского кинематографа.

Отмечая, что Рей не был родоначальником школы и не стал ее общепризнанным лидером, — напротив, в 70-х годах из рядов представителей так называемого параллельного кино раздавались даже обвинения Рея в том, что он будто бы занимает, так сказать, позицию олимпийского спокойствия, отстраненности в отношении острой

борьбы, развернувшейся и в реальной действительности и в искусстве Калькутты, — надо тем не менее самым категоричным образом подчеркнуть, что без Рея, его фильмов, его международного авторитета невозможно представить не только развитие «калькуттской школы», но и всей современной национальной культуры Индии. Связи между творчеством Рея и фильмами школы многочисленны, многогранны и сложны. Действительно, если говорить о начале школы, то, видимо, нужно вспомнить и назвать предтечами тех малоизвестных режиссеров и операторов, которые еще в последние годы английского владычества пытались снимать ленты, показывавшие освободительную борьбу. А черты школы с наибольшей полнотой выразились в калькуттской трилогии Мринала Сена — «Собеседование», «Калькутта-71», «Рядовой». Но при всем том и Сен, и Ритвик Гхатак, и Пурненду Поттри, и Тапан Синха, и Парвати Чоудхури, и Раджен Тарафдар, и другие видные мастера бенгальского кино неизменно говорят об огромном воздействии, которое оказали на них личность Рея и его фильмы.

Биографы Рея резонно указывают, что он стал своего рода мостиком между поразительным культурным наследием Бенгалии и современностью, требующей, с одной стороны, развития средств массовой коммуникации, с другой — создания не массовой культуры, а национальной, основанной на богатейших традициях культуры для масс. Непростое дело, если вспомнить о противоречивости развития индийской литературы и искусства в первый период после освобождения, когда Рей дебютировал как режиссер. «XX век в индийской истории является веком возрождения, или пробуждения, — пишет Б.-Н. Луния. — Но индийское Возрождение не похоже на европейское; оно представляет собой возвращение Индии к ее прошлому»<sup>2</sup>. Это «возвращение к прошлому» было акцентированным фактором культурного процесса в первые два примерно десятилетия независимости. «Быстрое развитие современной Индии, — пишет далее Б.-Н. Луния (его книга вышла в Индии в 1955 году. — Р. С.), — является всего лишь проявлением индийского Возрождения, которое началось в XIX веке»<sup>3</sup>. Центром же Возрождения была Калькутта. Именно там действовали такие выдающиеся мыслители, философы, писатели, ре-

<sup>2</sup> Луния Б.-Н. История индийской культуры. М., 1960, с. 435.

<sup>3</sup> Там же.

лигиозные деятели, как Раммохан Рай, Бонкимчондро Чоттопадхайя, Рабинранат Тагор и другие, оказавшие определенное воздействие не только на индийскую, но и на мировую культуру.

Сатьяджит Рей — прямой наследник индийского Возрождения. Его дед Упендрокишор в молодости приымкает к движению Брахмо самадж, основанному Раджем Раммоханом Раем, а позже становится сподвижником и другом Рабинраната Тагора; к числу наиболее передовых людей калькуттского общества, — в основном это представители высшей касты брахманов, весьма состоятельных землевладельцев и удачливых торговцев, — принадлежал и его отец Шукумар. Сатьяджит с детства впитывает идеи Возрождения; более того, он получает и соответствующую подготовку, чтобы стать его деятелем. Окончив англизированный привилегированный Президентский колледж, он по настоянию Рабинраната Тагора поступает в его Шантиникетон — своеобразное, не имеющее аналогий учебное заведение, называвшееся университетом, но на обычные университеты нисколько не похожее, готовившее прежде всего величайших знатоков и патриотов традиционной индийской культуры.

Рабинранат Тагор привлекает Сатьяджита в число своих учеников в память его рано умершего отца — талантливого поэта, музыканта и, главное, художника, редактировавшего и оформлявшего основанный дедом первый в Индии детский журнал. Судя по всему, Шукумар Рей пользовался особенной любовью Тагора. В начале 60-х годов, делая по заказу правительства документальный фильм о Тагоре и разбирая архив, Рей с удивлением обнаружит, что тот в момент своего увлечения спиритизмом «вызывал дух» для бесед только его отца, Шукумара.

В Шантиникетоне, впрочем, можно было получить не только исключительные по богатству знания по индийской философии, истории, литературе, религии и т. п., но и специальность. Для Рея это было необходимостью, поскольку после смерти отца материальное положение семьи пошатнулось. Рей учится живописи, его учитель — выдающийся бенгальский художник Нондолал Бошу.

Рей с глубочайшей благодарностью, можно сказать — с нежностью, неожиданной для этого крайне сдержанного человека, вспоминает годы, проведенные в Шантиникетоне. Его можно понять: технике съемки фильмов можно научиться сравнительно быстро — это задолго до Рея

продемонстрировали Сергей Эйзенштейн, Александр Довженко, Орсон Уэллс и другие «варяги» в кино, ставшие его величайшими художниками, — но приобрести то, что наполняет его картины, делает их фактом и индийской и общечеловеческой культуры, можно было только в школе Тагора.

Журналисты не раз называли Рея самым образованным и культурным мастером индийского кино, — если это и преувеличение, то не чрезмерное.

Живописцем Рей, однако, не стал. Обстоятельства заставили его покинуть Шантиникетон и поступить в 1942 году художником-оформителем в одну английскую рекламную фирму. Через год он ее главный художник — неплохо для молодого индийца (родился 2 мая 1921 года) в английской по-прежнему колонии. Быстрое продвижение объясняется, очевидно, прежде всего военной обстановкой, заставляющей власти все большее число мест, традиционно принадлежавших англичанам, занимать талантливыми индийцами. А что Рей талантлив как график и дизайнер, нетрудно убедиться, взглянув на его иллюстрации к книгам, особенно детским, и на оформленные им журналы.

Когда к Рею приходит мысль о кино? В разных интервью он говорит об этом по-разному. Иногда говорит, что «заболел» кино чуть ли не в детстве, иногда же — что до конца 40-х годов смотрел фильмы лишь изредка. Во всяком случае, в колледже и в Шантиникете он был от кино очень далек. Но верно и то, что в конце 40-х годов он, Мринал Сен, Ритвик Гхатак и другие молодые энтузиасты создают первое в Бенгалии и в Индии Общество любителей кино. Почти для всех это общество становится своего рода школой: просматривая и обсуждая фильмы, в том числе советские, которые стали проникать в Индию после обретения ею независимости, делясь мнениями о прочитанных книгах, выступая постоянно в прессе в качестве критиков, они осваивают азы кинематографии. С успехом осваивают, если учесть, что Рей, Сен, Гхатак и еще несколько человек в середине 50-х годов дебютируют как режиссеры и вскоре становятся классиками индийского кино.

В одном интервью Рей сказал, что уже в «1946 — 1947 годах чувствовал, что должен поставить фильм по роману Бондопадхайя. «Песня дороги», к которому делал иллюстрации...». Если так, то все происходило на год-полтора ранее — его иллюстрации датируются 1945 го-

дом<sup>4</sup>. Дело, впрочем, не в точности дат, поразительны сами рисунки — они свидетельствуют, что изобразительное решение «Песни дороги» было найдено уже тогда, в 1945 или 1946 году. В указанной книге, «Сатьяджит Рей», сопоставлены рисунки и аналогичные кадры фильма — они идентичны по духу и композициям. Поскольку изобразительное решение определяется мировоззренческими позициями и идеологическим подходом к произведению, то Рей мог вслед за Рене Клером повторить: мой фильм готов, остается его снять.

В бытность Ренуара в Калькутте Рей не раз встречался с ним и даже на основании их разговоров написал статью о французском мастере для английского журнала «Секуэнс». Он рассказывает Ренуару сюжет, обрисовывает ситуацию, и тот говорит: «Это звучит великолепно, делайте фильм, я думаю, получится прекрасная картина». Ренуар мог так сказать не только по известной своей доброте, но и потому, что жизнь простых людей глубоко интересовала этого представителя интеллигентской элиты, потому, что в лентах «Сука», «Тони», «Жизнь принадлежит нам» он выступил как своего рода предтеча будущего неореализма. Благословение Ренуара в любом случае многое значило.

В 1950 году Рей проводит полгода в Англии по делам фирмы. За это время он видит, по его словам, около ста фильмов, из которых наибольшее впечатление производят на него ленты неореалистов. Считается, да он и сам говорил об этом в некоторых интервью, что именно неореалистические картины, прежде всего «Похитители велосипедов» Де Сики, были решительным толчком к решению Рея посвятить себя кинематографу, к выбору определенного стиля. Но позже в своей книге он назовет имена трех художников, наиболее близких ему, — Флаэрти, Ренуар, Донской. «Флаэрти потому, что он делал фильмы о людях, живущих в сельских странах; Ренуар потому, что он был гуманистом... Донской потому, что он сделал трилогию о Горьком — столь внутренне схожую с моей трилогией об Опу»<sup>5</sup>. С творчеством всех этих трех мастеров Рей знакомится еще до поездки в Англию.

Любопытна его ссылка на трилогию Марка Донского, пользовавшуюся беспрецедентным успехом во всем мире в период войны и в первые послевоенные годы. Действи-

<sup>4</sup> См.: *Satyajit Ray*. New Delhi, 1981, p. 24.

<sup>5</sup> *Ray S. Our films, their films*. Bombay, 1979, p. 54—55.

тельно, «Детство Горького» сопоставимо с «Песней дороги», показывающей раннее детство Опу и его первые столкновения с жестоким миром; «В людях» — с «Непокоренным», рассказывающим о распаде и гибели семьи Опу, о его вступлении в жизнь; «Мои университеты» — с «Миром Опу», где говорится о выборе жизненного пути и познании смысла жизни. Но это сопоставление не стоит понимать упрощенно — тут нет ни заимствований, ни повторов. В этих сходных композиционно трилогиях предстают бесконечно далекие друг от друга образы действительности, эпохи, мировоззренческие позиции. Донской вслед за Горьким воссоздает картины русской действительности начала века, он как бы оглядывается назад, и, может быть, его картины сегодня причислили бы к стилю ретро. Рей же говорит об Индии современной ему, развороженной, смятенной, ищущей новые формы жизни, понимающей, что они неизбежны, и в то же время тысячами нитей связанной с прошлым. В конечном счете трилогия Донского поучала, Рея — задавала вопросы.

Снять «Песню дороги» не давало отсутствие денег. Продюсеры наотрез отказались финансировать постановку, в которой не было ни пылкой любовной истории, ни занимательных событий — ничего из того, что работает на кассу. Рей продает книги, коллекцию пластинок, закладывает страховой полис и украшения преданной жены — все равно этого недостает. На помощь пришло правительство штата, выделив небольшую субсидию: «...средства на «Песню дороги» были вписаны в одну из расходных статей «программы строительства дорог»<sup>6</sup>. Фильм удалось снять. А дальше к Рею пришла удача. Закономерно, что в Канне в 1956 году он получает специальный приз, «Приз человеческого документа», и его имя сразу же становится всемирно известным, но совсем не обязательно было, чтобы провинциальный, черно-белый, весьма скромный по постановке фильм был представлен на взыскательный международный кинофестиваль. Такие картины в Индии и тогда уже снимались сотнями.

Это было удачей и всех молодых бенгальских кинематографистов, недавних коллег Рея по Обществу любителей кино. Продюсеры — а в Индии они зачастую если и не прокатчики одновременно, то непременно связанны с прокатом — после международного признания

<sup>6</sup> См.: Сатьяджит Рей. М., 1979, с. 16.

и большого успеха у индийских зрителей «Песни дороги» перестают бояться фильмов реалистических, социально острых, обращенных к болезненным сторонам индийской действительности. Видимо, не случайно через год после появления «Песни дороги» на экранах дебютирует Мринал Сен, имя которого ныне пишется в одной строке с именем Рея, и вскоре начинается деятельность Ритвика Гхатака, более известного миру как писатель, но которого индийская критика считает «одним из наиболее одаренных художников индийского кино»<sup>7</sup>.

Бенгальские режиссеры в большинстве работают в сложных условиях, которые, в общем-то, не изменились и по сей день. Подсчитано, что если бенгальский фильм стоит свыше 150 тысяч рупий, то он в девяти случаях из десяти оказывается убыточным из-за узости бенгальского кинорынка. Другое дело — это когда бенгальский фильм попадает в прокат других штатов и провинций (дело редкое из-за языковых ограничений и дороживизны дубляжа: картину «Сагина Махато» предпочли переснять на хинди, а не дублировать) или же, что бывает чаще, продается за границу.

Что же касается производственных условий, то предоставим слово компетентному индийскому киножурналу «Фильм уорлд»: «Официально существует семь студий, и ни одна из них не находится в надлежащем техническом состоянии. Используемый реквизит буквально распадается на части, то же относится и к осветительной аппаратуре. Все оборудование — подлинная смертельно опасная ловушка. Электротехники часто вынуждены пользоваться разного рода «жучками», так как владельцы студий не хотят потратить и одной рупии для элементарного ремонта проводки. В большинстве студий необходимо полностью заменить устаревшее оборудование. В Калькутту уже давно не завозили кинокамеры, а те, которые выдаются напрокат, требуют серьезного ремонта. Камеры и объективы часто распадаются на составные части во время съемок. Ко всему этому надо добавить низкий уровень обработки пленки...»<sup>8</sup>.

Тем не менее именно на этих студиях работают Рей, Сен, Гхатак, более молодой Пурненду Поттри и некоторые другие художники с мировой известностью; там родились

<sup>7</sup> «Film World», 1974, № 5, p. 24.

<sup>8</sup> Ibid., p. 27.

фильмы, высоко утвердившие авторитет современной индийской культуры, дискредитированной было коммерческой продукцией Бомбая и Мадраса.

Пустое дело, очевидно, объяснять загадку этого факта только тем, что Рей, Сен и многие их коллеги разных поколений — талантливые люди, хотя это и очевидно. Ответ кроется в тематике их произведений, в их жизненной и общественной позиции, в сознательном стремлении поставить свое искусство на службу людям, современникам и еще — в таком отношении к кино, которое исключает представление о нем как средстве обогащения. Жорж Садуль писал в 1966 году, когда за плечами Рея были трилогия об Опу, тончайшая «Музыкальная комната», безупречная «Чарулота» и еще десяток картин: «В то время как другие индийские кинорежиссеры ведут роскошную жизнь и превратились в «новых магараджей», у Сатьяджита Рея небольшая, трех-четырехкомнатная квартира на втором этаже скромного домика, где он живет с женой и сыном»<sup>9</sup>.

На вопрос, можно ли фильмами изменить общество, Рей ответил: «Пока этого нигде не происходило, и я не думаю, что могу это сделать. Мне остается только надеяться и пытаться влиять на человеческое сознание»<sup>10</sup>. На такой же примерно вопрос Сен ответил: «Я верю в марксизм... я ориентируюсь на марксистские ценности»<sup>11</sup>, подразумевая под этим воспитательную роль искусства. Близок к ним и их молодой коллега Партапратим Чоудхури: «Для меня главное — человек; мне нравится передавать на экране сложные и глубокие отношения между мужчинами и женщинами, так как я верю в незыблемость человеческих ценностей — представлений о добре и зле»<sup>12</sup>. Такого рода подход к искусству чужд бомбейским и мадрасским постановщикам многомиллионных по стоимости боевиков.

Успех позволил Рею без промедлений приступить к съемкам второй части трилогии — «Непокоренный». Если «Песня дороги» снималась — из-за отсутствия средств — без малого три года, то «Непокоренный» занял всего несколько месяцев работы. За границей он имеет еще больший успех и приносит автору «Золотого льва» в Вене-

<sup>9</sup> Сатьяджит Рей, с. 102,

<sup>10</sup> «Film World», 1973, № 12, р. 11.

<sup>11</sup> Мринал Сен. М., 1987, с. 26.

<sup>12</sup> «Film World», 1974, № 5, р. 25.

ции. Но на родине его смотрят хуже, чем «Песню дороги». Индийские критики объяснили это тем, что у «Непокоренного» более сложная структура и что это более философски насыщенное произведение.

«Песня дороги», в общем-то, никак не менее много-значна и глубока. Но у нее на редкость ясный сюжет, видимо, как-то особенно близкий простым индийцам, в большинстве на себе испытавшим превратности крестьянской семьи, вынужденной уйти с земли в город, разрушающей голодом, болезнями, безработицей. Несколько упрощая положение дел, можно сказать: «Песня дороги» — «крестьянский» фильм; в следующих же частях трилогии Рей показывает другие лики Индии: городской нищеты; городской интеллигенции, болезненно переживающей разлад между надеждами и действительностью.

Впрочем, семья Опу не простая крестьянская, его отец Хорихор — брахман. Это не спасает его от удручающей бедности, но дает призрачную надежду, что, переселившись в город, он сможет прокормить семью чтением священных текстов для паломников. Обнищание крестьян, вынуждающее их к бегству в город, — это общий процесс, затягивающий, как водоворот, и семью Хорихора, это социальный фон картины. Но маленький Опу, конечно же, еще далек от понимания первопричин бедствий семьи, его столкновение с жизнью проще и осязаемее: соседка обвинила его сестру Дургу в краже ожерелья, и мать, хотя и не обнаружила пропажу среди девчоночных богатств — разноцветных камушков, плодов каких-то, годных на бусы и т. п., — все же жестоко наказывает ее: за волосы вытаскивает и выбрасывает из дома. Для него это первое испытание на человечность, которое он выдержит. Вскоре хрупкая Дурга заболеет и умрет. Опу случайно найденное ожерелье бросит в пруд, — память Дурги, глупой, несчастной девочки, не должна быть омрачена.

В финале семья Хорихора, погрузив скучные пожитки на повозку, уезжает в город. В пустую хижину вползает змея — жуткий символ перечеркнутой жизни. Над пустынной дорогой, над одинокой повозкой на ней нависают тяжелые, мрачные тучи. Грустный конец, не сулящий ничего доброго семье Хорихора.

Действительно, композиция «Непокоренного» сложнее, потому что фрагментарнее. В ней несколько разноцветных в смысловом отношении эпизодов. Один связан

со смертью Хорихора, зачеркивающей последние надежды семьи, обрекающей Опу на одиночество. Отвезя мать в деревню к родственникам, Опу, выполняя предсмертную волю отца, уезжает в Калькутту учиться. Второй важнейший эпизод — смерть матери, жаждущей проститься с сыном и понимающей, что это невозможно. Эти две смерти разделяют небольшой временной промежуток, но, как показывает Рей, фактически между ними пролегла целая эпоха крушения патриархальной, традиционной жизни. Отец умирает, окруженный семьей, и сын вливает ему в рот священную воду Ганга, как того требуют ритуалы индуизма. Мать умирает в одиночестве, и в этом никто не повинен, кроме жизненных обстоятельств.

Смерть — постоянный персонаж фильмов Рея. Казалось бы, одного этого достаточно, чтобы согласиться с теми, весьма многочисленными критиками, которые видят в лентах Рея печаль, близкую к отчаянию, философию пессимизма и безнадежности. Необходимо, однако, видеть и то, что фильмы Рея, действительно полные печали по уходящей в небытие жизни, ничуть эту жизнь не идеализируют, — напротив, они безжалостно показывают ее как жизнь нищую, голодную, темную, бесперспективную. Об этом тонко писал английский критик Эрик Роуд еще в 1961 году: «Рей чувствует глубокую нежность к тем, кому не удалось идти в ногу со временем. Больше того, он охотно карает тех своих героев, которые безоговорочно рвут со старыми традициями»<sup>13</sup>. Здесь нет противоречия. Трилогия об Опу — это прощание со старой Индией, и отнюдь не с позиций консервативных, хотя вместе с тем и не с позиций яростного отрицания прошлого как сконцентрированного выражения отсталости и нищеты, что свойственно «калькуттской школе».

Заметим, что сказанное полностью относится только к трилогии, потому что позже, берясь за другую тематику, Рей будет по-разному решать проблему отношения к прошлому и к современности, — иногда, как в случае «Противника», и вполне в духе «калькуттской школы». Но сквозная, если можно так сказать, позиция Рея — это позиция философа и гуманиста, видящего, как трудно и болезненно рвутся старые связи и как сомнительно во многом новое, идущее на место старому, и не желающего ничего упрощать.

Критик Т.-Г. Вадьянатхан, говоря о гуманизме

<sup>13</sup> Цит. по: Соболев Р. Кино Индии. М., 1977, с. 59.

Рея, подчеркивает: «Это специфический индийский гуманизм, можно даже сказать, что это индуистский гуманизм»<sup>14</sup>, далекий от христианских представлений о добре и зле, прежде всего далекий от западноевропейских представлений о смысле и назначении смерти. Смерть у Рея мудра, если она не нечаянная, не преждевременная, — в мировом кино был еще только один художник, который точно так же показывал смерть, — Александр Довженко.

У Рея есть коротенький фильм для западного телевидения — «Двоє» (1970), который, на наш взгляд, с исключительной яркостью раскрывает и специфику его гуманизма и его отношение к добру и злу. Это фильм о двух мальчиках — очень богатом и очень бедном. Первый живет в роскошной квартире, и его личная комната заставлена дорогими игрушками — заводные машинки, электронный робот, духовое ружье и т. п. А по соседству в нищай хижине живет мальчик, все игрушки которого — самоделки: кубики, воздушный змей, дудочка и т. п. Однажды случай сведет их в многозначительном соперничестве, потому что бедного мальчика дорогие игрушки не волнуют, но его умение довольствоваться тем, что есть, вызывает ярость у богатого мальчика. Когда бедный мальчик запускает своего змея, богатый сбивает и калечит его из духового ружья; когда первый строит из кубиков замок, второй направляет робота все разрушить и разбросать и т. д.

В этой пятнадцатиминутной ленте четко просматриваются две, мы бы сказали, фундаментальные мысли. Во-первых, здесь категорично отвергнута возможность, что богатый и бедный мальчики могут найти общий язык, хотя бы временно объединиться. Они представляют антиагонистические силы. Второе — это реакция бедного мальчика на агрессивность богатого мальчика: по всей логике и фильма и детской психологии первый должен был бы пустить в ход кулаки, но нет, на это нет и намека. Нет, однако, и смиренного подчинения. Сам Рей говорит: «...вдруг богатый мальчик слышит, как бедняк играет на своей дудочке: он не покорился».

«Двоє» вышли в период резкого обострения социальной обстановки в Бенгалии, когда во многих фильмах «калькутской школы» прозвучали почти открытые призывы к насильтственному изменению общества. Рей — не

<sup>14</sup> Сатьяджит Рей, с. 126.

только в короткометражке «Двое», но и в большом фильме «Противник» и последовавшем за ними сатирическом «Компания с ограниченной ответственностью» — далек от пропаганды ненасилия, но столь же чужд и мысли, что насилием можно что-то изменить в жизни.

Мы перебили рассказ о трилогии потому, что ее третья часть, «Мир Опу», говорит именно о разрушении, точнее, об окончательном разрушении привычного мира, и ставит вопрос не только о смысле жизни, что отметили едва ли не все писавшие о трилогии, но и о средствах строительства нового мира. «Мир Опу» — это рассказ о человеке, у которого отняли или уничтожили все, ради чего стоило жить. Учиться Опу не смог из-за полного отсутствия средств. Как-то нечаянно женившись, он неожиданно найдет в жене человека, в любви к которому и выразится смысл его жизни. Когда же она умрет при родах, Опу придет к убеждению, что жить не для чего. Самоубийство не в чести у индулов, поэтому Опу продолжает, так сказать, влачить жизнь, ничего не ожидая, ни на что не рассчитывая. Сын его живет у родителей жены. Но лет через пять они увидятся, и Опу, почувствовав, как нужен ребенку отец, найдет смысл жизни именно в сыне, в его воспитании...

Смысл жизни в посвящении себя человеку, большому или маленькому, родному или просто близкому, — этот вывод удовлетворил далеко не всех критиков. Но к этому выводу и не сводится значение трилогии, занявшей у Рея более десяти лет жизни. Рей показал как бы разрез индийского общества в решающий период его истории, когда оно, скинув иноземное иго, выбирало пути развития. Показал это через духовный мир народа, через раскрытие дум, надежд и чаяний простых людей, ничего при этом не смягчая и не упрощая. Трилогию критики резонно назвали философской поэмой, которая, перефразируя Эйзенштейна, размышлявшего о специфике своего «Броненосца «Потемкин», смотрится часто как хроника.

Последнее важно отметить не только в связи с творчеством Рея, но и судьбами «калькуттской школы». Ощущение «документальности»ベンгальских фильмов порождается, очевидно, тем, что выше названо «эстетикой голода». Съемки на натуре, отказ от павильонов и зачастую от профессиональных актеров, помещение исполнителей ролей в реальные городские и деревенские толпы и т. п. не могут не придавать этим фильмам черт документов. Но от этих черт идут разные пути: и к чис-

тому документу, которого никто не чуждается в Калькутте, включая и Рея, сделавшего ряд интересных документальных лент; и к публицистике, точнее, к художественной публицистике, великолепным образцом которой мы бы назвали «Калькутту-71» Сена; и к философским произведениям, в которых документализм становится, видимо, простой оболочкой очень сложной и многозначной внутренней сущности. Последнее наиболее полно реализовано в ряде фильмов Рея, причем не только ранних.

Ряд других картин Рея, особенно ранних, тематически примыкает к трилогии, хотя в них — таких лентах, как «Музыкальная комната», «Большой город», «Чарулота» и некоторых других, — в отличие от трилогии, акцентируется не прощание с прошлым, а борьба нового со старым. Как и все у Рея, и эта борьба, результат которой он не ставит под сомнение, далека от упрощения, от разделения сил на черные и белые, правые и неправые.

Характерна в этом отношении «Музыкальная комната» (1958), призер III Московского Международного кинофестиваля, показывающая, по словам самого Рея, кончину феодализма как обреченного историей общественного уклада. Но критики не случайно вспоминали Чехова, его «Вишневый сад», анализируя эту картину, потому что Рей смотрит на конец старого мира далеко не равнодушно. Феодализм персонифицирован здесь в образе одинокого аристократа, музыканта, семья которого погибла, а родные и друзья, видимо, умерли или разорились. Он доживает век, отгородившись от мира стенами виллы, в мире музыки, окруженный старыми прекрасными вещами. А внешний мир врывается в его прекрасный, но обреченный мирок рычанием грузовиков с соседней стройки многоэтажных домов и фабрики.

Но время шло, и споры о старом и новом велись не только в искусстве. И жизнь заставляла не только размышлять и сопоставлять, но и принимать какую-либо сторону.

Рей несколько раз говорил, что из всех своих фильмов он самым совершенным считает «Чарулоту» (1964). Это действительно удивительно тонкий, лиричный, какой-то нежный и добрый фильм, в котором все таланты Рея — режиссера, писателя, композитора и художника — выступают в безупречном единстве. Вместе с тем это произведение, в котором с большой настойчивостью проводится мысль о том, что как бы ни была сложна и противоречива жизнь, но в ней есть люди, страдающие при всех

обстоятельствах, люди, нуждающиеся в безусловной поддержке и сочувствии. В данном случае речь идет о женщинах.

«Чарулота» — это история молодой женщины, переживающей духовный кризис. Нельзя сказать, что муж пренебрегает ею, — просто он слишком занят своими делами, чтобы уделять внимание. Появление в доме двоюродного брата мужа как бы дает Чарулоте возможность найти выход из одиночества и пустоты в любви, тем более что ее и Омала сближают общие вкусы в литературе и искусстве...

История адюльтера? Или еще один вариант «Анны Карениной»? Ни то ни другое. Повесть Тагора «Разрушенное гнездо», которая легла в основу фильма, кончается уходом мужа. Хотя измены в буквальном смысле слова не было, он все равно чувствует себя оскорбленным. Тагор, говоря о судьбе и месте женщины в современном ему обществе, показывает, что женщина и без вины всегда виновата. Рей изменяет финал: муж, человек современный, издатель газеты, не уходит и не изгоняет Чарулоту. Но это не делает конец «счастливым». Рей не только меняет финал, он изменяет и акценты в этой истории. Для него драма Чарулоты совсем не в том, останется ли с нею муж или не останется, — беда ее в том, что она, образованная и умная женщина, превращена в вещь, лишена хоть сколько-нибудь осознанной и полезной людям деятельности. И примирение с мужем ровным счетом ничего не меняет в ее жизни.

Собственно говоря, сама по себе эта история ничего не может прояснить в том, почему Рей считает «Чарулоту» лучшим своим фильмом и почему многие критики согласны с ним. Дело в художественных средствах, которые, как музыку, невозможно адекватно передать словами. Дело также в психологической тонкости этого очевидного выступления в защиту достоинства и равноправия женщины.

Рей сделал пять фильмов по произведениям Тагора, не считая полнометражного документального произведения, одновременно поэтического и исследовательского, о его жизни и творчестве. Рея нередко называют «Тагором индийского кино» — не за экранизации, разумеется: за то, что в его фильмах, как в книгах великого писателя, предстала глубинная жизнь народа, предстали едва ли не все лики многоликой страны. Рей не отрицает своего родства с Тагором. «В мои студенческие годы, —

говорит он, — его влияние на молодежь было необычайно сильным, практически всеобъемлющим...»<sup>15</sup>.

Это родство прежде всего сказывается в умении ставить сложнейшие национальные и социальные проблемы в произведениях, которые выглядят как самые обычные семейные драмы, заключить даже катастрофические события в рамки повседневности, почти быта. И еще, также подобно Тагору, Рей и в масштабных событиях и в житейских мелких историях прежде всего важен их нравственный смысл.

Все это — психологизм, акцентирование этической стороны жизни, неспешность в вынесении приговоров своим героям и их антагонистам, склонность опрокидывать любые проблемы на сферу семейных отношений и т. п. — не все принимали без споров даже в Индии, даже в Бенгалии, хотя по авторитету в кино Рей и сравнивали с богом. К середине 60-х годов за его плечами было полтора десятка картин, и среди них помимо вышеназванных — такие значительные, как «Богиня» (1960), поднимающая сложную проблему давления религии на жизнь простых людей; «Большой город» (1963), где продолжены размышления о роли женщины в современном обществе; «Герой» (1966) — ироничное эссе о культе кинозвезд в среде задавленных нуждой людей и т. д. Казалось бы, нелепа даже мысль, что Рей хоть сколько-нибудь отстранен от жизни общества, что спорить можно лишь о стиле Рей, о том, насколько он, стиль то есть, соответствует или не соответствует ставящимся в реевских фильмах проблемам.

Но именно в это время, в середине 60-х годов, начинают все чаще раздаваться голоса, обвинявшие Рей в разного рода грехах. Молодежь, особенно кинематографическая, выражала недовольство тем, что Рей как бы монополизировал представительство индийского кино за пределами страны. За границей, прежде всего в Западной Европе и Северной Америке, о реалистическом и социально значимом индийском кино судят только по лентам Рей, почти непременно участвующим в конкурсах крупнейших международных фестивалей. Это великолепно, что они получают высшие призы. Однако, небезосновательно указывала молодежь, как бы ни был велик и талантлив Рей, он не может представлять все индийское кино. Его творчество глубоко индивидуально,

<sup>15</sup> «Sight and Sound», 1970, summer, p. 27.

неповторимо самобытно, но, даже признавая неоспоримое лидерство Рея, нельзя не видеть, что в индийском кино немало ярко одаренных людей, работающих на основе других, но не менее реалистических творческих принципов и, как полагала молодежь, создающих несравненно более социально-критические картины.

Для примеров называли Сена (впрочем, его звездный час, фильм «Бхуван Шом», был уже не за горами); режиссера-коммуниста Гхатака, так до своей преждевременной смерти и не дождавшегося широкого признания, хотя в кругах специалистов его талант оценивался очень высоко, и некоторых других бенгальских мастеров; ссылались на творческие поиски передовых южноиндийских художников, на удивительные находки различных так называемых провинциальных кинематографистов, на попытки бомбейских и мадрасских режиссеров использовать привычные формы коммерческого фильма для жизненного, серьезного содержания. Примеры были убедительными. Действительно, реалистическое индийское кино не ограничивалось творчеством Рея, — при чуть более близком знакомстве оно представляло искусством сложным и многогранным.

Сомнительнее были упреки, подобные тому, что высказал видный критик Чиданондо Дашибупто: «В фильмах Рея не существует Калькутта с ее взрывами, бунтами, беженцами, безработными, растущими ценами, проблемой продовольствия. Хотя он живет в этом городе, похоже, что в его душе не находит отклика «поэзия боли», которая завладела бенгальской литературой в последние десять лет»<sup>16</sup>. При этом не учитывалось, что Бенгалия — часть Индии и что Рей, поднимая общеиндийские социальные, философские и мировоззренческие вопросы, тем самым говорит и о бенгальской действительности. Больше того, в основе почти всех его фильмов лежат произведения именно бенгальской литературы («Хинди я знаю хуже, чем английский»<sup>17</sup>, — говорит он).

Тем не менее в конце 60-х — начале 70-х годов Рей довольно резко меняет тематику своих фильмов, в них становятся сильными в общем-то не свойственные ему публицистические мотивы, действие в них происходит сегодня, сейчас. Это не было реакцией на то, что писали некоторые критики, — Рей, надо заметить, принадлежит

<sup>16</sup> Цит. по: Сатьяджит Рей, с. 40.

<sup>17</sup> «Film World», 1973, n 12, p. 11.

к числу тех художников, которые с большим недоверием относятся к тому, что о них пишут критики. На своего рода зигзаг в творческой манере его толкало резкое обострение социальной и политической обстановки в Калькутте.

Нарастала напряженность отношений с Пакистаном, в конце концов приведшая к вооруженному конфликту 1971 года. События в Бангладеш тревожили и волновали. В самой Калькутте ситуация приобрела характер экономического и политического кризиса.

Откликаясь на эти события, Рей делает три, как он сам выразился, «городских» фильма, а перед этим сказку или, точнее сказать, притчу, которые прямо связаны с временем и ситуацией в Западной Бенгалии.

«Гупи поет — Багха танцует» (1969, другое название — «Приключения Гупи и Багха») выглядит сказкой для всех — взрослых зрителей и детей. Последние могут наслаждаться занимательным сюжетом, полным приключений, необычайных событий и смешных ситуаций. И в самом деле, Гупи и Багха — это бесталанные, безголосые и неловкие деревенские музыканты, которых некий король-призрак наделяет чудесными музыкальными способностями, что им, в общем-то, совсем ни к чему, а также очень обрадовавшим их даром творить чудеса, например, получать с неба пищу, перелетать с места на место и т. п. Умниками друзей не назовешь, но они по-крестьянски практичны и наделены здравым смыслом. Попав в государство под названием Халла, они без труда выигрывают музыкальное соревнование и очаровывают тамошнего добродушного магараджу. Гупи и Багха живут как сыр в масле. Но тут на Халла идет войной соседнее государство Схунди, идет без особенных причин, просто чтобы чем-нибудь поживиться. Друзья, защищая свою сказочную жизнь, своим даром творить чудеса предотвращают битву, мирят магараджей и получают в жены их прекрасных дочерей...

Нельзя не согласиться с газетой «Скрин», писавшей в октябре 1970 года, что государства Халла и Схунди «сразу же ассоциируются в памяти зрителей с Индией и Пакистаном». Не вызывает сомнений и общая антивоенная направленность ленты. Но кажется упрощением очевидный в фильме намек, что одна из этих стран стремится к войне, видя в ней единственный выход из голода и демографических трудностей. Наивна и другая мысль — о том, что вражду этих соседних и родственных стран

можно будто бы запросто пресечь, сбросив с неба, как это делают Гупи и Багха, горшки с кашей. На самом деле затяжной конфликт Индии с Пакистаном, усугубленный в конце 60-х годов событиями в Бангладеш, чрезвычайно сложен и многогранен.

При всем том «Гупи поет — Багха танцует» отнюдь не проходной для Рея фильм, напротив, он отмечен большими творческими поисками, чем какая-либо ранняя картина. Явно Рей, обращаясь к новой тематике, проверяет и новые для себя выразительные средства. Так, здесь почти каждый образ помимо прямой сюжетной роли служит для выражения или олицетворения какой-нибудь еще общей, иногда абстрактной мысли. Например, четыре духа, вступающие в фильме в сложные взаимоотношения, олицетворяют четыре силы: английских владык, индийских магараджей, национальную буржуазию и крестьянство. А сами герои картины олицетворяют два типа человеческих натур: Гупи — дурачок-оптимист, добродушный и самоуверенный, Багха же — себе на уме, недоверчивый плут и эгоист, хотя тоже куда как недалек. Иногда символика Рея весьма туманна, — например, игра со звездами, пятиконечной и шестиконечной, оставшаяся непонятной даже индийским критикам.

Любопытно и то, что в этом фильме Рей широко использует трюковую съемку. В сущности, перед нами настоящая энциклопедия приемов, которые можно получить с помощью движущейся камеры, зеркал, макетов, дорисовки, многократной экспозиции и т. п. Производит впечатление и показ ряда ключевых сцен то в негативе, то в цвете, притом что сам фильм черно-белый. Эта игра на технике киносъемок была чем-то новым, необычным для Рея, потому что раньше он предпочитал всматриваться в жизнь, а не обыгрывать ее с помощью кинокамеры.

Думается, это не объяснишь только жанром фильма, тем, что перед нами — сказка, для которой закономерны всякого рода чудеса, в том числе и изобразительные. Существенное, по-видимому, то, что в этом произведении нет героев, которым бы Рей сочувствовал и сострадал. Такого рода малосимпатичные, а то и просто антипатичные герои с этой поры нередко будут появляться в картинах Рея, удивляя критиков, упрощенно понимающих то, что называют гуманизмом Рея. На самом деле у него любовь к людям неразрывна с высокой требовательностью к ним, иногда — с поразительно резкими обвинениями людей в слабости, эгоизме, порочности. О том, что

людей надо любить, но ни в коем случае не идеализировать, Рей говорил, беседуя с журналистами в Москве. Он заметил, что многое из того, что отравляет жизнь, создается не обстоятельствами, а своекорыстными действиями людей.

Подлинным политическим фильмом у Рея стал «Противник» (1970), порожденный той самой ситуацией в Калькутте, о которой сказано выше, и с большой силой отразивший ее. Многозначительно уже название, в котором звучит угроза и предостережение, притом что противником здесь назван не террорист и не активный и сознательный борец, а спокойный, вдумчивый юноша, которого можно назвать даже несколько старомодным. В политической ситуации, какую обрисовывает Рей, самое тревожное то, что противниками становятся именно вот такие сдержанные и скромные молодые люди.

Юноша по имени Сиддхартх (мы используем написание, принятое при дубляже этого фильма на русский язык) вынужден после смерти отца уйти из Медицинского института и искать работу — все равно какую, лишь бы можно было достойно прожить. Но в Калькутте это почти невозможное дело. Всюду, куда он обращается, он видит толпы таких же, как он, молодых людей — не-глупых, образованных, здоровых и доведенных до отчаяния безработицей и нищетой. Каждая беседа с владельцами предприятий, набирающих новых служащих, представляет собой допрос, преследующий цель выявить благонадежность молодых людей. Не лучше обстоит дело и в Совете по трудоустройству — организации государственной. Там Сиддхартха спрашивают, между прочим, какое событие последнего десятилетия более всего поразило его. Задумавшемуся Сиддхартху снисходительно подсказывают: высадка американских космонавтов на Луне... Сиддхартх возражает: нет, выход в космос и прогресс техники делали прилунение человека только вопросом времени, и когда это случилось, то никто особенно не удивился. Если что по-настоящему удивило мир, то это поражение той же могущественной Америки, нанесенное ей сравнительно маленьким и бедным народом. Чиновнику такой ответ не нравится, криво усмехаясь, он спрашивает Сиддхартха, не коммунист ли он. «Нет, — удивляется тот. — Разве надо быть коммунистом, чтобы солидаризироваться с Вьетнамом?»

Сиддхартх, конечно, не получает здесь работы. Но он в самом деле бесконечно далек от коммунистического

движения, далек вообще от какого-либо активного участия в общественном процессе. Он обыкновенный юноша, сохраняющий еще идеалистические представления о жизни. У него классический идеал интеллигентного юноши: он хочет трудиться и тем самым приносить пользу народу, иметь любящую жену, жить в семье... Бездна горя и грязи, открывающаяся ему в тщетных поисках работы, пока лишь ужасает его. Сам он не может ни приспособливаться, ни драться, как другие. Ему одинаково чужды и хитрая изворотливость сестры, работающей секретаршей у крупного чиновника и поставившей своей целью женить его на себе, несмотря на мольбы его жены и страдания детей, и ярость младшего брата, примкнувшего к экстремистской группировке и пытающегося разрушить старый мир самодельными бомбами, молящегося на Че Гевару и спокойно воспринимающего тот факт, что буквально за дверью дома его может ждать смерть.

Внутренний мир Сиддхартха раскрывается помимо прочего через сны, которые он видит. В одном из них, восстанавливающем картины его детства, рассказывается, как его с братом позвали смотреть, как будут отрубать голову курице. Он отказался, а Туни, его брат — нет. Некоторые критики увидели в этой сцене объяснение того, почему Туни примкнул к наксалитам: он, мол, человек с крепкими нервами, с детства воспринимавший насилие как обязательное средство изменения мира. Симпатии Рей явно на стороне Сиддхартха, а не Туни. Но нельзя не видеть, что Рей в то же время отнюдь не осуждает этого заведомо обреченного парня. В отношении к террористам Рей поднимается над личными чувствами, над традиционным для либеральной индийской интеллигентной среды отрицанием насилия, — он показывает, что за оружие взялись такие ребята, как Туни, от отчаяния!

И поразительно то, что показывает это Рей... анализируя внутренний мир не Туни, а Сиддхартха. Не забудем, что именно его, а не агрессивного младшего брата Рей называет «противником». Будет однажды миг при приеме на работу, когда покладистый Сиддхартх вдруг бурно взбунтуется, оскорбленный тем унижением, которому подвергнут хозяева молодежь. И будет еще момент — в доме девушки, дочери благополучного чиновника, которую он полюбит, — когда он, скромный Сиддхартх, взбешенный несправедливыми упреками, вдруг мысленно представит, как возьмет автомат и начнет стрелять в этого самодовольного типа, в это сытое тело, хо-

леную рожу, толстое брюхо. Наконец, Сиддхартх видит во сне гильотину! Всего этого более чем достаточно для человека другого, не созерцательного склада, чтобы в самом деле схватиться за пистолет и бомбу.

По мнению отдельных индийских критиков, Рей в «Противнике» сгущил краски, создал картину излишне мрачную, лишенную будто бы той оптимистической веры в будущее, с какой Индия преодолевает тяжкие последствия колониального прошлого и экономической отсталости. Бессспорно, хозяйствственные и социальные успехи Индии очевидны и разительны. Тем не менее уровень жизни трудящихся масс остается там низким, а цифры безработицы, особенно среди молодежи, выглядят тревожными. Фильм Рея не противоречит фактам, которые не скрывает правительство. И его позиция — это позиция гражданина, встревоженного тем, что он видит вокруг себя, и преисполненного боли за простых людей. Конечно, по сравнению с многими бомбейскими киносказками «Противник» — фильм по меньшей мере неприятный для конформистских кругов, ибо он не только указывает на болезненные точки действительности, но и называет источники болезни, как они представляются Рею, — эгоизм имущих классов и бюрократизм чиновников, оторвавшихся от народа.

Очевидна тематическая близость «Противника» калькуттской трилогии Сена, фильмам Гхатака и других мастеров «калькуттской школы». Некоторые из них несравненно более яростны в критике господствующих классов, в отдельных звучит почти открытый призыв к революционному преобразованию общества. Но, если не считать сеновского «Собеседования», все эти яростные ленты вызвали меньшую критику буржуазной прессы, чем фильм Рея. Отчасти, видимо, это объясняется просто более широким прокатом «Противника» по сравнению с большинством картин «калькуттской школы». Важнее, думается, был сам факт обращения метра, олимпийца, лидера индийского кино к злободневному политическому материалу, а также то обстоятельство, что этот материал он анализирует неторопливо, спокойно и глубоко, не изменяя в этом самому себе.

Необычна конструкция «Противника»: сюжетная линия Сиддхартха, конечно, главная, но моментами не самая интересная и содержательная, потому что важнейшую информацию о ситуации в Калькутте зритель получает из эпизодов как бы случайных, для развития

главной линии словно бы и не обязательных. Однако это обманчивое впечатление; к «Противнику» ничего нельзя ни прибавить, ни убавить, и трудно найти в современном индийском кино другой такой фильм, в котором бы каждый кадр был столь же необходим, в котором каждая деталь играла бы такую же важную роль.

Серия кратких и содержательных жизненных зарисовок связана с посещениями Сиддхартхом друзей-студентов. Он идет к ним, очевидно, за нравственной поддержкой после изнуряющих столкновений с миром расчета и конформизма, но этим бедным парням, ведущим повседневную борьбу за существование и где-то уже принявшим жесткие законы выживания, нечего предложить в этом плане другу-идеалисту. Одного из них Сиддхартх застает за очищением стянутой кружки-копилки «Красного креста»: деловито вытряхивая медяки, брошенные прохожими «на бедных», парень поясняет, что беднякам этим не поможешь, а для него это — спасение. Другой показывает каким-то образом попавшийся ему журнал «Плейбой» — можно продать любителю секса и пообедать. Третий в связи с тем, что речь заходит о происках Китая, начинает расхваливать китайскую кухню — «дешево и много дают», — приглашает Сиддхартха поесть.

Фатальным образом каждый разговор кончается едой, и это точно характеризует жизнь ребят, постоянно недоедающих. Да, им нечего предложить растерянному Сиддхартху в плане мировоззрения, но они могут предложить половину своего, часто единственного куска хлеба, что каждый делает охотно. Если говорить об оптимизме, то именно в этих сценах, показывающих стихийную солидарность ребят, его и нужно видеть. Оптимистично то, что они, ведя повседневную борьбу за выживание, не теряют доброты и человечности, не становятся глухими к беде ближнего.

Одному из них Сиддхартх рассказывает, что видит сны из детства, когда их семья была дружной, а жизнь — полной солнца и надежд. В те дни он слышал песню птицы — какой, он не знает, но голос еепомнит и сейчас. Они с другом ищут «птицу детства» на рынке, но там птицы молча сидят в клетках, такие же несчастные, как и Сиддхартх. Тогда друг, усмехаясь, заявляет, что он, кажется, знает, какая «птичка» нужна Сиддхартху. Он ведет его в большой перенаселенный дом, где в одной из комнат-клетушек их встречает молодая женщина в

форме медицинской сестры. Получив деньги, она раздается. Друг поясняет удивленному Сиддхартху: «На жалованье она не может прожить...»

Фильм кончается тем, что Сиддхартх находит работу в деревенской аптеке и уезжает из Калькутты. Неизвестно, последует ли за ним любимая девушка, и сохранит ли он сам ту нравственную чистоту, которая отличала его, и является ли эта работа нужной людям, как он мечтал. Критик Вадьянатхан, сведший свой разбор «Противника» к рассмотрению будто бы фрейдистских мотивов, завершает тем не менее свою весьма спорную статью констатацией того факта, что переезд Сиддхартха никакие его проблемы не разрешает. В деревне он слышит наконец песню «птицы детства». Он выходит на террасу и видит... похоронную процессию. «Птичьего пения больше не слышно, — пишет Вадьянатхан, — а вид самого Сиддхартха с незажженной сигаретой заставляет леденеть кровь в жилах»<sup>18</sup>.

В следующем фильме, «Компания с ограниченной ответственностью» (1972), Рей смотрит на тот же неблагополучный мир Калькутты как бы с другой стороны, — со стороны антагонистов Сиддхартха и его друзей. В его центре — образ молодого, преуспевающего и самоуверенного менеджера английской компании по выпуску электроприборов, расположенной в Калькутте. Этот «хозяин жизни», по имени Шамол Чаттерджи, не знает проблем, которые невозможно было бы разрешить, и его даже на миг не останавливает то обстоятельство, что каждый его поступок, укрепляющий его благополучие, оборачивается бедой и несчастьем для сотен людей. Это одно из самых резких и нелицеприятных обвинений господствующего класса в эгоизме, аморализме, низменных интересах, какие когда-либо раздавались в индийском кино.

Фильм сделан в необычной для Рея манере. Он признанный, можно сказать, исключительный мастер «изобразительного кино», понимая под этим дар излагать сюжет, рассказывать о судьбах людей и раскрывать их внутренний мир, подводить зрителя к определенным мыслям и идеям и т. д. — посредством изображения. Роль слова, диалога в картинах Рея обычно невелика: многие его герои или не смогут, или не хотят говорить о том, что они думают, чувствуют, к чему стремятся, больше того, подчас их слова контрапунктически расходятся

<sup>18</sup> «Film World», 1971, № 3, p. 11—13.

с их поступками. Отсюда, кстати заметить, исходит одна из особенностей стиля Рея — определенная замедленность повествования, потому что ему необходимо, чтобы зритель всмотрелся в действие и людей, смог уловить все нюансы их поступков, понять, что кроется за внешним спокойствием. Зачастую изображение у Рея многозначно, и это становится как бы эквивалентом сложности и противоречивости действительности. Но респектабельный Шамол, очевидно, не кажется Рею ни сложным, ни интересным, и он использует здесь не столько изображение, сколько слова — дает возможность Шамолу рассказать о себе.

«Компания с ограниченной ответственностью» начинается с циничной исповеди Шамола, сводящейся к утверждению, что в Бенгалии более миллиона только безработных людей с образованием и что он, Шамол, к этому никакого отношения не имеет, его это никак не касается. Он-то, получив диплом учителя в одном из провинциальных университетов, сумел перестроить свою жизнь, стал одним из управляющих фирмы, и ему светит пост ее директора. Он только что провернул крупную операцию — продал большую партию фенов за границу, что дает работу 1200 рабочим, а фирме — 1 миллион 200 тысяч рупий прибыли. Как же его не ценить владельцам компании и не любить рабочим?..

Но в подготовленных к отправке фенах обнаруживается брак, незначительный, но требующий времени для устранения, которого нет. Шамол попадает в сложное положение. Однако он изворотлив и аморален и выход без труда находит в том, чтобы спровоцировать на фабрике забастовку, чтобы получить законную отсрочку для отправки продукции.

Рабочие не бастуют — не беда. Подчиненный Шамолу администратор с помощью гангстеров устраивает взрыв в цехе, фабрика остановлена, и, следовательно, Шамол спасен. То, что при этом погиб сторож, а 1200 рабочих и их семьи остались без средств к существованию, ничуть его не тревожит.

Американский критик Гэри Арнольд заметил, «что в своем фильме Рей анализирует ситуацию, чрезвычайно напоминающую ту, что породила «дело Уотергейт». А ведь действие фильма происходит в Калькутте 1971 года... Есть отчего прийти в отчаяние, когда видишь, что наши болезни заразили почву в стране с совершенно другим укладом и иной культурой. Начинаешь думать,

что зло растекается по континентам, а коррупция становится всеобщей»<sup>19</sup>.

С критиком можно согласиться в том, что он говорит о заражении. Но в общем-то, фильм Рея не просто о коррупции, но о специфическом, знакомом не только Индии, а едва ли не всем развивающимся странам явлении, называемом «компрадорская буржуазия», которую сегодня всячески поддерживает международный империализм и которая, как правило, действует крайне своеокрыстно, вопреки национальным интересам. Об этом в развивающихся странах создано немало лент, одна из наиболее известных — «Нефтяной войны не будет» Сухейля Бен-Барки.

Ценность картины Рея не только в том, что она среди первых, поднимающих эту проблему, — важнее, думается, то, что в ней политические аспекты тесно переплетены с вопросами, так сказать, нравственно-человеческими. Рей просто не может не интересовать вопрос, как получаются шамолы (а его абрис был дан еще в «Противнике», в появлении на собеседовании в Совете по трудоустройству хорошо одетого, самоуверенного, сторонящегося других юноши) и как данный Шамол пришел от человеколюбивой профессии учителя к положению холодного, расчетливого менеджера. Ответ несложен: стремление попасть в элиту общества, располагать деньгами и властью закономерно приводит к разрушению нравственных устоев, к следованию давнему правилу, что, мол, цель оправдывает средства. Для подтверждения этой истины Рей вводит в фильм образ молодой интеллигентной свояченицы Шамола, приехавшей в Калькутту из провинции. Он с нею более откровенен, чем с кем-либо еще, и сохранившая нравственную цельность провинциалка оказывается своего рода зеркалом, обнажающим всю низость натуры Шамола.

Портрет «хозяина жизни», нарисованный Реем, был точен и безжалостен, не случайно фильм «Компания с ограниченной ответственностью» вызвал несравненно большую неприязнь у сильных мира сего, нежели куда более глубокий и мудрый, на наш взгляд, «Противник». Политики и промышленники оказались крайне чувствительны к прямой критике их деятельности и не очень сообразительны в тех случаях, когда в фильмах поднимались общие вопросы мироустройства и идеологии. С этим

<sup>19</sup> Сатьяджит Рей, с. 137.

столкнулся и Сен. Это подтвердил через несколько лет случай с фильмом «Посредник» (1976), с премьеры которого демонстративно ушел бенгальский министр, потому что в фильме один из правительственный чиновников говорит безработному юноше: «Надо идти на жертвы». (Министра, между прочим, звали С.-Ш. Рей, и он — двоюродный брат Сатьяджита Рея.)

Сделав три «городских» фильма, — первым был «Большой город», показывавший крушение патриархальных жизненных устоев под натиском современности, — Рей возвращается к истории родного края, в мир простых сельских жителей. Новая работа называется «Отдаленный гром» (1973) и представляется — вместе с «Песнью дороги» и более поздними «Шахматистами» — шедевром философского и одновременно социального «кинематографа Рея». В ней с исключительной полнотой отразились и непреходящая вера Рея в человеческие ценности, и убеждение, что хранятся эти ценности в народной гуще, и постоянно тревожащая его мысль, что закономерный ход времени очень многое из ценного безвозвратно разрушает. Впрочем, этот фильм на редкость многослоген и многозначен, его не сведешь к какому-либо ограниченному кругу проблем.

Тема фильма — голод, конкретнее — события, связанные с ужасным голодом 1943 года, поразившим Бенгалию, одну из самых плодородных провинций страны. Непосредственной жертвой его стали 5 миллионов бенгальцев — мужчин, женщин, детей. Но подлинного числа жертв не знает никто. Неру писал, что за голодом последовали «эпидемии, особенно холеры и малярии. Эпидемии эти распространились на другие провинции, и даже сегодня (в конце 1944 года. — Р. С.) они все еще уносят десятки тысяч жизней»<sup>20</sup>. Неру писал это в тюрьме, многое не зная. Те не менее он без колебаний обвинил в национальной трагедии правительство английского вице-короля. Он оказался полностью прав, потому что позже было доказано, что голод в Бенгалии был порожден не общей нехваткой продовольствия в стране, а равнодушием и нераспорядительностью колониальных властей: даже в соседних с Бенгалией провинциях имелись некоторые излишки зерна.

Понятно, что эта тема могла быть изложена в любом сюжете, на любом жизненном материале. Рей, как и

<sup>20</sup> Неру Дж. Открытие Индии. М., 1955, с. 544.

в случае с Опу, рассматривает масштабные проблемы на событиях жизни одной деревенской семьи — брахмана по имени Гонгачорон, хранителя и учителя традиций и многовековой мудрости. При нормальном течении жизни он высший авторитет в деревне, его слово — закон, его образ жизни — образец. Но когда в деревню вползает голод, рушатся все традиции и моральные нормы, и даже он, гордый представитель высшей касты, вынужден презреть все запреты и установления.

В картине, собственно говоря, нет изображения смерти. Умирает на экране лишь молодая женщина из касты неприкасаемых, пришедшая к Гонгачорону молить о горстке риса и падающая бездыханной на пороге его дома. И эта смерть сюжетно нужна прежде всего для того, чтобы показать, как брахман, не имеющий права касаться неприкасаемой, вынужден хоронить ее, потому что никто в деревне уже не придет ему на помощь. Но смерть как бы витает над деревней, над каждым ее жителем, определяя действия и поступки, невозможные в другой обстановке.

Ужас голодной смерти бросает деревню на дикий грабеж торговца зерном. И заставит милую женщину уйти от мужа и предложить себя парню, работающему на кирпичном заводе и, значит, способному ее прокормить. И заставляет жену Гонгачорона, не имеющую права работать, пойти молоть зерно на мельницу. Коротко сказать, голод разрушает все, что создавалось веками, изменяет самую природу человека.

Западные критики связали события, показанные в фильме, с второй мировой войной и логично отметили антивоенное звучание картины. Повторим, фильм многослойен, но ни в реальности, ни в рассказе Рея нет ничего, что позволило бы видеть в войне причину бенгальской трагедии.. Война идет где-то там, далеко, — и в самом деле, в 1943 году японцы уже никак не угрожали Индии вторжением. Никто в деревне, даже грамотей Гонгачарон, не знает, что идет война. Реальность — голод, причем такая реальность, которая связывается не только с историей и преступлением англичан. Это реальность, не снятая с повестки дня и поныне.

У Сена также есть фильм, посвященный голоду 1943 года, но и без него он постоянно обращается к теме нищеты масс. В беседе с критиками на VII Ташкентском Международном кинофестивале Сен повторил не раз и ранее объявлявшуюся им формулу: «Нищета — самый сущ-

ностный аспект истории Индии»; эта формула хорошо знакома и многим другим развивающимся странам. Голод или угроза голода нависает над многими из них, разрушая благие намерения, срываая самые лучшие планы, тормозя развитие и прогресс.

Поэтому и название фильма Рея тоже неоднозначно — отдаленный гром чего? Отшумевшей бури? Или же, может быть, надвигающейся? Впечатляющий финал картины позволяет думать, что перед нами все же история, которая служит предупреждением на будущее. Люди, бегущие от голодной смерти, постепенно собираются в толпу, заполняющую весь экран. Истощенные, большеглазые, оборванные люди, сгрудившись, смотрят на зрителя, как бы молча вопрошая: что же дальше?..

Критики не раз признавались, что испытывают всегда большое затруднение, сталкиваясь с фильмами Рея. Нельзя не знакомить читателя с его сюжетами, однако они почти всегда настолько внешне просты, что их пересказ ни в коей мере не может объяснить, почему картины Рея входят в культурную сокровищницу человечества. Все, что вызывает в них восторг и удивление, что составляет открытия и загадки, скрывается как бы между строк, скрывается за внешней простотой. Довженко как-то сравнивал свои фильмы с яблонями: слегка потрясешь — получишь десять плодов, сильно — пятьсот и более яблок. Этот образ очень подходит и к произведениям Рея: их нужно основательно «потрясти», чтобы получить все богатства, которые в них скрываются. Комментарии самого Рея в этом плохо помогают, ибо он бывает до странности противоречив в самооценках, очевидно, предоставляя последнее слово зрителям и критикам.

У Рея есть фильм, на котором критики обычно не останавливаются, который считается случайным, проходным для него, — «Золотая крепость» (1974). Критик Секхар Датта писал, что здесь «Сатьяджит Рей... идет по стопам Хичкока»<sup>21</sup>. Сам Рей сказал, что эту картину его заставили снимать внутренние бенгальские обстоятельства. Эти обстоятельства, видимо, сводятся к тому, что и Рей и бенгальское правительство, оказывая определенную материальную поддержку «калькуттской школе», нуждались в «кассовом фильме». Его постоянные сотрудники как раз начинали съемку такого рода фильма — по

<sup>21</sup> «Film World», 1974, № 5.

его, Рея, рассказу и сценарию. Это была действительно чисто приключенческая история с попыткой злодея добраться до золотого клада, зарытого в пустыне, и борющимся с ним смелым и решительным сыщиком. Правда, к Хичкоку эта история никакого отношения не имела, но об этом — чуть ниже. Этот фильм и завершил Рей.

Розыски, погони, поединки — все это, разумеется, привлекало к «Золотой крепости» интерес массового зрителя, тем более что снято все это было не кое-как, что свойственно массовой продукции, а «виртуозно», по признанию того же Датта. Но сквозь простейший рисунок детектива в фильме проступают обычные, сложные реевские размышления о глубине действительности. Хичкок, в общем-то, был упомянут не совсем всуе, критик его вспомнил в связи с образом психически больного юноши, грэзы-воспоминания которого о прошлой жизни должны навести злодея на место захоронения сокровищ. Но истоки образа этого юноши надо прежде всего искать во взглядах самого Рея, категорично заявлявшего, что «человек создал бога», и в то же время не раз говорившего, что «верит в спиритизм, в сверхъестественное»<sup>22</sup>. (То, что в этой сфере кажется загадочным и подчас вызывает протесты, будет, по мнению Рея, когда-нибудь объяснено наукой.)

В любом случае образ этого юноши и держит сюжет «Золотой крепости» — без его грез найти клад невозможно, — и в то же время это образ из фильма другого жанра, не детектива, ибо его анализ уводит нас в область индийской мистики. Не прост, надо заметить, и образ сыщика Фелуды в исполнении выдающегося актера Шумитры Чаттерджи. Считается, что Рей предпочитает работать с натурщиками, с непрофессиональными исполнителями. Во времена трилогии об Опу он сам объявлял этот принцип своим творческим кредо. Но время шло, и он убедился, что есть роли, которые по плечу только профессионалам, только актерам с большим даром перевоплощения. Такова им же созданная звезда Шармила Тагор, таков и самый яркий актер его последних фильмов Шумитра Чаттерджи и ряд других исполнителей.

Чаттерджи особенно интересен — потому что особенно талантлив. В «Отдаленном громе» он — человек духовно слабый, легко ранимый, безоружный перед жизнью; в «Алмазном королевстве», напротив, исполнен

<sup>22</sup> «Sight and Sound», 1970, summer, p. 30.

яростной силы, душевной черствости и целеустремленности; эти две роли словно бы играют два разных актера. Его же Фелуд — сыщик-интеллектуал, занятый не только борьбой за сокровища, но и спасением этого больного юноши.

Но особенно характерен для стиля Рея, для его искусства вкладывать в простые формы сложное содержание фильм «Шахматисты» (1977) — первый на хинди, ослепительный по краскам, один из немногих, которые онставил с достаточными средствами. В основе его — рассказ Мунши Премчанда, как всегда у Рея, переосмысленный, дополненный и переиначенный. Можно даже сказать, что рассказ великого писателя послужил лишь стимулом для создания фильма, потому что работал Рей над сценарием и фильмом, по его словам, не выпуская из рук книгу XIX века о жизни Лакхнау периода навабов («Эта книга послужила мне своего рода Библией при создании фильма»<sup>23</sup>, — говорил Рей). Но в основе своей рассказ и фильм повествует об одном и том же — о том, как рушилась феодальная и создавалась колониальная Индия.

Но это — в основе. Внешне же перед нами почти анекдотическая история о двух аристократах, приближенных наваба Ваджида Али Шаха, Мира и Мирзы, которые нашли смысл жизни в игре в шахматы. У обоих неблагополучны домашние дела. А в княжестве вообще происходят экстраординарные события — на него накладывает лапу Ост-Индская компания. Но им ни до чего нет дела, они играют в шахматы...

По свидетельству специалистов, фильм безусловно исторически достоверен. Наваб Ваджид Али Шах был очень любопытной личностью — поэтом, музыкантом, основателем первого в Индии театра на хинди, тонким знатоком искусства, автором песен, которые до сих пор живут в народе, и т. д. У него, однако, начисто не было ни способности управлять богатым и потенциально сильным княжеством, ни чувства патриотизма. В этом отношении он ничем не отличался от шестисот других магараджей, навабов, низамов и прочих индийских владельцев, которые подчас и не замечали, как становились беспомощными марионетками англичан, и которые во время Великого народного восстания 1857—1859 годов

<sup>23</sup> «Screen», 1979, Sept.

почти сплошь оказались предателями. Али Шах, во всяком случае, не заметил, как Компания прибрала к рукам его владения. Умный человек, по мнению даже английских наблюдателей, он попался на детскую уловку. Компания в лице своего резидента генерала Аутрама сказала ему: зачем вам армия? Наши войска надежно охраняют границы Ауда. Занимайтесь тем, к чему лежит ваша душа... Когда Али Шаху предъявили ультиматум в три дня подписать отречение, ему ничего не оставалось, как прославиться словами: «Лучше бы я никогда и не вступал на этот престол...»

Вся эта история излагается в картине сжато, на протяжении всего одного ролика (и критики, видимо, правы, полагая, что даже многим индийцам, плохо знающим историю, она не очень понятна). Главное внимание уделяет и все время отдает Рей — шахматистам. Жена Мира изменяет ему, он мешает ей, и она, что называется, пилит его. Жена Мирзы, напротив, все время требует от него ласк, на которые у него нет времени. В общем, женщины мешают Миру и Мирзе заниматься «делом», те сбегают из домов в запустевшую мечеть и там продолжают свой бесконечный матч.

События, потрясающие Лакхнау, их словно бы и не касаются. «Если мы не можем сладить со своими женами, то что же мы можем сделать для своей страны?» — такими рассуждениями утешаются они, продолжая играть. Узнав от слуги, что «красные мундиры» — англичане вступили в город, они примиряются с фактами — и продолжат играть.

Однако вся эта комичная история с Миром и Мирзой, в общем-то, совсем не анекдот, но, как первым подметил актер Саид Джаффри (играющий роль Мира; в ролях Али Шаха и Мирзы также выступают звезды Бомбей — А. Кхан и С. Кумар), развернутая метафора, на «низком», комическом уровне отражающая поединок между навабом и генералом Аутрамом.

«Шахматисты» имели не очень удачную прокатную судьбу в Индии, но очень большой успех за границей, в Англии — просто исключительный успех (последнее некоторые критики насмешливо объяснили «ностальгией» англичан по ушедшему времени их величия). И вызвали поток разноречивых рецензий, которые, однако, сходились на том, что «Шахматисты» — одна из самых прекрасных, умных и содержательных картин современного кинематографа. Для Эндрю Сэрриса этот фильм — сви-

дательство того, что «путь Рея — очень цивилизованный путь для того, чтобы окинуть взором время национального позора и насилия. Не многие из национальных кинематографистов способны на такую искренность, масштабность взгляда и великодушие»<sup>24</sup>. Дэвид Ансен пишет: «У Рея никогда не было желания описывать злодейства, и даже генералу Аутраму он не отказывает в уме. Возможно, «Шахматисты» слишком беспристрастны, слишком объективны в сравнении с конкретными публичными играми, в которые играют люди...»<sup>25</sup>. По мнению Роберта Хэтча, «Шахматисты» Сатьяджита Рея — это театр масок, где каждый жест, каждая деталь должны угодить взору, где голоса так же мелодичны, как музыка, сопровождающая действие... Рей не занимает явно какой-либо стороны в рассказе о том, как «последняя вишня» упала в рот британской короны»<sup>26</sup>.

Список такого рода высказываний можно продолжить — мы взяли строки из рецензий только крупных критиков. Заметно, что почти все они отмечают «объективность» Рея. Но это началось по меньшей мере еще в «Музыкальной комнате», где заминдар, то есть помещик, так сказать естественный враг дорогих сердцу Рея героев трилогии об Опу, показан как на редкость тонкий и обаятельный человек. Тогда Рей объяснил так этот образ: «Я хотел показать контраст между ростовщиком, который возвращается богачом в свою деревню и приобретает большой дом. Богатый, сильный, но абсолютно некультурный человек и рафинированный аристократ...»<sup>27</sup>. При этом, повторим, Рей подчеркивает, что первый процветает и богатеет, а второй заведомо обречен и в конце фильма погибает.

Герои «Шахматистов» в известном смысле — продолжение и развитие образа аристократа из «Музыкальной комнаты». Рей прямо об этом сказал в одном из своих интервью: «Феодальный класс угасал и свою участь (показанную в фильме. — Р. С.) заслуживал... Я представил две негативные силы — феодализм и колониализм, — и вы должны равно осуждать и Ваджида и генерала»<sup>28</sup>. Но стоит вспомнить, что ситуация, в которой происходит закат Ауда, была несравненно сложнее, чем

<sup>24</sup> Satyajit Ray. Delhi, 1981, p. 111.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же, с. 112.

<sup>27</sup> «Sight and Sound», 1970, summer, p. 31.

<sup>28</sup> Satyajit Ray, p. 113.

гибель героя «Музыкальной комнаты». Эту сложность понимает генерал Аутрам и, жестко выполняя свои обязанности душителя, в то же время в душе явно сожалеет о гибели «мусульманского ренессанса», хотя, как шотландский пуританин, он многим здесь шокирован. Пышные и изысканные декорации и аксессуары фильма — это восстановление пышности и культуры Лакхнау накануне захвата навабства англичанами.

Закончим разговор о фильмах Рея упоминанием «Алмазного королевства» (1980) — своего рода второй серии давней сказки «Гупи поет — Багха танцует». Ту сказку написал дед Рея. Новую придумал Рей, и она оказалась полной аллюзий. Фильм начинается с показа Гупи и Багха, изнывающих от благополучия семейной жизни, с тоской вспоминающих о временах, когда они вольно бродили по городам и весям. И они решают удрать из дворца тестя-магараджи. Мудрый тесть направляет их в алмазное королевство жестокого Хирака, в котором подавлена свобода, которое превращено в полицейское государство.

Гупи и Багха сохранили свою способность творить чудеса и, разумеется, быстро наводят у Хирака порядок. В конце они обращаются к зрителям с песней, в которой предлагают немедленно обратиться к ним, если где-нибудь творится беззаконие, подавляется свобода и господствует деспотизм: «Мы придем и положим этому конец!»

В Индии критики завели спор, на что намекает Рей. Ему пришлось выступить, чтобы отнести не самые умные толкования фильма. Он резонно указал, что «Алмазное королевство» ни в коем случае нельзя считать откликом на индийские события 1975 года, когда было введено чрезвычайное положение<sup>29</sup>. Его фильм направлен против любого деспотизма — всюду, в любые эпохи. Это тем более верно, что фильм будут смотреть и дети, и их нужно воспитывать, а не искать какие-либо аллюзии...

Рей сделал двадцать пять полнометражных игровых и шесть документальных фильмов. Мы упомянули далеко не все. И наверное, наш выбор картин для разговора может показаться спорным. Но хуже, конечно, то, что мы почти не могли касаться других сторон творчества этого всесторонне одаренного человека. Не только в

<sup>29</sup> «Screen», 1979, Sept.

индийском — в мировом искусстве сего дня немного таких художников, которые, как Рей, заключали бы в одной личности так много талантов.

Рей не только сценарист и постановщик своих фильмов — он их художник, композитор, довольно часто — оператор, иногда — исполнитель отдельных ролей. Но фильмами не ограничивается его деятельность. Как композитор и поэт, он пишет песни, многие из которых приобрели популярность. Он автор двадцати двух книг, в том числе научно-фантастических, очень высоко оцениваемых в Индии. Когда они издаются с иллюстрациями, то художником выступает все тот же Рей.

Рей не раз выступал с требованием создавать детские фильмы — дело необычайно сложное в Индии, где кино относится к частному сектору и по-прежнему остается полем разгула спекулятивных интересов. В литературной его деятельности дети — постоянно в центре внимания, для них он пишет чаще, чем для взрослых.

Но кино — главное дело его жизни.

Сегодня имя Рея пишется в одной строке с именами Эйзенштейна, Феллини, Бунюэля, Курасавы — он стал классиком при жизни. Литература, посвященная ему, растет с каждым днем. Фильмы же обошли весь мир. Критик Шумит Митра справедливо пишет: «У многих тысяч иностранцев представление об Индии формируется не в результате работы, проводимой чиновниками министерства иностранных дел, или чтения множества книг о нашей стране, а благодаря картинам Рея. Его киноаудитория за рубежом постоянно расширяется, а это значит, что режиссер создает на экране правдивый образ Индии, существенно отличающийся от того стереотипа, который можно видеть на страницах красочных настенных календарей»<sup>30</sup>.

Может ли быть более высокая похвала?

---

<sup>30</sup> «За рубежом», 1983, № 34, с. 23.

Ситуация актера в индийском кинематографе с особой наглядностью отражает и сам характер индийского кино-производства и существующее в нем разделение на два основных потока — кино коммерческое и кино «параллельное». Различие между двумя этими потоками не просто в их художественном уровне, но в их эстетике, изначальных задачах, целях, установках, в их зрителе.

Достаточно посмотреть, сколь по-разному играют актеры (иногда те же самые) одни и те же чувства, состояния в двух типах индийских лент, чтобы убедиться, что различия эти определены не тем, хорошо или плохо на этот раз сыграл актер, талантлив он или неталантлив, а системой требований, предъявляемых к актеру (режиссером, продюсером, зрителем, эстетикой фильма). Если в фильмах Сатьяджита Рея, Шьяма Бенегала, Гириша Карнада, Басу Бхаттачария и иных актеры, играющие, допустим, любовную сцену, стремятся тонко и точно воссоздать реальное переживание чувства, то подобные же сцены на экране коммерческом построены на системе общепонятных клише: ну, скажем, прервав жизнеподобное любовное объяснение, герои начинают танцевать и петь. Эти сцены могут быть сняты наивно и простодушно, могут — со всем изощренным арсеналом кинематографической техники и монтажа; фоном для них может служить идиллический сельский пейзаж, а может — суперсовременный архитектурный урбанизм: в любом случае зрелище это никак не умещается в привычные европейцу каноны. Для индийского же зрителя подобная киноусловность вполне естественна и органична, точно так же как привычна для него система переходящих из фильма в фильм клише. Набор их достаточно широк и пригоден для обозначения разнообразных эмоций, человеческих проявлений: гнева, страха, угрозы, радости, насмешки, заигрывания, обиды, ожидания, решимости и т. д. Клише эти берут из фильма в фильм, бывают исполнены хуже или лучше, но опять же в любом случае являются не реальным переживанием того или иного чувства, а его заменой, иероглифом, общепонятным знаком-символом.

Огромное и сложное явление, каковым является ком-

мерческий кинематограф Индии, еще ждет своего серьезного исследования. Настоящая статья, естественно, уже в силу своего объема, а также и темы не может претендовать на сколько-нибудь подробное раскрытие его эстетики. Отметим только, что она явно неоднородна, что наряду с ассилированными этим кинематографом традициями национальной культуры (народного театра, олеографического лубка, художественного примитива) здесь же насливается откровенный кич, «масс-культ», влияния коммерческих жанров Запада в их нелучших образцах, а также и попросту издержки непрофессионализма, производственной спешки, небрежности и недостатка средств. Все это причудливым образом переплется и в игре актеров, образующей в итоге эклектическую смесь разнородных штампов, уже утвердившихся в сознании массовой аудитории как общепонятная система условностей, свойственных кинематографическому зрелищу.

Подобного рода игра в полной мере соответствует тому экранному миру, который преподносится зрителю коммерческим кинематографом как реальность. «Эта альтернативная реальность, существующая в фильмах хинди, не имеет ничего общего с той реальностью, которую мы знаем»<sup>1</sup>, — замечает актриса Шабана Азми, вскоре же после своего дебюта в «новом кино» ставшая одной из популярнейших коммерческих кинозвезд. Упор на фильмы хинди в этом высказывании не случаен, хотя точно такие же фильмы можно встретить и на бенгали, тамили, телугу, малаялам и прочих языках народов страны. Но именно хинди является языком общеиндийским, фильмы хинди смотрят вся страна, и потому усредненность, клишированность языковых средств, и в первую очередь средств актерских, здесь настоятельно необходима, чтобы фильм был понятен всем.

Более того, фильмы делаются в расчете на экспорт, а потому и требование соответствовать «всем вкусам» оказывается еще более непременным и обязательным, чем то диктовалось бы лишь разноликостью многонационального внутреннего рынка. Сошлемся на очень точно характеризующее суть этой проблемы высказывание Гириша Карнада — режиссера, актера, драматурга: «Суть в том, что индийское коммерческое кино имеет величай-

<sup>1</sup> Indian Cinema Superbazaar. Ed. by Aruna Vasudev, Philippe Lenglet. New Delhi, 1983, p. 146. В дальнейшем название этого издания дается в сокращенной форме.

ший после Голливуда в мирέ рынок... Оно обслуживает Юго-Восточную и Южную Азию, Средний Восток; даже Греция еще несколько лет назад имела обыкновение смотреть индийские фильмы. Затем все этнические рынки — арабы во Франции, азиаты в Англии, — затем вся Африка. Оно обслуживает широкий диапазон рынков, не имеющих ничего общего ни в бытовом, ни в культурном, ни в языковом отношениях. Это обязывает фильмы быть сверхупрощенными и общепонятными. Тонкости языка, тонкости эмоций, тонкости игры и ситуаций не могут иметь в них места»<sup>2</sup>.

Карнад, как видно, не случайно вспомнил для сравнения Голливуд. Индийский коммерческий кинематограф, немало заимствовавший от Запада и хорошего и дурного, принял на вооружение и взращенную Голливудом систему звезд, причем не просто ее скопировал, но, пожалуй, еще более усугубил ее отрицательные стороны. «Ставки звезд подскочили настолько, — с сожалением констатирует кинокритик Б.-К. Каранджия, — что, в отличие от голливудских лент, где они составляют менее половины общего бюджета картины, в фильмах хинди они превышают половину»<sup>3</sup>.

Поскольку именно участие звезд может гарантировать фильму успех, продюсеры любой ценой добиваются, чтобы титры были украшены самыми громкими именами. А это влечет за собой ситуацию, неведомую ни одному другому кинематографу мира: звезды снимаются одновременно в десятке и более картин. Фероз Кхан, до своего дебюта в режиссуре завоевавший себе признание как «звезда на вторые роли», так обрисовывает эту ситуацию: «Я мог бы подписать, если бы хотел, контракт на тридцать, сорок, пятьдесят фильмов. И сегодня актеры у нас нанимаются на съемки в сорока, пятидесяти, ста фильмах. Характерные актеры в состоянии играть в ста, исполнители ведущих ролей — в десяти, двадцати, может быть, тридцати»<sup>4</sup>. То же подтверждают и многие другие индийские актеры, с которыми автор настоящей статьи имел возможность беседовать. Скажем, для Шабаны Азми два десятка контрактов на одновременно снимаемые фильмы стали обычной цифрой вскоре же после ее дебюта в кино. Рекха за тридцать лет своей

<sup>2</sup> Indian Cinema..., p. 221.

<sup>3</sup> Ibid., p. 86.

<sup>4</sup> Ibid., p. 244.

актерской карьеры снялась в двухстах пятидесяти фильмах: опять в среднем двадцать фильмов ежегодно.

Естественно, подобная сверхэксплуатация исполнителей не может не вести к стандартизации приемов творчества, повторению уже сыгранных образов, нивелировке характеров. С коммерческой точки зрения все это не воспринимается как недостаток: продюсеров вполне устраивает повторение единожды оправдавших себя схем, клишированность характеров в клишированных ситуациях. Однако для звезд, для тех из них, кто пытается отстаивать свое право оставаться актером, художником, такое положение оказывается невыносимым. Наргис, памятная нам по «Бродяге», «Господину 420», «Матери Индии», уже после своего ухода из актерской профессии говорила об этой погоне своих преемниц на индийских экранах за количеством ролей как об одном из самых опасных для личности актера явлений: «Долгое время я соглашалась сниматься только в одном фильме. Позднее, уже накануне ухода из кино, я снималась в четырех фильмах сразу, и это было подобно кошмару. Я чувствовала себя ужасно, не могла понять, что делаю в одном и что — в другом фильме. Мое му пониманию недоступно, как сегодняшние актеры меняют четыре съемочные площадки за день, держа еще в запасе четыре или даже десять лент. От семи утра до двух — одна смена, от двух до десяти — другая, от десяти до двух утра — третья, и еще час или два в перерыве — для какой-то четвертой картины. Вы снимаетесь там, возвращаетесь обратно, переодеваетесь для чего-то еще, снимаетесь еще где-то. Это означает, что они не погружаются глубоко в характер, который играют, не различают один характер от другого... Они могут относиться к своей профессии серьезно, но для этого у них нет времени...»<sup>5</sup>.

О том же говорила в интервью с автором настоящей статьи Рекха: «Приходится одновременно играть в десяти, а иногда и в тринадцати фильмах. Временами уже самой трудно бывает понять, кого именно я в этот момент исполняю».

Добавим, что и драматургия коммерческого кинематографа, как правило, не только не требует от актера игры более глубокой, чем то возможно в подобных условиях производства, но, более того, решительно не нуждается в ином качестве актерского воплощения: в противном

<sup>5</sup> Indian Cinema..., p. 253.

случае еще более обнажится нелогичность и немотивированность поступков персонажей, искусственность фабульных схем. Для примера вспомним хотя бы финал фильма «Незнакомка», где герой, которого играет Раджеш Кханна, на протяжении всей картины бывший объектом наших зрительских симпатий, в финале вдруг ради денег совершают убийство. Ничто в его характере прежде не предвещало возможности подобного поворота, но создателям картины он был нужен, чтобы завершить ее эффектным мелодраматическим ходом: убил-то он, как выясняется, сам того не ведая, свою любимую!

Так что нельзя не согласиться с Амджад Кханом (он знаком нашим зрителям по фильму «Месть и закон»), не без печали констатировавшим: «Большинству персонажей в наших индийских фильмах, к сожалению, не нужен актер как актер. Он им нужен физически. Он должен уметь делать сцены драк и успевать бегать от одной студии к другой. Большинство персонажей основано на стереотипных моделях»<sup>6</sup>.

Заметим также, что прогресс современной техники нередко позволяет актеру с помощью крайне несложных средств добиваться того, для чего раньше требовался если не талант, то хотя бы профессиональный тренинг. Автору этих строк довелось присутствовать на съемке в одной из мадрасских студий. Снималась мелодраматическая сцена какой-то очередной стандартной ленты; действие разыгрывалось в декорации суда, выполненной весьма примитивно и, как видно, уже не раз использованной в других фильмах. По ходу сцены героиня, произносившая горячую речь, обличая трех нагло-развязных мерзавцев, должна была расплакаться. Перед началом съемки актриса побрызгала себе в глаза специальную жидкость из аккуратного аэрозольного баллончика, и действительно глаза ее вскоре наполнились слезами. Стоит ли заниматься изучением системы Станиславского, искать средства проникновения в художественный образ, если все это вполне заменяют промышленным образом изготавливаемые реагенты. Конвейерные эмоции в конвейерной продукции...

Коммерческий кинематограф тщательно охраняет и культивирует им же созданные стереотипы. Таковы требования рынка. Трудно предвидеть, как отнесется массо-

<sup>6</sup> Actors and Acting. 14 candid interviews by Mohan Bawa. Bombay, India Book House, 1978, p. 15.

вый зритель к перемене амплуа полюбившегося актера, поэтому надежнее амплуа, или, как принято говорить на Западе, имидж, не менять. Если Парвин Баби полюбилась зрителю в ролях современных, слегка эмансионированных красавиц, а Дхармендра — в ролях простоватых парней, верных в любви и надежных в дружбе, то в подобном имидже они и будут переходить из фильма в фильм. Если Риши Капур снискал себе зрительскую любовь в роли «молодого Ромео» из фильма «Бобби», героя-романтика, готового на любые жертвы во имя любви, то таким он будет и во всех последующих фильмах, какие бы режиссеры их ни ставили. Есть звезды, которых раньше или позже начинают тяготить шоры навязанного им имиджа. Другие относятся к ним не только как к неизбежности, но как к своему естественному состоянию. Таков, в частности, Риши Капур. На вопрос автора этих строк, хотел ли бы он сняться в картине без песен, танцев и романтической любви, актер с полным чистосердечием ответил: «Что бы я делал в таком фильме? Люди уже привыкли меня видеть танцующим и поющим. Таков характер индийского фильма».

Естественно, жизнь актера в том или ином имидже не вечна. Меняется он сам, и уже в силу причин чисто биологических нельзя вечно быть «романтическим любовником» или «жгучей красавицей». Неизбежная перемена имиджа в таких случаях может оказаться равнозначной утрате места на звездном небосклоне. Особенно это касается положения женской части звездного сословия. «Оскорбительное различие между полами, — говорит цитированный уже Б.-К. Каранджия, — простирается на всю звездную иерархию. Мужчина может сыграть характерную роль или роль второго плана, а затем вернуться в прежнее качество — героя-любовника. Санджив Кумар делал это десятки раз. Но если актриса хотя бы раз сыграет роль матери, как это сделала Вахида Рехман в фильме «Месяц пхагун»<sup>7</sup>, то она может рассчитывать только на второплановые роли»<sup>7</sup>.

Помимо перемен, происходящих с самим актером, происходят перемены и в зрителе, его вкусах, тех идеалах, воплощение которых он хочет видеть в своих любимцах. Если еще лет десять назад «парнем, о котором мечтают женщины», был Раджеш Кханна, а его начинающий сооперник Амитабх Баччан был «неудачником», «собакой, побитой в драке», то сегодня звезда Раджеша Кханны

<sup>7</sup> Indian Cinema..., p. 87.

сильно пошла на убыль. В зенит славы поднялся Баччан, став кумиром молодых людей, мечтою женщин, воплощением мужества, героизма, преданности в дружбе, бескорыстия в любви. Впрочем, видимо, и Баччан уже перевалил через пик своей популярности, хотя еще и не определился его преемник на троне киноолимпа.

Помимо звезд общеиндийских, звезд кинематографа хинди, в разных штатах существуют свои звезды, выступающие в фильмах, создаваемых на региональных языках. Прем Назир (он сыграл более четырехсот главных ролей) и Мадху — в кинематографе малаялам, Раджникант — в тамильском, Мадхоби и Мукхерджи — в бенгальском, Ранганатх — в телугу, Раджкумар — в кино каннара и т. д. Им сопутствуют все те же атрибуты звездной популярности — высокие гонорары, участие одновременно во многих фильмах, портреты на огромных афишах, обожание поклонников. Впрочем, все это, естественно, надо пересчитать на масштабы аудитории штата, которой популярность этих звезд, как правило, и ограничивается. Ведь фильмы в Индии не дублируются с одного языка на другой, а в случае необходимости создаются в двух или более вариантах, с разными актерами, играющими те же самые роли. Так, известному советским зрителям фильму «Рам и Шьам» (в нем двойную главную роль — робкого, застенчивого молодого человека Рама и как две капли похожего на него, но полного жизни и энергии Шьама — сыграл Диlip Кумар) предшествовали варианты той же картины на тамили и телугу, в которых герой играл соответственно М.-Г. Рамачандран и Н.-Т. Рама Рао.

Некоторые из звезд региональных со временем становятся звездами общеиндийскими. Так случилось, к примеру, с Вахидой Рехман, первоначально завоевавшей славу звезды в кино телугу, а затем и в кино хинди. Однако далеко не всем выпадает такое везение, да и не все к нему стремятся, предпочитая играть для своей национальной аудитории.

Система звезд в ряде штатов имеет свои отклонения от общеиндийского стандарта. Гопи, один из популярнейших актеров сегодняшнего кино малаялам (в недалеком прошлом служащий Энергетического управления), говорит по этому поводу: «Только кино малаялам имеет мужество позволить человеку, играющему идеальных героев, переключиться на исполнение иного типа ролей в иных фильмах. Актеры малаялам играют сегодня все ви-

ды ролей, они не связаны имиджем, созданным прежде<sup>8</sup>. Нетрудно связать эту особую ситуацию с тем, что штат Керала, где говорят на малаялам, известен самым высоким в Индии уровнем образованности населения.

В отличие от кинематографа коммерческого, культивирующего имидж, кинематограф «артистический» ориентирован на раскрытие творческих возможностей актера, не ограниченных рамками тех или иных стереотипов. Поэтому и для актера намного более благоприятным оказывается начало карьеры в кино «артистическом», а не наоборот, в коммерческом, где, не обретя достаточного профессионального багажа, он подменяет его набором штампов, которые потом уже, как правило, оказывается не в состоянии преодолеть.

Мринал Сен, в фильмах которого дебютировали многие ставшие потом звездами актеры (среди них и Митхун Чакраборти, кумир сегодняшних молодых зрителей, в том числе и советских, исполнитель главной роли в фильме «Танцор диско»), рассказывал, в частности, о начале актерского пути Маматы Шанкар. Близко зная ее родителей, крупнейших танцовов Индии Удая и Камалу Шанкар, с детства наблюдая за Маматой, увидев, что у нее есть все данные стать киноактрисой, Сен сказал ей, что если она захочет выбрать эту профессию, то сниматься пусть начнет в его фильмах.

Не будем усматривать в этом пожелании режиссера стремления стяжать лавры первооткрывателя молодых талантов. В любой профессии, актерская не исключение, всегда крайне важна школа мастерства. В реальных условиях индийского кинопроизводства школой этой очень часто становится сама практика, съемки фильма. Потому, естественно, начало пути у серьезного, знающего кинематографическую профессию режиссера во многом определяет будущую судьбу актера. Думается, и в успешной актерской судьбе Маматы Шанкар немалое значение имел ее дебют в «Королевской охоте» Мринала Сена и позднее сыгранные роли в его фильмах «Деревенская история», «День как день», «Дело прекращено».

Можно привести и примеры обратного свойства — карьеры звезд, для которых успех созданного в коммерческих лентах имиджа стал препятствием какого-либо

<sup>8</sup> Aravamudan G. «There is no Cinema in India today which can truly be called Cinema». — Gopi — «Cinema India-International», 1984, Jil. — Sept., p. 56.

творческого роста. Такова судьба Амитабха Баччана, с одной стороны, как будто бы наилагополучнейшая из всех возможных, с другой — огорчительная в силу нереализованного творческого потенциала актера. Насируддин Шах, один из бесспорных лидеров актерской школы «новой волны», говорил о Баччане: «Он жертва своего собственного успеха, поставившего его в положение, откуда уже нет возврата. Сам он об этом не сожалеет — мы сожалеем. Как много можно было бы сделать с его талантом! Так хотелось бы видеть его в фильмах, подобных «Почему сердится Альберт Пинто». Я уверен, что он мог бы играть такие роли, для этого ему надо только сломать решетку собственной тюрьмы. Единственное, что удерживает его от этого, — он сам»<sup>9</sup>.

Как видим, талант Баччана под сомнение не ставится — он очевиден даже в тех ролях, которые дает ему коммерческий кинематограф. Кинематограф этот, заметим, вовсе не косен и инертен, — он впитывает всевозможные веяния времени, заимствует у «новой волны» ее актеров, перенимает зарубежные модели фильмов, имиджи их героев, — естественно, трансформируя все это на индийский лад. И в лентах коммерческих бывают роли неординарные, яркие, дающие актеру возможность всерьез проявить себя. Не случайно, к примеру, «звездным часом» для Амджад Кхана стала роль негодяя Габбара Сингха в фильме «Месть и закон», вполне успешно пересадившем на национальную почву модели американского вестерна. Уже после успеха в этом фильме он снялся в «Шахматистах» Сатьяджита Рея, где раскрыл иные грани своего дарования, но в том, что дарование это есть, режиссер нисколько не сомневался. Более того, когда актер заболел, Рей сказал, что готов ждать его и год и два, но без него делать фильм не будет.

При всей изначальной противоположности и даже антагонизме двух направлений индийского кино они не существуют в неких изолированных друг от друга мирах. Это сосуды сообщающиеся. Подтверждение тому — многие актерские биографии. Даже те актеры, чьи имена поначалу безраздельно были связаны с «новой волной», кто целью и смыслом своей творческой деятельности считал участие в движении национального кинематографа по пу-

<sup>9</sup> «Is there room at the top?» Naseruddin Shah talks to Lens Eye «Times of India» (1983, Nov. 20). Далее название этого источника дается в сокращенной форме.

ти искусства (в их числе можно назвать Смиту Патиль, Насируддина Шаха), достигнув успеха в кино «артистическом», раньше или позже становились и звездами коммерческого кино. Не стоит видеть в этом капитуляцию перед заманчивостью высоких гонораров или жаждой популярности. Тому есть объяснения, и совсем не эгоистического свойства. Сошлемся на высказывание Шабаны Азми: «Когда я работала в условиях так называемого артистического фильма, меня хвалили как актрису. Но я никогда не стала бы звездой, участвуя лишь в этих фильмах. Звездой я стала благодаря работе в коммерческом кино... Если бы я была просто актрисой и снималась только в одном роде фильмов, то и работала бы соответствующим этим фильмам образом. Но я ничего бы не сделала для того, чтобы эти фильмы были проданы. Это совсем не маловажная вещь — продать фильм. Снимаясь в коммерческих фильмах, я становлюсь звездой. Я приобретаю определенную рыночную цену. Учтите, когда я возвращаюсь к реалистическим фильмам, то запрашиваю только те деньги, которые мне в состоянии заплатить. Я не требую у них даже четвертой части того, что имею в коммерческом кино, я работаю на их условиях... Думаю, что мой вклад становится более действенным. Я не рассматриваю в данном случае себя как единственного человека, ведущего эту битву. Я думаю об этом как о движении и действительно вижу, что сегодня это движение. Насируддин Шах и Смита Патиль делают то же самое. Дипти Навал в известной мере поступает так же»<sup>10</sup>.

Слова эти не попытка самооправдания актрисы, изменившей творческому кредо своих первых лент. Ситуация действительно именно такова: кинематограф не может существовать без зрителя. Целый ряд замечательных фильмов «нового кино» так и остался достоянием синематек, ибо был сделан без учета требований аудитории, в первую очередь — без звезд. Чтобы обеспечить себе существование достаточно стабильное и прочное, чтобы иметь возможность выхода к широкой публике, составить конкуренцию коммерческому кинематографу, «новая волна» должна была или заимствовать звезд коммерческого кинематографа, или создать своих собственных.

Собственно говоря, оба эти пути были использованы, хотя последний из них оказался и более распространенным и более перспективным. В фильмах Гириша Карна-

<sup>10</sup> Indian Cinema..., р. 146—147.

да, Басу Чаттерджи, Б.-В. Каранта и в особенности Шьяма Бенегала сформировалась целая плеяда блестательных актеров (Шабана Азми, Смита Патиль, Насируддин Шах, Ом Пури, Амриш Пури, Амол Палекар, Анант Наг, Васудева Рао), которые образовали своего рода кинематографический театр «новой волны», переходили из фильма в фильм этих режиссеров, но не повторяли себя, открывали каждый раз новые грани своего таланта. Они же стали вскоре и звездами коммерческого кинематографа, который, кстати, и прежде мгновенно ассимилировал талантливых дебютантов, открытых Сатьяджитом Реем (Шармила Тагор, например), Мриналом Сеном и другими.

С другой стороны, и «новая волна» вовлекла в свою орбиту целый ряд звезд, открыв их действительный актерский талант. Так, по-новому смогли проявить себя Шаши Капур, которому, как он сам говорил, надоело «всю жизнь быть двадцатилетним парнем, бегающим вокруг деревьев»<sup>11</sup>; Рекха, у которой в коммерческом кино никогда не было ролей таких глубоких и тонких, как сыгранные ею в «Веке Кали» Шьяма Бенегала, «Дорогой Умрао» Музафара Али, «Празднике любви» Гириша Карнада.

Шьям Бенегал в ответ на вопрос, кого он предпочитает снимать, звезд или новичков, сказал: «Мое предпочтение — хорошим актерам»<sup>12</sup>. Таковых, как оказалось, можно открывать не только среди тех, кто в кино никогда не снимался, но и среди тех, чьи лица не сходят с кинофиш.

Если говорить о профессиональной подготовке индийских актеров, то, естественно, столь огромный, стремительно выросший кинематограф не может обеспечить свои 800 фильмов профессиональными киноактерами. Так что будущие звезды рекрутируются буквально отовсюду — из театров и театриков, самодеятельных трупп, с телевидения (Смита Патиль), из кабаре (Калpana Айер), поп-ансамблей (Джитендра), просто с улицы.

Из театра, в частности, пришел в кинематограф Утпал Датт, сыгравший немало «злодейских» ролей в коммерческих фильмах, а также и серьезных ролей в лентах «параллельного кино». Театр по-прежнему продолжает оставаться для него главным делом, что ощущается и в

<sup>11</sup> Indian Cinema..., p. 207.

<sup>12</sup> Ibid., p. 165.

манере его игры, по-театральному аффектированной, носящей на себе отчетливую печать условности. Впрочем, именно такого рода условность и бывает необходима для лент, предполагающих брехтовское «очуждение» — не со-переживание происходящему, но его стороннюю оценку. В этом ключе и решена одна из лучших ролей Датта — в фильме Мринала Сена «Бхуван Шом».

В поисках актеров продюсеры порой обращаются к системе конкурсов. Именно с победы на одном из таких конкурсов началась звездная карьера Раджеша Кханны. Немало актеров кинематографа позаимствовал и среди профессиональных танцоров и танцовщиц, что отчасти продиктовано обилием танцевальных номеров в индийских фильмах. Ну а кроме того, любому актеру необходимо чувство пластики, умение найти точное выражение чувства через движение и жест, чему немало способствует школа танца. Некоторые из пришедших в кино танцовщиц так и остались на экране всего лишь исполнительницами вставных танцевальных номеров (Сурекха), другие выросли в серьезных драматических актрис (Мамата Шанкар, Виджаянтилага).

Немало нынешних восходящих или уже взошедших звезд унаследовали свою профессию по семейной традиции. В их числе — Рекха, выросшая в актерской семье, уже в ней получившая неплохую профессиональную школу: ее отец — звезда южноиндийского кино Джемини Ганешан. Наиболее примечателен в этом плане семейный клан Капуров.

Естественно, что отпрыски знаменитых кинематографических родов имеют благоприятные возможности не только для обучения профессии, но и для кинематографического дебюта, каковой иным их сверстникам, в том числе и многое более одаренным, может и не выпасть вовсе. Никто не станет делать фильм для неизвестного новичка, но, скажем, Дев Ананд, кинозвезда, кинопродюсер, может сделать картину специально для того, чтобы «вывес-ти на орбиту» своего сына Сунейля: она, кстати, так и называлась — «Ананд и Ананд».

Ныне все более влиятельное место в актерской иерархии индийского кино занимают выпускники двух высших учебных заведений, готовящих профессиональных актеров, — Национальной школы драмы и Института кино и телевидения в Пуне. Некоторые из ведущих киноактеров Индии (Насируддин Шах, Ом Пури) закончили оба эти института, получив в первом из них серьезную актерскую

подготовку, во втором — знание киноспецифики, а главное, возможность установить более широкие контакты с миром кино.

Ныне актерский факультет кинотелевизионного института в Пуне упразднен. Дирекция справедливо считает, что нет принципиальных различий в подготовке кино- и театрального актера, а потому актеров в киноинституте лучше не готовить, но брать выпускников Национальной школы драмы на стажировку.

Среди популярных актеров индийского кино есть и воспитанник ВГИКа — Паришат Сахни, сын замечательного актера Балраджа Сахни, памятного советским зрителям еще по фильму «Два бигха земли». Паришат, правда, окончил не актерский факультет, а режиссерский, но в дальнейшем связал свою судьбу прежде всего с актерской профессией.

Паришат с благодарностью вспоминает годы, проведенные во ВГИКе, не только потому, что они дали ему профессиональную подготовку, познакомили с системой Станиславского («Я знаю блестящих актеров, формально нигде не учившихся... и знаю бездарностей, обучавшихся всему на свете»<sup>13</sup>), но, главное, дали ему широкое знакомство с русской и всей мировой культурой, с московскими театрами, с классикой кинематографа.

«Я верю, — говорит Паришат Сахни, — что совершенная техника — не самое важное для актера. Техника приходит со временем. Важнее приобрести опыт. Видеть. Чувствовать. Вбрать в себя как можно больше из жизни. Это «сырье» нашей профессии. Ее записная книжка. Из тысячи занесенных в нее заметок рождается полотно. Этот, так сказать, внутренняя библиотека, запас, из которого можно постоянно черпать»<sup>14</sup>.

Слова эти приведены здесь не просто как творческое кредо одного, пусть даже и примечательного актера современной индийской кинематографической школы. Под ними, наверное, могли бы подписьаться и многие другие из коллег Сахни. Во всяком случае, личностное начало в работах таких актеров, как Насируддин Шах, Гириш Карнад, Смита Патиль, Ом Пури, Кулбхушан Кхарбанда, Амол Палекар, Анант Наг, и целого ряда других в высшей степени ощутимо. Это актеры-личности, не просто исправные исполнители режиссерских заданий, но люди

<sup>13</sup> Actors and Acting, p. 97.

<sup>14</sup> Ibid., p. 99.

со своими взглядами на жизнь, на искусство, авторы своих ролей, на равных разделяющие с режиссерами ответственность за нравственный смысл того, о чем они говорят с экрана.

Серьезные, «чувствующие» актера режиссеры неизменно учитывают это авторское начало, включают его как важнейшую составляющую образов, меняют первоначально намеченный рисунок характера с учетом индивидуальности исполнителя.

Сошлемся еще на один пример из творческой практики Мринала Сена — его опыт работы с Васудева Рао, великолепным театральным актером, замечательно проявившим себя и в кинематографе: он сыграл старого крестьянина Чому в фильме Б.-В. Каранта «Барабан Чомы», а затем в «Деревенской истории» Сена — дичающегося людей люмпена Ванкайю, исповедующего философию сознательного безделья, ибо труд в итоге не приносит ничего, кроме нищеты.

«Однажды по ходу съемки, — рассказывал в интервью с автором настоящей статьи режиссер, — мне надо было, чтобы он зевнул. Он попробовал, но у него не получилось. Я объяснял ему, что это очень просто, сердился, показывал, как это сделать, но у него это все равно не выходило. «Я всю жизнь так много работал, — сказал он мне с извиняющейся улыбкой, — что мне никогда было зевать». Я тут же отказался от этого куска, сказал Рао: «Не надо, вы не будете зевать». «Когда я смотрю на него на экране, — продолжал Сен, — то вижу не актера, а человека, действительно годами жившего где-то во тьме пещеры и только сейчас, по моему зову, вышедшего на свет».

Именно личностное, индивидуальное начало делает образы, создаваемые актерами индийской «новой волны», на редкость органичными, цельными, почти документальными. Скажем, в фильме Гириша Карнада «Лес», основанном на подлинной истории взаимоуничтожительной резни двух соседних деревень, исполнители главных ролей, Амриш Пури и другие, не уступают в своей подлинности действительным участникам реальных событий — крестьянам, снимавшимся в эпизодических ролях и массовых сценах.

К тому же сама методика работы актеров в фильмах «новой волны» создает условия для максимального погружения актера в образ. Примечательный пример такого рода работы приводит Сmita Патиль, рассказывая о сво-

ем участии в фильме Шьяма Бенегала «Пробуждение»<sup>15</sup>. «Он (Шьям Бенегал. — А. Л.) вводит вас внутрь образа уже самим способом своей работы. Прежде всего все мы в этом фильме (Гириш Карнад, Насируддин Шах, Кулбхушан Кхарбанда, Анант Наг, Амриш Пури, Савита Баджадж и Мохан Агаше) поехали в деревню в двадцати пяти милях от Раджкота, в Гуджарате, для съемок. Мы жили в этой деревне и носили одежду своих персонажей на протяжении всего этого времени. Мы жили, как наши герои, дышали, как они, мы действительно были ими. Например, если мне случалось в эти дни разговаривать с Насируддином Шахом, я чувствовала, что я разговариваю не с Шахом, а с его героем Бхолой: то, как он сидел на корточках, как курил свой «биди» (дешевая сигарета. — А. Л.), одетый в грязное рванье, — все говорило, что передо мной был сам Бхола!»<sup>16</sup>

Как не похож этот способ вхождения в роль на беготню со студии на студию в погоне за славой и гонорарами! Это действительно работа над образом, глубокая, серьезная, опирающаяся на лучшие традиции театра и в то же время по-настоящему кинематографическая, позволяющая добиться той меры правдивости, без которой сегодняшний кинематограф невозможен.

Собственно говоря, режиссеры индийской «новой волны» и создали свой «кинематографический театр», вот так же, как, к примеру, создал свою «труппу» Ингмар Бергман, актеры которого, переходя у него из фильма в фильм, перевоплощались в новые характеры, каждый раз по-новому раскрывали себя. Шьям Бенегал, Гириш Карнад создали подобного же рода «постоянную труппу», которая не только определяет сегодня лицо «новой волны», но оказалась весьма влиятельной и для коммерческого кинематографа. Остановимся на некоторых, наиболее ярких именах этой «труппы».

**Насируддин Шах.** С начала своей актерской карьеры, с 1975 года, когда вышел на экраны первый фильм с его участием, «Конец ночи» Шьяма Бенегала, Насируддин Шах снялся примерно в восьмидесяти фильмах. Конечно, есть в индийском кино звезды, чья плодовитость

<sup>15</sup> Под этим названием фильм демонстрировался по Советскому телевидению. Точнее и ближе к смыслу перевода названия — «Сотворение».

<sup>16</sup> Actors and Acting, p. 154.

во много превосходит эту достаточно скромную цифру, но если учесть серьезность, нешаблонность, высоту художественного качества работ Шаха, включая сюда и роли в коммерческих лентах, то продуктивность работы актера поистине поразительна. Еще более поразительна способность актера представать каждый раз в новом качестве, не просто внешне менять, гримом и костюмом, свой облик, но преображаться внутренне, создавать характеры друг на друга непохожие, человечески неординарные.

Слабовольный Вишвам из «Конца ночи», брат помещика, над нерешительностью и робостью которого потешается его наглая родня, и яростный Сарфараз, предводитель восставших сипаев, в «Безумии» того же Бенегала; неграмотный неприкасаемый Бхола из «Пробуждения» (режиссер вновь Шьям Бенегал) и интеллигент Аджай из «Начала» Ашока Ахуджи — молодой кинорежиссер, человек душевно мягкий, но непреклонный в своем стремлении состояться как художник, не поступиться своими творческими принципами; мучающийся в поисках истинного жизненного пути начинающий адвокат Бхаскар из «Крика раненого» Говинда Нихалани и уверенный в том, что уже познал истину, брахман Викатрамана в «Часе, когда возвращаются коровы с пастбища» Б.-В Каранта и Гириша Карнада; мудрый, душевно тонкий директор школы для слепых детей в «Прикосновении» Саи Паранджпе и подлец, приспособленец Мирза из «Дорогой Умрао» Музафара Али; простоватый автомеханик Альберт Пинто, только начинающий осознавать реальное положение вещей, в фильме Саида Мирзы «Почему сердится Альберт Пинто» и уже слегка утомившийся жизнью, хотя и сохранивший к ней циничное любопытство, фотограф Субхаш из «Развалин» Мринала Сена — в любой из этих ролей актер поражал своей поистине протеевской изменчивостью, способностью преображаться, оставаясь в то же время самим собой.

Шах способен равно легко работать и в различных стилистических ключах — быть одинаково убедительным и в психологической драме и в условном театрализованном зрелище, каким, к примеру, является выдержаный в традициях гуджаратского народного театра фильм Кетана Мехты «Бхавани Бхаваи»: здесь актер в острогротесковой манере сыграл дурака раджу.

В каждой из своих ролей Насируддин Шах неоспоримо убедителен в любой малейшей детали внешнего облика, характера, мимики, костюма, грима. Он способен цели-

ком сливаться со своими героями, заставляя и зрителей проникаться верой в их правоту, сострадать ошибкам и заблуждениям. «Я подхожу к каждому персонажу с симпатией и любовью, — говорит актер. — Никогда я не ощущаю своего превосходства над ними. Никогда я не притрагивался к роли, которая вызывала бы у меня отвращение»<sup>17</sup>.

«Идти против стереотипов» — таково авторское кредо Насиурддина Шаха. Оно позволяет ему открывать глубину и многосложность характера в, казалось бы, обычных людях, героическое начало в совсем негероических личностях. Действительно, актерская внешность Шаха менее всего соответствует амплуа киногероя. Маленький, совсем не мужественный подбородок, никакой осанкиности фигуры, ни тем более спортивного сложения. Но ведь мужественность внешности и мужество духа совсем не одно и то же — Насиурддина Шаха как раз и интересует внутренняя жизнь человеческой души.

Вспомним хотя бы финальные кадры картины «Крик раненого». Адвокат Бхаскар Кулкарни, герой Шаха, ведущий первое в своей практике дело, уже понял, что столкнулся со страшной силой коррупции, вседозволенности, беззакония. Один из тех, кто помог ему докопаться до истины в запутанном деле, убит. Такая же участь может ждать и его самого. Амитабх Баччан сыграл бы здесь железную решимость, насмешливо-высокомерное презрение к грозящей опасности. Но для Шаха его герой как раз и интересен тем, что он совсем не железный, не несгибаемый. Ему на самом деле страшно и с жизнью вовсе не хочется расставаться. Спрашивая своего учителя, прокурора Дуссане, что тот испытает, когда узнает о его, Бхаскаре, смерти, он не пытается скрыть тревожного покусывания губ, подрагивания подбородка. Но при всем том выбор он уже сделал, от борьбы не отступится, даже зная, что грозит ему. Иначе он просто не сможет дальше заниматься своей профессией, ощущать себя человеком...

Великолепное мастерство актера проявляется и в удивительной емкости его игры, умении через немногое сказать о многом, в маленьком эпизоде прочертить непростой характер. Пример такого мастерски сыгранного эпизода — работа Шаха в фильме Говинда Нихлани «Полуправда» (заметим к тому же, что не часто актеры такого ранга соглашаются на роли, занимающие на экране

<sup>17</sup> “Is there room at the top?”...

считанные минуты). Бывший полицейский инспектор Лобо, которого играет Шах, — человек потерявший себя, опустившийся, спившийся. Он жалок, смотреть на него печально и больно. Но при этом мы понимаем, что в сути своей он добр и честен — просто у него не хватило воли, силы характера выстоять в обстоятельствах, в которых и вправду выстоять не легко. А теперь он пришел к полному крушению, распаду личности...

Для Насиурддина Шаха нет неинтересных характеров. Каждый человек неоднозначен и сложен, каждый может претерпевать непростое духовное развитие. Ведь даже глубокий ум не есть гарантия от ошибок и ложных поступков, а горячее, отзывчивое сердце — от малодушия. В образах, созданных актером, постоянно ощущается объемность, многомерность, столкновение света и тени, доброго и дурного.

Роли Насиурддина Шаха — выражение его индивидуальности, его понимания жизни. Видимо, не случайно молодой режиссер Ашок Ахуджа, приступая к постановке фильма о своем альтер эgo — режиссере, борющемся за право без компромиссов сказать в кино свое слово, — пригласил на эту роль Насиурддина Шаха. Решающим, надо думать, были не только талант и мастерство актера, но и его внутренняя интеллигентность, гражданственность его творчества, высокие нравственные критерии отношения к своему искусству.

**Смита Патиль.** Писать о Смите Патиль, увы, приходится в прошедшем времени: кинематографическая карьера актрисы оказалась стремительной и краткой, но сделанное ею за двенадцать лет творческой судьбы навсегда останется в истории индийского, да и всего мирового кино.

Встреча со Смитой Патиль на экране или в жизни никогда не оставляла ощущения встречи с патентованной красавицей, звездой — актриса покоряла своей естественностью, скромностью, достоинством, благородством.

Карьера ее началась на маратхском телевидении, куда в 1972 году семнадцатилетнюю Смиту, студентку колледжа, пригласили работать диктором. «Я не думаю, — рассказывала актриса, — что получила на телевидении какой-то опыт, полезный для актерской профессии. У диктора совсем иная задача — надо просто читать текст, работать на камеру, то есть как раз то, чего нельзя делать

в кино... Но телевидение дает популярность. Тебя каждый вечер видят, тебя все знают. Лично я не испытывала от этого радости, но телевидение сделало меня знаменитой. На меня обратили внимание кинематографисты. Я получила несколько предложений сниматься в коммерческом кино, но оно меня не интересовало, и я каждый раз отказывалась...»<sup>18</sup>.

Впервые на экране Смита появилась в дипломной работе студента киноинститута Аруна Кхопкара. В этой ленте и заметил ее Шьям Бенегал, предложивший ей участие в детском фильме «Разбойник Чарандас», а затем и роль Рукмини, жены одного из братьев-помещиков, в «Конце ночи». С тех пор судьба Смиты прочно связана с кинематографом и более всего — с творчеством Бенегала, у которого она играла затем и в «Пробуждении», и в «Благодействии», и в «Роли» (в советском прокате — «Трудная роль»), и в «Рыночной площади».

Наиболее сложна, пожалуй, и психологически и в плане чисто техническом работа Смиты Патиль в фильме «Роль», где она играет актрису Ушу, звезду кинематографа, чья жизнь окружена ореолом славы, зазывной пестротой многометровых афиш с ее портретами и... бесконечным одиночеством. Нет счастья в семье: мужу нужна не она, а ее деньги. Обманчиво и счастье, померещившееся ей в других мужчинах, красивых, интеллектуальных или мужественных, — каждый раз новая любовь приносит ей разочарование, каждый раз Уша сталкивается с малодушием или эгоизмом, с нежеланием видеть в ней человека, личность.

По сути, это монофильм, где Смите Патиль дано пережить бесконечное множество состояний — и любовь, и отчаяние, вплоть до попытки уйти из жизни, и надежду на вновь обретенное чувство, и боль осознания, что к ней относятся как к вещи, собственности, и гордое и горькое предпочтение своего одиночества компромиссу с обстоятельствами, предлагающими приемлемый вариант существования взамен духовной свободы, права ощущать свое человеческое достоинство.

В этой роли Смита Патиль рассказала не просто биографию известной актрисы (реальным прототипом которой была Ханса Вадкар, одна из интереснейших фигур индийского театра и кино в 40—50-е годы), но

<sup>18</sup> Липков А. Смита Патиль: «Путь к новому кино». — «Экран 1977—1978». М., 1979, с. 192.

выразила себя, свои размышления о женщине в индийском обществе, свое ощущение связанных с ее судьбою проблем. «Просмотрев фильм, — говорит Смита, — Мохан Агаше (психиатр) (а также и актер «труппы Шьяма Бенегала». — А. Л.) сказал, что мой портрет Хансы, на самом деле был портретом меня самой»<sup>19</sup>.

Помимо бесконечного богатства психологических состояний работа Смиты Патиль в «Роли» впечатляет и превосходным пониманием кинематографической стилистики: ведь кроме личной судьбы героини актрисе приходится играть и ее кинематографические роли, исполнять песни и танцы, которые та исполняла в фильмах, — во всем этом чувствуется не просто умение повторить манеру игры, танца и пения, своюственную коммерческому кинематографу, но найти нужную дистанцию, меру отстранения, пластический рисунок, стилизованный в ретроманере.

Какие бы роли ни играла Смита Патиль: будь то простая деревенская женщина Чинди в фильме Джаббара Пателя «Я победил! Я победил!»; обитательница городских «сламов», нищих лачуг на задворках Амма из «Замкнутого круга» Рабиндры Дхармараджа; будь то интеллигентка Джьютсна, преподавательница колледжа в «Полуправде» Говинда Нихлани; Зинат, девушка из увеселительного заведения, в «Рыночной площади» Шьяма Бенегала; будь то, наконец, ее героини в коммерческом кино, куда не без долгих колебаний все же пришла работать Смита и где не раз сыграла страдающих матерей и покинутых жен, — во всех ее ролях ощущается неординарность человеческой личности, глубокое уважение к своим героям, к той борьбе, которую ведут они за свое право жить, любить, оставаться самими собой наперекор любым обстоятельствам.

Примечательно и то, что вопреки всем канонам звездного кинематографа актриса не боялась представлять на экране не только в ролях своих сверстниц, но и женщин, за плечами которых уже долгие десятилетия трудного жизненного опыта, — такой недавно увидели ее зрители в фильме «Раван» Джони Бакши.

Снимаясь главным образом в фильмах хинди, актриса немало сделала и для своего родного маратхского кинематографа, заметными вехами на пути возрождения которого стали фильмы Джаббара Пателя с ее участ-

<sup>19</sup> Actors and Acting, p. 155.

тием — «Я победил! Я победил!» и «Порог». Сулабха, героиня последней из этих лент, всю себя отдает работе с «социально неблагополучными» женщинами — проститутками, спекулянтками, психически больными, аморальными, страдающими сексуальными отклонениями. Столкнувшись с этим, неведомым прежде морем человеческих несчастий, с коррупцией и равнодушием тех, кто должен заботиться об этих женщинах. Сулабха не отступает, не ожесточается, не проникается циническим пессимизмом, не теряет веры в себя и в людей. Свое дело она воспринимает как человеческий долг и ради этих несчастных готова идти на лишения, жертвы, отказ от личного счастья. Ее счастьем становится сознание полезности, необходимости дела, которому она себя отдает.

Образ положительного героя всегда одна из сложнейших для искусства проблем. Актриса сумела здесь создать характер, достойный стать примером, глубоко правдивый, полнокровный, живой.

Последнюю свою роль Смита Патиль сыграла в фильме Кетана Мехты «Красный перец», драматичном, напряженном повествовании о крестьянке, отстаивающей свою честь от посягательств помещика, готовой погибнуть, но не отступиться от себя, не пойти на компромисс, к которому подталкивают ее окружающие.

Этой картиной и торжественной церемонией в память актрисы на XI Международном кинофестивале в Дели в январе 1987 года открылась Панорама индийского кино и ретроспектива фильмов Смиты Патиль.

**Ом Пури.** Лицо Ома Пури, изъеденное осинами, с глубоко посаженными черными глазами, далекое от любых эталонов красоты, сразу обращает на себя внимание выразительностью, неоспоримой жизненной подлинностью, ощущением скрытой в нем огромной внутренней силы. Сегодня это лицо уже привычно индийскому экрану, в том числе и коммерческому (с этой гранью работы актера советские зрители могли познакомиться в фильме «Танцор диско», где он сыграл роль импресарио), но еще недавно такой тип лица был бы для него неприемлем.

«С тех пор как кинематограф в Индии стал бизнесом,— говорил Ом Пури в интервью с автором этих строк,— сложился и определенный стандарт актерского

лица, признанный подходящим для экрана. Когда я был юношей, то знал, что для кино не гожусь, и поэтому стал работать в театре, где не существовало этой ложной системы ценностей».

Начало своей работы в кино, само решение поступить в киноинститут уже после немалого сценического опыта и лет учения в Национальной школе драматического искусства актер связывает с возникновением «нового кино». В фильмах его мастеров и состоялся кинематографический дебют Пури: это была роль крестьянина в фильме Гириша Карнада и Б.-В. Каранта «Час, когда возвращаются коровы с пастбища». Сегодня в послужном списке Ома Пури работы у лучших мастеров кино Индии — Сатьяджита Рея, Мринала Сена, Шьяма Бенегала, Говинда Нихлани. «Именно работа с такими художниками,— говорил Ом Пури в цитированном уже интервью,— помогла мне обрести смысл своей профессии, чувство уверенности в ее необходимости. Я снимаюсь в разных фильмах, примерно одна треть их них — коммерческие. К сожалению, пока что работа только для кино по-настоящему художественного не может дать актеру достаточной материальной обеспеченности, поэтому приходится идти на определенные компромиссы. Я не против участия в просто развлекательных лентах: хуже, когда эти ленты идут вразрез с реальностью. Посвящать себя работе в реакционном коммерческом кино я не хочу. Поэтому надеюсь со временем освободиться от нынешнего двойственного положения: чем раньше это сможет произойти, тем будет лучше».

Ом Пури, как и большинство других актеров «новой волны», снимается в фильмах на разных языках Индии — на хинди,ベンгали, гуджарати, на своем родном панджаби. Советским зрителям знакома одна из лучших работ актера — в фильме Говинда Нихлани «Крик раненого». Роль крестьянина Лаханья Бхику, сыгранная в этой картине, практически бессловесна. Привлеченный к суду по обвинению в убийстве жены, герой не пытается что-либо сказать в свое оправдание. Он не отвечает на вопросы судей и прокурора, он ничем не хочет помочь и адвокату, искренне заинтересованному в его судьбе. Он знает, что власть и правосудие находятся в руках тех самых людей, которые изнасиловали и убили его жену, а теперь заставляют его расплачиваться за былую непокорность и строптивость нрава.

Но молчание героя Ома Пури поразительно красно-

речиво. В нем и отчаяние, сознание своей обреченности, и желание соучастия, и гордый отказ от помощи тех, кому он не может верить, и мучительное стремление найти хоть какой-то выход из своего безвыходного положения. То, на что он решается в финале, мог сделать только человек, потерявший какую-либо веру в добро и справедливость. Воспользовавшись моментом, когда на траурной церемонии сожжения тела умершего отца ему на мгновение освободили руки, он успевает выхватить у какого-то крестьянина топор и убить им... свою сестру. Для него это сейчас единственно возможный способ спасти ее от насилия, жертвой которого она в любой момент, точно так же как его покойная жена, может стать... И все эти сложные, потаенные, спрятанные глубоко мотивы поступков героя понятны нам без единого слова.

Видимо, эта же редкая выразительность взгляда Ома Пури привлекла режиссера Утпаленду Чакроборти, пригласившего актера на роль профсоюзного лидера Джадунатха Саху в своем фильме «Глаз». При том, что сама идея концепция фильма крайне путана и наивна (автор переносит классовый подход в деликатную область трансплантации человеческих органов), сыгранный актером герой привлекает внутренней силой, убежденностью в правоте борьбы, которой посвятил жизнь. Приговоренный к смертной казни за убийство, случившееся не по его вине и против его воли, Джадунатх завещает, чтобы глаза его были пересажены кому-либо слепому рабочему, которому они помогут прозреть. Сама эта политическая метафора сделана в фильме прямолинейно и грубо, но пронзительные глаза Ома Пури не могут не запомниться. Это действительно те глаза, которые не закроются и после смерти...

Одной из важнейших вех в творческой биографии актера стала роль полицейского инспектора Ананта Веланкара, сыгранная вновь в фильме Говинда Нихлани (кстати, вновь по сценарию Виджая Тендулкара) — «Полуправда». Фигура эта неоднозначна, противоречива, соткана словно бы из несовместимых, взаимоисключающих черт. Честный, прямолинейный, презирающий страх, искренне преданный той высокой, идеальной миссии, которая с детства ассоциируется у него с деятельностью слуги закона, он оказывается в реальном мире, где ему приходится то вступать в смертельно опасный поединок с действительными преступниками, бандитами, убийцами, подонками, то с тем же служебным рвением разгонять

увесистой полицейской дубинкой бастующих рабочих; где от него требуют то решительности в борьбе с преступностью, то полного устраниния от этой борьбы, поскольку преступники влиятельны и связаны круговой порукой с полицейским начальством. С детства ненавидевший насилие, он в итоге приходит к насилию как единственно реальному средству разрешения жизненных конфликтов, хуже того,— невольно становится убийцей.

Осознание всей бездны своего падения приводит его к поступку и неожиданному и внутренне глубоко доказанному всем развитием характера. Придя за помощью к темному дельцу Рама Шетти, уже сделавшему себе и политическую карьеру, он отказывается от предложенной сделки, обещающей ему спасение чести мундира взамен личного бесчестия, участи холуя прислужника при грязном мерзавце. Если прежде он не мог покарать преступника, связанный приказом начальства, то теперь его уже не связывает ничто. Он убивает Рама Шетти, зная, что расплачиваться за это придется годами тюрьмы, но зная также, что сделал благое дело...

Роль в «Полуправде» принесла Ому Пури Национальную премию Индии за лучшую актерскую работу 1983 года; она же принесла ему и приз Карловарского фестиваля 1984 года за лучшую мужскую роль.

**Гириш Карнад.** Среди многих творческих ипостасей Гириша Карнада актерская, по мнению самого художника, далеко не главнейшая. Он кинорежиссер, сценарист, театральный драматург; и пьесы и фильмы, снятые им или созданные по его сценариям, стали принципиально важным событием не только в искусстве его родного штата Карнатака, но и во всей Индии, получив отклик и далеко за ее пределами. В течение двух лет он был ректором киноинститута в Пуне и в этом качестве также немало сделал для воспитания молодых кинематографистов.

Свою актерскую деятельность Карнад объясняет причинами исключительно меркантильного свойства. Гонорары режиссеров некоммерческого кино в Индии невелики, прожить на них трудно, особенно если учесть продолжительность времени, которого требует каждый фильм. Быть актером намного выгоднее, тем более если учесть, что, достигнув популярности, Карнад мог сниматься одновременно в семи-восьми фильмах. «Если я

и принимаю участие как актер в фильмах, то лишь для того, чтобы поддержать свою работу в качестве режиссера»<sup>20</sup>.

Начало своей киноактерской карьеры Карнад также объясняет факторами достаточно случайного свойства. Он пришел в кинематограф, чтобы перенести на экран поразивший его воображение роман У.-Р. Анантамурти «Последний ритуал». «Я чувствовал, о боже, что если не я написал это, то я должен хотя бы сделать по этому фильм»<sup>21</sup>. Карнад написал сценарий, режиссером был Паттабхи Рама Редди. Это был первый в кинематографе каннара фильм «новой волны», и, естественно, актеров для него надо было искать вне системы коммерческого кинематографа. «Я не собирался играть главную роль,— вспоминает Карнад,— я хотел изучить кинопроизводство. Поэтому я предпочел бы быть ассистентом режиссера. Но Паттабхи сказал: «Где нам взять актера, которому можно было бы доверять? Ты знаешь язык, ты знаешь сценарий, ты знаешь роман, ты знаешь жизненный фон. Так что тебе и играть»<sup>22</sup>.

Сегодня без сыгранных Карнадом ролей трудно представить индийский кинематограф. В числе важнейших среди них — роли, сыгранные в «Конце ночи» и «Пробуждении» Шьяма Бенегала, «Господине» Басу Чаттерджи и «Пороге» Джаббара Пателя, который демонстрировался вне конкурса на Московском кинофестивале 1983 года. В этих работах Карнад предстает как актер умный и тонкий, интеллигентный не только по внешнему облику и профессиям сыгранных им героев, но по самому своему внутреннему устройству.

В «Конце ночи» Карнад играет школьного учителя, по своей воле приехавшего в глухую деревню учить детей забитых, неграмотных, полностью покорных феодалу крестьян. Чудаковатый, неприспособленный к жизни, он сталкивается с теми ее сторонами, о которых прежде не имел представления. Его жена становится жертвой насилия — ее похищают, делают своей наложницей брата помешика; все в деревне знают об этом и молчат — боятся, все уже привыкли к подобному. Карнад подробно, глубоко исследует эволюцию своего героя —

<sup>20</sup> Rinki Bhattacharya Girish Karnad Unravels Himself. "Cinema India — Intern.", 1984, Jul.— Sept., p. 36.

<sup>21</sup> Rinki Bhattacharya. Op. cit., p. 35.

<sup>22</sup> Indian Cinema..., p. 217.

то, как растерянность, чувство собственного бессилия сменяются готовностью бороться, решимостью дать злу отпор, поднять крестьян на восстание...

Близок к этому же человеческому типу и доктор Рао из «Пробуждения». Это тоже городской человек, оказавшийся в деревне, на этот раз с целью помочь созданию молочного кооператива. Внутренне глубоко честный, привыкший верить людям, желать им добра, он сталкивается с методами борьбы, к которым явно непривычен,— подлостью, клеветой, запугиванием, откровенным бандитизмом. Успешно противостоять им, увы, можно, лишь самому приняв те же методы на вооружение. Рао на это не способен. Он терпит поражение и должен вернуться в город. Но его поражение не абсолютно. Те же человеческие качества, которые помешали ему победить в столкновении со злом, оставили свои семена в человеческих душах, помогли им начать путь к распрямлению...

Роль Гханшьяма в «Господине» Чаттерджи выдержана в ключе ином — ироничном, близком к комедийному. Женившись на девушке, прежде любившей другого, еще не освоившейся со своим новым положением, герой Карнада проявляет и мудрость, и терпение, и чувство доброго юмора, чтобы помочь ей разобраться в собственных чувствах, понять, что именно он для нее самый близкий, самый необходимый ей человек.

Роль Карнада в фильме «Порог» как бы противоположна Гханшьяму по своей сути. Муж героини, которого он играет, преуспевающий юрист, не может понять, что заставляет его жену столько времени и душевных сил отдавать находящимся под ее опекой женщинам с исковерканными судьбами. Ведь они для нее чужие. На этот раз все тот же интеллигентный облик лишь внешняя оболочка героя, в сути же своей, актер раскрывает это, он неинтеллигентен, душевно черств, ограничен.

Как видно уже из этих работ Карнада, у них есть своя внутренняя тема — тема человеческой духовности, проявляющейся в различных обстоятельствах, сталкивающейся с условиями реальной жизни, с проблемой нравственного выбора. Это роли, для которых нужен актер-личность, человек с богатым внутренним миром. Так что и работа в актерском качестве, во всяком случае в наиболее значительных из ролей, для Карнада глубоко не случайна. Она закономерное продолжение его драматургического и режиссерского творчества.

**Шабана Азми.** Редко кому выпадает судьба столь же благополучная и ясная, как та, которая выпала Шабане Азми. Она выросла в прекрасной семье: ее отец, Кейфи Азми,— замечательный поэт, пишущий на языке урду, видный деятель культуры, президент Ассоциации народных театров Индии; мать, Шаукат Азми,— прославленная театральная актриса. Окончив колледж, а затем кинотелевизионный институт в Пуне, Шабана сразу же получила свою первую роль, и, хотя постановщиком был дебютант в игровом кино Шьям Бенегал, выход на экраны его фильма «Росток» ознаменовал рождение одного из одареннейших мастеров индийской режиссуры и целой плеяды актеров, среди которых наиболее примечательной фигурой, безусловно, была Шабана. Она сыграла здесь деревенскую женщину Лакшми, покорную, привыкшую терпеть все и от своего мужа и от господина, одарившего ее своим вниманием, но в итоге приходящую к обретению внутреннего достоинства, к протесту.

Затем последовала роль Сушилы, похищенной жены учителя, в «Конце ночи» того же Бенегала, еще более упрочившая ее актерскую репутацию, а затем и роли в других фильмах мастеров индийской «новой волны», а также и режиссеров коммерческого кинематографа, сразу же оценивших благодарные внешние данные актрисы, ее обаяние, профессионализм, талант.

С тех пор Шабана Азми играла у многих крупнейших режиссеров Индии. У Сатьяджита Рея, в «Шахматистах» которого сыграла небольшую, но полную юмора роль жены одного из игроков, брошенной мужем ради шахмат. У Басу Чаттерджи в «Господине», где с лиризмом и нежностью рассказала историю своей геройни Мини, мучающейся сложной двойственностью чувств: любви прежней, оставшейся со временем ее девичества, и любви нынешней, к своему мужу, только сейчас рождающейся, вызревающей в ее душе. У Мринала Сена — в «Развалинах», грустной, полной печали и безысходности новелле о девушке, пытающейся бежать от суровой реальности в мир грэз и фантазий. У Саида Мирзы — в фильме «Почему сердится Альберт Пинто?»: здесь ее геройня — вспыльчивая, резкая невеста главного героя Стелла, потерявшая свою работу секретарши из-за того, что осмелилась не уступить домогательствам шефа. У Сай Паранджпе — в «Прикосновении», где вновь рассказала о любви, на этот раз рождающейся в душе женщины, потерявшей мужа, пытавшейся уйти в мир

душевного одиночества, но постепенно обретающей благодаря встрече с директором школы для слепых детей чувство своей необходимости людям.

Естественно, не раз актриса вновь представляла в фильмах Шьяма Бенегала: одна из самых интересных ее ролей у него — Рукминибай, хозяйка котхи (нечто среднее между музыкальным салоном и домом терпимости), властная, решительная, но при этом же полная юмора, человеческой доброты, несмотря на приобретенное благодаря своему занятию суровое знание изнанки жизни.

Пожалуй, в некоторых из работ актрисы чувствуется известная облегченность, скорее, опора на внешние данные, чем попытка глубоко исследовать характер, преобладание типажа «красивой женщины» над психологической и социальной характеристиками. Однако последние работы актрисы (в том числе и Рукминибай) свидетельствуют о несомненном продвижении в сторону углубления в характеры, в философскую, нравственную суть образов. Об этом же свидетельствуют и высказывания актрисы.

Вот фрагмент одного из ее интервью:

«Долгое время я верила, что актер не должен иметь определенной нравственной позиции. Ведь ему нужен некий род наивности, помогающий с доверием отнестись к любой ситуации. Если у вас очень определенные идеи и очень определенная точка зрения, то вам трудно представить себя в такой ситуации, которая не совпадала бы с ними.

— Но как же тогда вы можете принять указания от режиссера, не имеющего своих идей, не понимающего кино, не способного настроиться на общую волну с вами?

— Одновременно с движением самой жизни происходит и внутреннее развитие. Некогда начавшись, оно продолжается и сейчас, после семи лет пребывания в кинематографе. Не претендую на то, что подобного рода серьезные мысли у меня были с самого начала, хотя, имея таких родителей, какие есть у меня, я должна была бы иметь более четкие взгляды. Раньше у меня их не было — теперь есть. Сегодня работа с подобным режиссером идет вразрез с самой моей сущностью. Четырьмя годами раньше обстояло иначе...»<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Indian Cinema..., p. 146.

**Шаши Капур.** В «актерской труппе» «новой волны» Шаши Капур занимает особое место. Он в ней «человек со стороны», пришелец из мира коммерческого кино. Однако качество ролей, сыгранных им в фильмах Шьяма Бенегала и Гириша Карнада, убеждает, что это действительно актер очень высокого класса, техничный, темпераментный, способный к неожиданным перевоплощениям, — не говоря уже о его красоте и обаянии, каковые более всего и эксплуатируются постановщиками стандартных мелодрам с песнями, танцами, «красивой» любовью и эффектными потасовками. Таких лент на его счету многие десятки, они принесли ему и деньги, и славу, и любовь многомиллионной аудитории, однако они же создали ему не лучшую репутацию. «Многие вообще не верили, что он хороший актер»<sup>24</sup>, — замечает Шьям Бенегал.

К счастью, штампы коммерческого кино не приросли к Шаши Капуру. Противоядием против них, надо думать, была та хорошая театральная школа, которую он получил сначала в труппе своего отца, Притхвираджа Капура, а затем в шекспировской труппе, где играл вместе со своей женой — англичанкой Дженифер Кэндал. Кроме того, еще в те годы, когда на родине его знали исключительно по коммерческим лентам, он играл индийцев в европейских и американских фильмах — в «Домовладельце», в «Бомбайском звуковом» и «Слугах Шекспира» Джеймса Айвори, в «Милой Полли» Гая Грина, «Сиддхартхе» Конрада Рукса, — и роли эти, без сомнения, демонстрировали иной уровень таланта и мастерства, чем тот, который был знаком зрителям Индии.

В кинематограф «новой волны» Шаши Капур пришел не просто как актер, но одновременно и как продюсер: он играл в фильмах, которые сам финансировал, причем коммерческая цель имела здесь значение явно второстепенное — главным было участвовать в кино действительно художественном, играть те роли, каких ему никогда не дал бы коммерческий экран.

Джавед Кхан в «Безумии» Бенегала — фигура, поражающая силой страстей, мрачной решимостью добиться любой ценой любви поразившей его воображение англичанки Руфи Лабрадор — вопреки всему, что препятствует этой любви. Шаши Капур впечатляюще пере-

<sup>24</sup> Липков А. Шьям Бенегал: «Кто мы?» — Экран 1980—1981 М., 1983, с. 196.

дает эту всепоглощающую сосредоточенность героя на своем чувстве, отчаянное желание полноты счастья или гибели.

В следующем фильме Бенегала, «Век Кали», Шаши Капур предстает в облике почти точь-в-точь таком, какой был у него во множестве фильмов: преуспевающий, уверенный в себе красавец, баловень судьбы, принадлежащий к тому самому высшему кругу, о котором с таким замирающим восторгом, как об эталоне счастья, любит рассказывать коммерческий экран. Но внутренняя суть образа разительно непохожа на его многочисленных экраных двойников.

Нет, это совсем не «голубой герой». И борьба, которую он ведет, пострашней кулачных расправ с негодяями, которые так щедро живописал прежде Шаши. Да и кто здесь негодяй? Негодяи, конечно, его двоюродные братья, нечестно обошедшие его в получении важного правительственного заказа. Но негодяй и сам он, ибо принял как возможное, как нормальное аморальные методы борьбы — интриги, шантаж, провокации, откровенный гангстеризм. За все это, как выясняется, приходится расплачиваться дорогой ценой. Карен Сингх, так зовут героя Капура, уже сам раскаивается в сделанном, сам пытается остановить запущенный на полные обороты ма-ховик ненависти. Поздно! Сделанное необратимо...

Интересный, психологически тонкий, решенный на полутонах образ создал Шаши Капур в англо-индийском фильме Джеймса Айвори «Жара и пыль», где сыграл роль наваба, и совсем иным, комически-гротескным, неизнаваемо преображенным внешне, он предстал в фильме «Праздник любви», в роли нахально-неугомонного негодяя Самстханаки, героя бессмертной «Глиняной повозки» Шудраки, перенесенной на экран Гиришем Карнадом. Шаши Капур по-прежнему выступает как продюсер этих картин; он всерьез также думает и о режиссуре, для которой, думается, у него есть все данные — кинематографическая культура, талант, многолетний опыт работы для экрана.

**Амол Палекар.** Амол Палекар учился живописи, но, окончив Школу искусств, предпочел пойти работать банковским клерком — не хотел, чтобы искусство стало для него средством зарабатывания денег. В 1967 году состоялась первая выставка его картин, а вскоре он уже был

захвачен новым увлечением — театром. Играя на сцене в пьесах на маратхи и на хинди, сам режиссировал постановки: на него обратили внимание и кинорежиссеры. Первый большой успех принесло ему участие в фильме Басу Чаттерджи «Тубероза», где он сыграл полную тепла и юмора роль одного из двух главных героев, между которыми разрывается сердце прекрасной Дипы. Веселый, беспечный, увлекающийся, забывчивый Санджай настолько поглощен своей работой младшего клерка в банке (наверное, собственный опыт подобной работы немало помог здесь актеру), что забывает обратить внимание на новое платье, в котором пришла Дипа, а то и вовсе откладывает свидания с ней из-за вороха дел. Герой Амола Палекара покорял своим обаянием, живой естественностью, переполнявшим его напором жизнерадостности и энергии.

Сразу же после этой роли последовало множество предложений сыграть точно таких же парней, но уже в других фильмах, от чего актер решительно отказался, предпочтя работу в театре. Однако кинематограф, уже открывший Палекара, не мог от него отказаться. Спустя недолгое время актер появился и в других фильмах Басу Чаттерджи, а затем и в фильмах М.-С. Сатхью, Шьяма Бенегала, Паттабхи Рама Редди, а также и режиссеров коммерческого кинематографа (Ришикеша Мукерджи и других), каждый раз стараясь не повторять себя, открывать новые человеческие типы, характеры, иногда в чем-то близкие когда-то сыгранному Санжая, иногда — диаметрально ему противоположные. При всем несходстве работ актера нетрудно заметить круг его предпочтений.

«Большинство моих героев,— говорил актер в интервью с автором настоящей статьи,— люди средних слов, обычные парни — те, кого называют «малый, живущий по соседству». Я не подхожу для героических ролей, да они меня и не привлекают. Мне хочется говорить о тех, кого я знаю, у кого такие же проблемы, заботы, недостатки, как и у меня самого. Я играю роли, рассказывающие о моих зрителях и обо мне самом»<sup>25</sup>.

Если в фильмах Басу Чаттерджи Палекар представлял в ролях героев лирических, то в «Роли» Бенегала созданный им образ полон драматизма. Кешав, муж ге-

<sup>25</sup> Липков О. Амол Палекар: «Найголовніше — змусити замислитись». — «Новини кіноекрана», 1983, № 2, с. 15.

роини,— из тех, кого зовут неудачниками. Наверное, именно поэтому он так заботится о своей внешности — тщательно зализанном проборе, усиках, аккуратном галстуке,— хотя подрагивающая в губах сигарета нередко выдает его неуверенность в себе. Когда-то приведя маленькую дочь своих друзей в мир кино, опекая ее на первых шагах оказавшейся успешной карьеры, он со временем женился на ней — и, по существу, стал ее нахлебником. По привычному амплуа коммерческого кино такой персонаж мог быть не иначе как негодяй. Но Палекару он видится фигурой намного более сложной: показывая его мелочность, озлобленность, эгоизм, актер не спешит заклеймить своего героя. Ведь Кешав искренне желает добра Уше, и все, что делает,— как ему кажется, лишь для ее блага...

В работах Палекара, впрочем, как и большинства его коллег по фильмам «новой волны», нет и тени актерского эгоизма, желания оттягать у партнера пальму первенства в сцене — заполучить, к примеру, побольше крупных планов. Напротив, роли свидетельствуют о замечательном чувстве партнера, умении настраиваться на его волну, подчинять свою игру общей, совместной задаче, — иначе говоря, режиссерскому замыслу. «Я искренне верю, — говорит Палекар, — что именно режиссер создает тот общий рисунок, в который складываются кадры. И сама форма — итог задуманного режиссером, а не актером»<sup>26</sup>. В свете этого высказывания кажется не случайным дебют Палекара в режиссуре: он поставил фильм «Жертва», где он и его жена, Читра Палекар, исполнили главные роли. Этот режиссерский опыт, однако, не мешает продолжению актерской карьеры Палекара: в труппе «новой волны» он по-прежнему остается одним из ведущих актеров.

\* \* \*

Актер всегда главный «полпред» фильма: именно ему прежде всего отдает свою любовь и симпатии зритель, с ним отождествляет свои мечты и стремления. В Индии эта обычная ситуация выражена с еще большей очевидностью.

Нет надобности говорить, как много внимания уделяет актерам пресса, и в особенности «желтая пресса», — их

<sup>26</sup> Actors and Acting, p. 27.

личной жизни, альковным тайнам, появлением на светских раутах и торжественных приемах. Весь набор радостей и неприятностей, связанных со «звездной болезнью», достается им с лихвой.

Но сегодня можно уже говорить об ином роде интереса к актерам. Те крупные, масштабные личности, которых выдвинула актерская школа «новой волны», стали фигурами необычайно влиятельными в духовной жизни индийского общества. Не как обожествляемые кумиры, но как художники, интеллигенты, духовные наставники народа, выразители его проблем и стремлений, его самосознания. Они действительные творцы современной индийской культуры, — в молодом искусстве кинематографа они продолжают древнюю культурную традицию страны, обогащая ее и всем сегодняшним духовным опытом человечества.

Фильмы на региональных языках — каннада, бенгали, телугу, тамили, малаялам и т. д., всего на пятнадцати-шестнадцати, — сами индийские критики обычно называют провинциальными. Так определяется тот факт, что эти фильмы сняты вне признанных национальных центров кинопроизводства, в штатах и провинциях страны, не располагающих иногда хоть сколько-нибудь удовлетворительными студиями. Но вместе с тем в этом определении подчас отчетливо звучит и оценочный момент, отнюдь не лестный, позволяющий полагать, что провинциальными называют картины как бы второго сорта.

Все, однако, здесь не просто, а многое спорно. Фильмы на малаялам в конце 70-х годов по численности опередили картины на языке хинди, а вообще фильмы на языках южноиндийских штатов составляли в 1979 году 68 процентов кинопродукции страны<sup>1</sup>. Бенгальский язык региональный в отношении хинди, но именно на нем говорят герои произведений Сатьяджита Рея и Мринала Сена, самых выдающихся художников современного индийского кино (в тривиальном смысле слова провинциальны как раз музыкально-танцевальные бомбейские мелодрамы в отношении фильмов Рея и Сена). По культуре исполнения, технике, постановочному богатству картины на хинди действительно, как правило, превосходят провинциальные фильмы. Но последние нередко более тесно связаны с традициями народного искусства, чаще опираются на реалистическую литературу на языках народностей и, не претендуя, за небольшим исключением, на общеиндийский экран и экспорт, рассказывая о местных обычаях и местных же проблемах, показывают такую Индию, которая, может быть, даже не всем индологам известна.

Во всяком случае, составить правильное представление о богатстве, разнообразии, потенциальных возможностях индийского кино невозможно на основании знакомства только с престижной продукцией Бомбея и Мадраса.

Можно понять, что потребность в провинциальных фильмах испытывается повсеместно, даже и там, где,

<sup>1</sup> См.: "Screen", 1979, Oct. 12.

казалось бы, для них попросту не остается места. Так, в том же Бомбее, не без основания называемом «индийским Голливудом», создается довольно значительное число лент на языке маратхи. Весьма скромные в техническом отношении, чаще всего черно-белые, они тем не менее находят своего зрителя и если не конкурируют с роскошными картинами на хинди, то все же вполне успешно существуют рядом с ними, ориентируясь в основном, по свидетельству индийской прессы, на жителей деревень и пригородов.

Всматриваясь в фильмы на маратхи, можно сравнительно легко определить по крайней мере две их особенности, которые, очевидно, не могут не привлекать местного жителя. Это, во-первых, их на редкость тесная связь с народным театром маратхи — тамаша, сочетающим, как и многие другие виды традиционного театра, игру и диалог с пением и танцами, но, в отличие от них, не знающим ни масок, ни каких-либо экзотических аксессуаров. Этот театр почти не пользуется канонической драматургией, раз и навсегда установленными текстами, — он строится на импровизации, позволяющей актерам постоянно касаться злободневных событий, печалиться или шутить по поводу дел той деревни, в которой они в данный момент выступают. Благодаря импровизационности зрелища театр тамаша, хотя он отнюдь не «театр масок», сравним, на наш взгляд, с *commedia dell'arte*.

Актеры театра тамаша, снимаясь в фильмах на маратхи, остаются живыми, пластичными, убедительными в большом и малом, они, говоря иначе, переносят в кино принципы реалистической игры, совершенно недоступные большинству «красавиц» и «красавцев» коммерческого кино. Не будет, пожалуй, преувеличением сказать, что по актерскому мастерству кино маратхи не имеет равных в Индии. В отдельных картинах можно видеть великолепное исполнение ролей, но это обычно объясняется либо профессионализмом постановщика, либо, и чаще всего, использованием точно подобранных натурщиков. В кино же маратхи играют именно актеры — умелые, уверенные, на редкость убедительные.

Критики отмечают, что из театра в фильмы на маратхи переходят песни, пользующиеся популярностью у местных зрителей.

Другая особенность фильмов на маратхи связана с их содержанием — жизненным, часто, можно сказать, бытовым, нередко социально острым, сатирическим и критич-

ным в отношении действительности. Они рассказывают о том, о чем картины на хинди в силу буржуазного конформизма (особенно свойственного киномагнатам Бомбея) умалчивают или же в лучшем случае преподносят в очередной вариации оптимистичной «сказки о золушке». Безработица, бездомность, коррупция чиновников, безжалостность ростовщиков, участь лишенной перспектив молодежи, обезземеливание и миграция крестьян в города, где их ждет не меньшая, если не большая нищета, — такие и подобные им сюжеты постоянны в кино маратхи. Постоянны и традиционны, ибо один из первых фильмов на этом языке, «Савкари Паши» Бабурао Пейнте-ра, показывал драму крестьянина, попавшего в тенета расчетливого ростовщика, который предпочел не забирать за долги землю, а присваивать почти все, что она дает.

Большое место в кино маратхи занимают картины, рассказывающие о жизни городских низов — тема опять же почти неизвестная фильмам на хинди. Об одной из них, «Зяте из Бомбея» Раджа Тхакура, нам уже доводилось писать<sup>2</sup>, но не коснуться ее еще раз невозмож-но в силу ее типичности и яркости.

Перед нами бытовая комедия, с конфликтом нехитрым, но жизненным не только для Бомбея — для любого, возможно, индийского города. В квартиру, состоящую из одной комнаты и кухоньки, где уже живут мать с отцом и старший брат с женой, младший сын привозит из деревни молодую жену. Каждый из живущих здесь имеет массу друзей, запросто приходящих сыграть в карты, спеть хором песню, посудачить, наконец, распить бутылочку, несмотря на «сухой закон» в штате. Тесно, конечно, невероятно, шумно, но никто этим не смущается — такова жизнь простых людей, другим приходится совсем плохо — семьями живут на тротуарах, не имея права заслониться от прохожих хотя бы циновкой. Однако жена младшего сына, привыкшая к деревенскому раздолью и не понимая поначалу душевной красоты этих людей, может быть, только потому и выстаивающих в жизненных невзгодах, что они поддерживают друг друга, чуть не разрушает этот мир, живущий трудно, но полный доброты.

Позиция автора гуманистична, юмор часто полон грусти. Хотя деревенская девушка под конец поймет законы бытия этой семьи и войдет в нее как равная, это отнюдь не хэппи энд: улыбки улыбками, но комната остается

<sup>2</sup> Соболев Р. Кино Индии. Первое знакомство. М., 1977, с. 80.

одна, а жить в ней — трем семьям и впереди — ни гроша надежды.

Ту же проблему «крыши» поднимает, но уже в жанре мелодрамы, режиссер Ранджендар Беди в фильме «Стук в дверь». Там показаны муки молодоженов, вынужденных жить в квартире умершей проститутки, имевшей большую клиентуру, которая никак не может примириться с тем, что новая женщина, поселившаяся здесь, отказывается отвечать на стук в дверь в отсутствие мужа. В ограниченных возможностях этого жанра автор, в общем-то, достаточно правдиво раскрывает мир городского «дна».

Обычные герои фильмов на маратхи — бедный городской люд и крестьяне. Тематика фильмов реальная, почерпнутая из жизни. Но то же самое можно сказать и о подавляющем большинстве картин на других региональных языках; различия определяются местной спецификой — культурной и социальной. Более того, в тематическом отношении границы между провинциальными фильмами и так называемым «параллельным кино» совершенно, на наш взгляд, неуловимы. Зарубежные критики нередко относят к «параллельному кино» картины по всем формальным признакам провинциальные. Такое случилось, например, в 70-х годах с «Последним ритуалом» поэта и эссеиста П. Редди, когда она в силу стечения счастливых обстоятельств попала на экраны Западной Европы.

«Последний ритуал» — скромная по постановке, черно-белая, целиком снятая на натуре (в отдаленной деревне) лента на языке каннада, в которой играют родственники и друзья автора. В Индии она привлекла внимание общественности после того, как сначала была запрещена для широкого показа, а затем получила Золотую медаль президента — высшую награду в области искусства. Нетрудно понять, знакомясь с нею, что причиной запрета послужила острота — в индийских условиях — затронутой Редди проблематики, а награда президента засвидетельствовала, что удар был нанесен по явлениям, тормозящим общественный прогресс. Вместе с тем фильм Редди отличается тонким психологизмом, своеобразием атмосферы, покоряющей правдивостью действия, что не очень-то заинтересовало индийских критиков, споривших в основном о его идеином и социальном значении, но было отмечено и подчеркнуто всеми западными журналистами.

Суть «Последнего ритуала» мы бы определили как категоричное отрицание этических и эстетических норм, освященных традицией и религией, которые не соответст-

вуют современности. Проблемы традиционных духовных ценностей постоянно поднимаются «параллельным кино» (потому-то так легко и причисляется к нему картина Редди). Более того, они в центре внимания искусства всех развивающихся стран. Их злободневность и одновременно сложность определяются, напомним, рядом весьма противоречивых факторов: с одной стороны, бесспорно, что государственная и политическая независимость невозможна без культурной самостоятельности, подразумевающей восстановление и развитие традиционных национальных духовных ценностей; с другой — совсем непросто понять, что из этих ценностей составляет культурное богатство нации, и что тормозит ее движение вперед, в том числе мешает экономическому развитию. Во многих развивающихся странах, не исключая и Индию, реакционные партии и группировки выступают в роли защитников национальной самобытности, традиционных нравственных норм, которые, кстати заметить, зачастую тесно связаны с религиозными представлениями о добре и зле.

Редди взял случай простой, можно сказать — житейский; но потому, что он прямо связан с религией, простой случай обернулся драматическим казусом.

Умер брамин, нарушаящий религиозные обычаи, живший по-мирски, имевший в доме женщину, которая вела его хозяйство и была его любовницей. Деревенская община в смятении: можно ли совершить над бунтовщиком похоронный ритуал? Пока этот вопрос не будет решен, никто не имеет права есть. Старший брамин, беседовавший с женщиной, которая отдала все свои ценности, чтобы задобрить стариков браминов, и понявший из ее рассказа, что умерший был строптивым, но добрым, любимым соседями человеком, по размышлении приходит к мысли: кто из нас без греха? Жена его тоже считает, что умерший нарушал букву законов браминов, а не суть, и напоминает, что их сын учится в Европе и, следовательно, формально тоже нарушает догматы их касты. Однако надо знать косность и нетерпимость браминов, чтобы рассчитывать на мирный исход дела, исходя из логики. Когда-то носители и хранители мудрости, духовных ценностей и моральных идеалов, гордые своей отрешенностью от житейской суеты, брамины в значительной своей части давно превратились в паразитирующую прослойку индийского общества, о чем вполне откровенно и говорит «Последний ритуал».

В конце концов решение вопроса будет отдано молодому брамину, что означает нравственное поражение старых

браминов. Но Редди и ему отказывает в уважении: молодой брамин тоже пользуется не житейской логикой, а мудростью стародавних книг. Впрочем, там он находит совсем не то, что видят старики. Так, он берет под сомнение главное «преступление» умершего, связь с женщиной из другой касты, поскольку обнаруживает, что браминские книги полны самой соблазнительной эротики. Дело, однако, оборачивается так, что несколько человек в деревне умирают от чумы. Медлить больше нельзя, и молодой брамин совершаet-таки последний ритуал...

О фильме Редди, раскрывающем сложность общественных процессов, все еще сотрясающих Индию изнутри, можно судить не только по его судьбе — запрете, правительственный награде, спорах, — но и по сопоставлению его с картинами на хинди, близкими по тематике. В последних часто, может быть слишком часто, защита традиционного и самобытного оборачивается огульным отрицанием всего западного и приданием всему национальному прямотаки мистической силы.

Отметим, что, сравнивая фильмы на региональных языках с картинами на хинди и часто отдавая предпочтение первым, мы отнюдь не зачеркиваем заслуги и достижения кинопроизводства на государственном языке. Бомбей как центр этого производства не может оцениваться однозначно. Там работают разные по способностям, политическим взглядам, идеологическим установкам, мировоззрению художники, фильмы которых требуют дифференцированного подхода. Неоспоримы заслуги бомбейских фильмов в борьбе за духовную независимость народа, в воспитании чувства национальной гордости, сознания единства нации, наконец, в возрождении и пропаганде некоторых видов народного искусства, как, например, танцев и т. д. Когда мастера кино развивающихся стран говорят о поучительности опыта, накопленного индийскими кинематографистами, они говорят прежде всего о продукции Бомбая и Мадраса<sup>3</sup>. Памятуя об этом, надо, однако, учитывать, что главный стимул бомбейского и мадрасского производства — прибыль и сверхприбыль, что многие продюсеры, владельцы студий и лабораторий по обработке фильмов, даже режиссеры — не просто капиталисты, а крупные в индийских условиях капиталисты, никогда не забывающие в своей деятельности об интересах своего класса. На наш взгляд, охранительные

<sup>3</sup> Подробнее об этом см.: Соболев Р. Кино Индии, с. 85.

буржуазные тенденции в бомбейских и мадрасских фильмах возросли за последние 10—15 лет, хотя тематика их и расширилась, приблизилась к тому, о чем говорит так называемое «параллельное кино», — дело в том, однако, что общие темы по-разному освещаются.

Региональное производство в принципе также частное. Фильмы в штатах снимаются либо на средства их авторов, либо на ссуды разного рода меценатов, либо, все чаще и чаще в последние годы, на скромные дотации местных, провинциальных правительств. В любом случае это обычно настолько незначительные деньги, что не может быть и речи о создании зрелищного фильма, о приглашении дорогостоящих звезд. Второй момент, ограничивающий прокат, как уже отмечено, — язык, который, в отличие от хинди, знают только в данном штате и нигде более. В результате коммерческие перспективы фильмов на региональных языках оказываются весьма проблематичными. Увеличить эти перспективы многие режиссеры пытаются путем использования популярных жанров — мелодрамы, детектива и т. п., — а также приемов, заимствованных из бомбейских фильмов, — об этом пути чуть ниже, пока же заметим, что он редко бывает результативным.

За правило надо считать, что авторы фильмов на региональных языках могут рассчитывать лишь на местный прокат. А в таком случае соображения идеино-тематические вольно или невольно превалируют над всеми иными. Чтобы конкурировать с яркими, зрелищными, занимательными музыкально-танцевальными мелодрамами и приключенческими картинами на хинди, местные авторы должны предложить своему зрителю нечто такое, чего он не увидит в бомбейской картине, — местные темы, конфликты и проблемы.

Кроме того, естественным будет ожидание этого зрителя, что знакомый ему материал получит правдивое освещение, а на поставленные вопросы даны убедительные ответы. Рассказы о сиротках, страдающих в шелках и живущих во дворцах, которым позавидовали бы и магарджи, — сюжеты столь нередкие в бомбейских картинах, — это своего рода «правила игры», совершенно невозможные в провинциальных фильмах.

Конечно, постоянно случается так, что фильмы скромные по постановке, без участия звезд, рассказывающие, казалось бы, о сугубо местных проблемах, становятся тем не менее фактами общеиндийской культурной жизни и даже фактами мирового кинематографического процес-

са. Такое случилось, например, с упоминавшимся «Последним ритуалом». Еще, пожалуй, показательнее случай Мринала Сена, серия лент которого о движении наксалитов, знакомом только Калькутте, всколыхнула всю Индию и принесла автору международную известность. Легко понять, что местные проблемы получают самое широкое звучание у талантливых художников, способных увидеть в частном — общее, в случайному — закономерное, обернуть слабости, неизбежные при скучности средств, в силу фильма и т. д. Но только этим достоинства и недостатки фильмов на региональных языках не объяснишь, необходимо, думается, учитывать и определенные различия между штатами, которые трудны для определения со стороны, однако вполне реальны.

В кино эти различия сравнительно легко угадываются по тематике и идеальной направленности фильмов. Надо полагать, что не случайно индийский «политический фильм» родился в Калькутте — городе, в котором общеноциональные социальные конфликты приобрели в 70-х годах особенную остроту. Как не случайно и то, что целый ряд картин о рабочем классе появился в Керале, штате отнюдь не передовом в промышленном отношении, но где влияние Коммунистической партии сильнее, чем в некоторых развитых штатах Севера.

Из всего сказанного можно сделать, думается, тот вывод, что, хотя производство региональных фильмов тоже имеет частный характер, оно мало что имеет общего с коммерческим по природе бомбейским и мадрасским производством. Очень часто авторы этих фильмов, особенно из южных штатов, беседуя с журналистами, говорят, что кино в условиях политической незрелости масс и высокого процента неграмотности представляется им лучшим средством воспитания масс.

Некоторые проблемы, общие для литературы и искусства Индии, получают в фильмах на региональных языках своеобразное освещение, свидетельствующее опять же о различиях между разными штатами и религиозными общинами. Любопытны в этом отношении вариации темы женской судьбы — темы давней, но, судя по числу фильмов, по сей день достаточно злободневной.

К этой теме в последнее время обратились и фильмы на языке урду, адресующиеся в первую очередь к мусульманской общине, составляющей двенадцать процентов населения Индии. Картина «Бракосочетание» Б.-Р. Чопра, конечно, разительно отличается от всего сделанного и

делаемого на других языках, но, видимо, надо верить индийским критикам, считающим, что в контексте шариата эта картина и важная и даже прогрессивная, поскольку выступает против взглядов на женщину как на вещь.

Возможно, и так, хотя это выступление трудно считать продуманным. Чопра показывает некую очаровательную, наделенную поэтическим даром, окончившую университет женщину, по имени Нилофор. Ее выгоняет муж (одному аллаху, может быть, понятно, за что), и она, чтобы прокормиться, несет свои стихи в журнал, который редактирует ее знакомый по университету Хайдар. Нилофор и Хайдар полюбили друг друга и поженились. Но тут он также ни с того ни с сего начнет ревновать ее к первому мужу, с трудом отыщет его, приведет к себе домой и заявит, что отдает Нилофор ему назад. И вот здесь-то Нилофор и произнесет речь, которая, видимо, и позволяет считать картину прогрессивной, — речь о том, что женщина — это не вещь, которую мужчины могут передавать друг другу, что у нее есть чувства, она способна любить и любит только Хайдара...

Хорошая речь, она отлично читалась бы в газете и слушалась бы по радио, но в довольно-таки бессвязном фильме она кажется нарочитой и неубедительной. И мы коснулись этого фильма лишь для того, чтобы показать пестроту в освещении одной и той же темы. Впрочем, «Бракосочетание» — это все же крайний случай такого выступления в защиту женщин, в котором практически нет и намека на уважение женского достоинства.

Если продолжить сравнения с бомбейским кино, то разрыв во взглядах на роль женщины в обществе окажется именно разительным. Фильмы на хинди, обращаясь к этой теме, обычно делают героями женщин образованных, энергичных и деловых, ни в чем не уступающих мужчинам и в то же время женственных и обаятельных. Таких героинь играла незабываемая Наргис, которая, кстати, и в жизни была такой женщиной: заботливой семьянинкой, уверенным дельцом (владелицей и руководителем большой студии звукозаписи) и авторитетным общественным деятелем (одно время возглавляла Ассоциацию продюсеров). Такие героини есть у красавицы Мумтаз, одаренной Рекхи, волевой Реханы Султан и у многих других звезд. Вероятно, какой-либо иной взгляд на роль женщины и невозможен в стране, правительство которой почти двадцать лет возглавляла женщина. Правда, героини фильмов на хинди по большей части принад-

лежат к кругам городской интеллигенции. Резонен будет вопрос: так ли все благополучно и в провинциях?

Не так, конечно. В деревнях, во всяком случае, сохранивших патриархальный образ жизни, участь женщины по-прежнему незавидна, хотя при анализе конфликтов оказывается, что беды вдов и одиноких женщин определяются не столько тяжестью пережитков, сколько материальными причинами. Ряд провинциальных фильмов откровенно говорит; что, например, родственники умерших мужей грабят вдов не в силу своей приверженности традициям — ими они только прикрываются, — а по жадности, порой по причине простой неизбывной нищеты. Обращает внимание то обстоятельство, что при любом сюжете и любом развороте событий все авторские симпатии отданы женщинам.

Для примера — один фильм из множества подобных. Пенджабская «Старшая сестра» К.-С. Сетхумадхавана поражает исключительным мастерством показа тонких, неуловимых человеческих переживаний. В них, человеческих чувствованиях, все дело, потому что событийный ряд картины на редкость прост. Молодую женщину, по имени Парояна, семья с облегчением, не спрашивая ее согласия, выдает замуж за немолодого, сурового с виду человека, одиноко живущего на хуторе в лесном предгорье. Вместе с нею из города уезжает мальчик Апу, называющий Парояну сестрою. Постепенно выясняется, что Апу ей не брат, а сын, — отсюда атмосфера презрения, которая окружала ее в семье, отсюда неравный брак. Это понимает и ее муж. Но Парояна принимает новую, трудную жизнь с достоинством и не жалеет сил, чтобы превратить запущенный хутор в уютный дом. Чувствуя, как изменяется его жизнь, видя ненавязчивую заботу Парояны, этот суровый человек постепенно смягчается и наконец принимает Апу как сына.

Этот пересказ никак не может передать умную и лиричную, можно сказать, чеховскую атмосферу «Старшей сестры». В ней все, повторим, выражается движением чувств, тем более что это «молчаливая» картина, почти как «Голый остров»: все трое героев недоверчиво осваиваются в новой ситуации, каждый про себя решает, как жить дальше, — даже маленький Апу, ничего не знающий, но чувствующий необычность своей связи с сестрой. Особенно же трудная роль досталась актрисе Менаке — Парояне: показать горечь без ненависти в отношении предавшей ее семьи, благодарность без

унижения в отношении человека, давшего ей семью, сделавшего хозяйкой. Менака (вполне возможно, не актриса, а натурщица) показала женщину трудной судьбы и сильной души, способной с большим достоинством противостоять любым невзгодам.

Достоинство — главная черта характера и Канку, героини одноименного фильма на гуджарате режиссера Кантилала Ратхода. Оставшись вдовой в юном возрасте, Канку отказывается следовать жестокой традиции, по которой вдовы, по сути дела, выключаются из жизни: отвергает вдовье белое сари — одевается ярко, как каждая молодая женщина, любит шутить и смеяться, петь во время работы. Она нравится мужчинам, ее поведение молчаливо одобряют другие женщины — это как бы нейтрализует косые взгляды стариков. Но короткое и неудачное увлечение круто перевернет ее жизнь. Забеременевшую Канку деревня подвергнет острракизму. Она-то смогла бы не обращать на это внимания, будучи уверенной, что ничего дурного не сделала, что случившееся — ее дело, ее радость и горе, но родственники хотят во что бы то ни стало прикрыть ее «позор» и сватают ее за деревенского дурачка. Канку вынуждена пойти на это ради детей — сына от первого мужа и будущего ребенка. Однако это не означает, что она подчинилась традициям, в конце концов, повторный брак — это уже отрицание традиций. Главное же, через все это Канку проходит с чувством достоинства и уверенности в своей правоте.

Сложнее, как можно судить по региональным фильмам, складываются судьбы людей, в частности и женщин, из каст неприкасаемых, законами давно уравненных в гражданских правах со всеми народами Индии. Но законы законами, а для определенных людей, прежде всего браминов, бывшие неприкасаемые по-прежнему остаются чем-то вроде нечистых животных. Об этом, например, сильно и с горечью рассказывает фильм на языке каннада «Барабан Чомы» Б.-В. Каранта, пришедшего в кино из театра.

Чома — последний бедняк в деревне, не имеющий, как говорится, ни кола ни двора, обремененный большой семьей, несчастный оттого, что родился неприкасаемым. Но он не озлобленный человек, — напротив, он добряк и мечтатель. У него две мечты: выдать замуж единственную дочь и получить для себя и сыновей клочок земли. Кажется, ему повезло — он находит в лесу при-

блудных пару буйволов. Но землю получить от общины он не может. Хотя никто не говорит этого вслух, но брамины, всем заправляющие в деревне, придерживаются старого правила, по которому неприкасаемый не может владеть землей. Разуверившиеся во всем, дети трагически гибнут один за другим. Один сынтонет в реке на глазах у браминов, стоящих истуканами, потому как они не могут протянуть руку неприкасаемому. О замужестве дочери Чома уже не мечтает, предчувствуя и ее гибель. В финале он, распахав чье-то поле и отведя в лес буйволов, выражает свое горе и душевное смятение на дуди — своего рода барабане из бамбука. Мелодия (как пишут индийские критики, фольклорная) полная печали.

Из многих, подчас не лучших по художественным достоинствам фильмов мы подбирали такие, действие которых происходит в деревне. Первое, чем поражают индийские города, — многолюдство, очевидная перенаселенность. Однако Индия — деревенская страна, более 80 процентов ее населения проживает в сельской местности, где нет кинотеатров, практически неизвестно телевидение; а неграмотность зачастую составляет почти сто процентов. Понятно, как важны процессы, протекающие в деревне, а рассказывают о них только региональные фильмы.

Вообще, и тематика и формы этих фильмов чрезвычайно разнообразны, настолько разнообразны, что нет никакой возможности охватить их в короткой статье. Подчеркнем, однако, тот факт, что они, то есть региональные фильмы, такие же «монополисты» в рассказах о рабочем классе, как и о деревне. «Сагина Махато» Тапана Синха, «Почему сердится Альберт Пинто» С. Мирзы, «Седьмой» К. Харихарана, «Чапа» П.-А. Бэйкера и некоторые другие, посвященные пролетариату и классовой борьбе, — все это фильмы, сделанные в разных штатах Индии. Каждый из них заслуживает внимания, потому что своеобразен и symptomатичен, в каждом отразились определенные идеологические установки.

Так, простая и суровая лента на малаялам Бэйкера интересна своим почти документальным строем, в котором нет места ни песням, ни танцам. Перед нами безыскусственный рассказ старого докера о своей жизни, о том, за что он попал в тюрьму, и о том, какие дикие порядки царили в порту Kochina в не столь

уж давние времена. В известной мере это и история борьбы рабочих за свои права — начиная со стихийного бунта, яростного и кровавого, до забастовок организованных в профсоюз докеров.

Чапа — это жетон на право работы в порту на разгрузку или загрузку судна. Чапу не выдавал, а швырял в толпу безработных чаподатель, то есть человек, получавший заказ на грузчиков. Швырял не потому лишь, что презирал голодных, полуголых людей, — в его действиях легко усматривается система: во-первых, в свалке чапу захватывал сильнейший, во-вторых, эти свалки сами по себе разъединяли людей, заставляли относиться друг к другу с недоверием и, следовательно, исключали возможность коллективного протеста. А с одиночками, заявлявшими, что в распределении работы должна соблюдаться хоть какая-либо справедливость,правлялись по указаниям чаподателя его дюжие помощники...

Это, повторим, рассказ старого докера, по имени Азиз, бродящего по новому Kochinu и вспоминающего былое, — человека больного и одинокого. Он отнюдь не сравнивает старое и новое, не оправдывается и не сожалеет о случившемся, просто — вот так все было! Мастерство режиссера сказалось в адекватности изображения простоте рассказа. Первые кадры способны ввести в заблуждение: длинные планы, неохотно сменяющие друг друга, малоподвижная камера, как бы случайные композиции и ровное освещение — все кажется простодушным, как в любительском фильме. Но постепенно эта простота покоряет, и понимаешь, что простодушные изображения здесь равно простодушию рассказчика.

Нередко авторы провинциальных фильмов пытаются использовать, как выше уже отмечено, в формах коммерческого кино социальное и критическое содержание, что при взгляде со стороны кажется по меньшей мере делом спорным. Но зарубежные критики, оценивая фильмы-гибриды, не учитывают такой фактор, как уровень индийского массового зрителя. В свое время, лет пятнадцать назад, им представлялась загадочной судьба картины «Надо изменить общество» Мадхусудана Рао, сделанной по заимствованному из прессы факту убийства матерью троих детей, голодные муки которых она не могла вынести. Факт страшный, менее всего, казалось бы, подходящий для воплощения в мелодраме, подменяющей анализ социальной действительности рассмотрением категорий добра и зла, психологии

и личной порядочности или непорядочности персонажей. Однако фильм Рао, хотя он явно упрощал действительность, вызвал большой резонанс, ярость реакции, пошедшей на то, чтобы поджечь театр, где он демонстрировался, и добившейся-таки его снятия с экранов.

Думается, что не столь уж прост для понимания и фильм «Седьмой», прошедший как-то незаметно на XIII Московском Международном кинофестивале. Это, правда, истинный фильм-гибрид. Как почти все провинциальные картины, «Седьмой» подкупает правдивостью показа среды. Фон, в сущности, и здесь документальный, как в «Чапе»: подлинный цементный завод, реальный поселок при нем и люди, ставшие рабочими, но сохранившие привычки и психологию крестьян. Этот документализм многое определяет в картине: с одной стороны, усиливает достоверность происходящих событий, с другой — обнажает те заимствования из коммерческой продукции, которые здесь явно неуместны.

Впрочем, особенности «Седьмого» не объяснишь только тем, что перед нами своего рода гибрид. Через картину проходят две полярные сюжетные линии: одна связана с Анандом, героем, может быть, чрезмерно идеализированным, но внушающим каждым своим поступком уважение и симпатию, другая — с семьей — отцом и сыном, по имени Рамкумар, — владельцами завода, показанными с неприкрытым ненавистью и презрением. Это нарочитое деление персонажей на абсолютно положительных и совершенно отрицательных, на «белое» и «черное» делает ленту, конечно же, открыто дидактичной. Дело в том, однако, что так это и было задумано автором (К. Харихаран выступает здесь в качестве и сценариста и постановщика). Он явно не только развлекает зрителя, но еще поучает и просвещает, учит, с кого брать пример и с кем бороться, показывает, что такое хорошо и что такое плохо...

Весь вопрос в том, кто он — этот зритель? Если допустить, что он такой же недавний рабочий, пришедший на завод из деревни, какие показаны в «Седьмом», то все сразу же становится на место. Тогда придется вспомнить, что примерно такие же поучающие и просвещивающие картины делались на заре советского кино и назывались они — агитфильмы. Если мы назовем «Седьмого» агитфильмом по-тамильски, то станут легко объяснимы его и достоинства и недостатки. А иначе его никак не назовешь. Можно спорить, удачно или

неудачно, но очевидно то, что здесь средства кино открыто и последовательно используются в целях политической борьбы.

Ананд, обаятельный парень и молодой инженер, приехал работать из города, полный юношеских иллюзий. Порядки на заводе поражают его. То, что называют охраной труда, здесь начисто отсутствует. Болеют не только рабочие, но и жители поселка, потому что завод отравляет дымами, пылью, газами всю округу. Рабочих открыто грабят подручные заводчика.

Впрочем, Ананд не сразу бросается в бой. Нужно время, чтобы освоиться и все понять. Ананду это тем более трудно, что с Рамкумаром они вместе учились. А Рамкумар — капиталист современный, внешне демократичный, считающий, что инженера лучше не отталкивать высокомерием, а подкупить.

Ананд отнюдь не коммунист, он просто чистый и честный парень, поначалу даже не подозревающий, что есть люди, посвятившие себя делу организации рабочих и классовой борьбе. Поэтому его протест начнется с позиций нравственного, а не классового отрицания жестоких хозяев.

На решительные шаги его подтолкнет Рамкумар, потребовавший от врача справку, что погибший на заводе рабочий умер от пьянства, а не от отравления газами. Врач устало скажет возмущенному Ананду, что такие справки от него требуют постоянно. А Рамкумар, не выдержав роли «демократа», в ответ на упреки изобъет Ананда на глазах рабочих.

Это кульминация фильма. Ананд защищает не себя — рабочих, так неужели же они будут молча смотреть, как избивают их вожака? Но Ананд не даст им времени ни на то, чтобы они подняли кулаки, ни на то, чтобы они спрятались от решения. Он схватит картон, напишет несколько слов и поднимет его над головой. На картоне — призыв: «Рабочие, объединяйтесь в союз!»

На этот кадр обратят внимание и критики и зрители: он буквально повторяет то, что делает американка Норма Рей из одноименного фильма о рабочих ткацкой фабрики в каком-то южном штате. К. Харихаран сказал, что он не видел этого фильма М. Ритта, и это, думается, действительно никакой не повтор, ни вольный, ни невольный, — это показ закономерного действия в сходной ситуации; такие кадры не придумываются, они берутся из действительности.

Итак, Ананд призывает рабочих к коллективной борьбе. И рабочие подхватывают призыв, и уже по улице поселка идет демонстрация с красным флагом!

Нет ни возможности, ни нужды пересказывать здесь все перипетии сюжета, тем более что в него постепенно входят элементы отчасти детектива, отчасти мелодрамы. Эта «интригизация» сюжета проистекает из отмеченной попытки использовать приемы коммерческой продукции. Нельзя не видеть, однако, как и эти наивные приемы заострения действия настойчиво превращаются в повод для поучений очень серьезных. Так, например, заключение Ананда в тюрьму по ложному обвинению Рамкумара становится поводом для подключения к борьбе городской профсоюзной организации, очевидно коммунистической, о чем свидетельствуют плакаты в ее помещениях и портрет В. И. Ленина на стене. Профсоюз с помощью адвоката без труда вызволяет Ананда из тюрьмы.

«Седьмой» кончается кажущимися невероятными сценами того, как Рамкумар минирует завод, чтобы получить страховую премию и совершенно отделаться от забот, а Ананд с товарищами срывает заряды и провода. Но опять же это лишь повод для автора сказать, что истинные хозяева — рабочие и что отныне, после разоблачения преступных действий Рамкумара, завод будет принадлежать им. В finale зазвучит мелодия «Варшавянки» и на экране возникнет красное знамя с серпом и молотом. Такой финал, как нам думается, выражает скорее политические идеалы автора, нежели итог рассказа, в общем-то достаточно наивного.

Нет сомнений, однако, что этот открыто агитационный фильм отражает определенные общественные процессы последних лет. Перед нами знамение времени и, возможно, симптом перспективных сдвигов в индийском кино. Ведь лет десять назад нельзя было и подумать, чтобы в индийском, хотя бы и в провинциальном, фильме реали красные флаги, раздавались призывы передать заводы рабочим и звучали революционные мелодии.

На этом можно остановить по необходимости беглый обзор основных тенденций и, на наш взгляд, наиболее интересных идеально-художественных особенностей фильмов на региональных языках. Беглый и далеко не полный, потому что практически эти фильмы делаются во всех жанрах и по всем мыслимым темам. К сожалению, о многих провинциальных картинах можно судить

только по прессе: будучи убыточными<sup>4</sup>, они делаются в нескольких, подчас всего лишь в одной-двух копиях и потому не доходят даже до специалистов.

Как ни короток наш обзор провинциальных фильмов, он все же дает основание для вывода о том, что именно они, то есть провинциальные фильмы, создают кинопортрет Индии, правдиво и критично говорят о ее действительных проблемах, трудностях развития, истории и перспективах. Для автора этих строк такой вывод представляется несомненной истиной.

Эту истину в последние примерно пятнадцать лет заслоняют представления о неком «параллельном кино». Появившийся в довольно-таки поверхностных статьях западных критиков, этот термин был принят повсеместно, включая и индийскую прессу. Между тем это, в общем-то, бессмысленный термин. Чему, собственно говоря, параллельно «параллельное кино»? Конформизму фильмов на хинди, очевидно, но ведь большая часть провинциального кино, отличаясь социальной наполненностью и критической направленностью, была, следовательно, всегда «параллельной». По логике вещей параллельным можно было бы назвать нечто родившееся в системе бомбейского и мадрасского производства, располагающее его техническими и материальными возможностями и противоположное ему по идеально-художественным качествам. Но такового не существует.

Мринал Сен, по мнению многих родоначальник и глава «параллельного кино», на самом деле продолжает и развивает традиции замечательного бенгальского кино, точнее, «калькуттской школы». Никому и ничему он не параллелен, а что касается бомбейских фильмов, то Сен своим творчеством дискредитирует и зачеркивает их как разновидность пресловутой массовой культуры.

Впрочем, нет нужды спорить о терминах. Можно согласиться с тем, что давно назревавшее в стране недовольство положением дел на студиях Бомбея и Мадраса, нередко выливавшееся в полные презрения и даже какой-то ненависти статьи центральной прессы, не говоря уже о многих кинематографических изданиях, в конце 60-х — начале 70-х годов породило благодаря поддержке государственной Корпорации финансирования кино свое-

<sup>4</sup> По данным «Вэрайети» (1982, 24 февр.), из 743 индийских фильмов, сделанных в 1981 году, лишь 48 оказались прибыльными, 212 оправдали расходы, 483 стали убыточными.

го рода художественное течение, совершенно неопределенное по идеяным и художественным установкам, которое можно характеризовать только такими весьма общими признаками, как интерес к современной тематике и стремление к обогащению «языка кино». В этом течении можно видеть мастеров разных поколений: Сен, например, представляет старшее поколение, но по численности преобладают молодые выпускники киношколы в Пуне и отчасти институтов в Мадрасе и Бангалоре. Это кино для удобства можно называть как угодно, хотя бы и «параллельным».

Пустое дело искать линию разграничения между «параллельным кино» и фильмами на региональных языках. В общем-то, это явления одного идеально-художественного порядка, порожденные сходными обстоятельствами. В борьбе за зрителя они равно могут противопоставить зрелищным картинам Бомбея и Мадраса лишь жизненную правду. А форму этих фильмов в обоих случаях в решающей мере определяет более чем скромный бюджет, — не случайно из всех новаций в области формы в мировом кино для постановщиков и региональных и «параллельных» фильмов наиболее приемлемыми оказались эксперименты представителей французской «новой волны», также снимавших малобюджетные картины.

Главное, о чем свидетельствуют те и другие фильмы, — это мощь и глубина реализма в индийском кино, о чем продукция Бомбея и Мадраса не дает ни малейшего представления. Провинциальные картины помимо всего показывают давность корней реализма.

Какое будущее у фильмов на региональных языках? В ответе на этот вопрос использованы мнения некоторых индийских кинематографистов и работников Министерства информации. Судя по всему, проблема проката провинциальных фильмов — это прежде всего проблема их дублирования на другие языки Индии, особенно на хинди. Это отнюдь не простая и не дешевая процедура — перевод текста с одного языка на другой. Можно предполагать, что в обозримом будущем по-прежнему лишь отдельные провинциальные картины будут становиться фактами общеиндийской культурной жизни, хотя достойных этого произведений довольно много.

Большие надежды возлагаются на телевидение, развивающееся в сельской местности крайне медленно по причинам экономического порядка. Но когда будет

достигнуто такое положение, что телевизор появится в каждой деревне, аудитория провинциальных лент расширяется невообразимо. Считается, что благотворительные последствия ознакомления широких масс с реалистическими, часто социально значительными и критически острыми произведениями будут не только велики, но, может быть, и неожиданны. Фильм в деревне, в том числе и показанный по телевидению, становится в определенных условиях, по выражению сенегальца Сембена Усмана, «вечерней школой», просвещдающей и воспитывающей людей.

По мнению кинематографистов, телевидение, однако, не сможет изменить в лучшую сторону техническое и материальное положение провинциальных кинематографий. Изменений можно ожидать лишь на пути национализации кино, о чем разговоры ведутся уже четверть века.

## Роль музыки в системе выразительных средств кино

Индийцы на редкость музыкальны. С рождения индиец впитывает поистине удивительную любовь к музыке, которая со временем превращается в необходимую часть его существования. Музыка является не просто важнейшим элементом быта — она постоянный жизненный фон, стала одной из естественных форм самовыражения и общения народа. Не случайно буквально каждый в Индии замечательно поет и почти каждый играет на каком-либо инструменте. Поразительная музыкальность нашла свое опосредованное выражение также во врожденном чувстве ритма и природной пластике. Плавная и вместе с тем горделивая походка индийской крестьянки поистине царственна, так же как пленительно грациозны движения одетой в сари горожанки. Смотришь на них, и кажется, будто они не идут, а все время танцуют.

Безграничную любовь к музыке индийцы смогли пронести через многие столетия. Неудивительно поэтому, что музыка, песни и танцы стали неотъемлемой частью всех зрелищных форм индийского искусства, и прежде всего его театра, а позднее и кинематографа. Была здесь и еще одна важная причина, связанная с основополагающей и глубоко специфичной чертой общевосточной и, в частности, индийской художественной традиции — синтезом искусств.

Разработанная в древней и усовершенствованная в средневековой Индии общая теория искусств одинаково распространялась на все его виды. Посредством ее универсальных положений и осуществлялся синтез искусств, который воплощался на практике в тесном взаимодействии, диффузности выразительных средств музыки, поэзии, живописи, театра. Индийский художник мог нарисовать музыкальный лад, музыкант — сыграть изображенный на картине сюжет или поэтическое четверостишие.

Органичная связь слова с музыкой во многом предопределялась сложившейся многовековой театральной традицией подачи сценического текста не только в определенном ритме, но и в эмоциональной его окраске посредством обогащения словесной структуры музыкальной

выразительностью, произнесения его с особым музыкальным интонированием. Формы музыкальной декламации опирались, в частности, на практикуемый в театре канонизированный круг так называемых повествовательных, или рассказывающих, мелодий<sup>1</sup>. Именно поэтому индийский театр всегда был музыкальным.

Унаследовало эту важную черту и индийское кино, которое в период своего становления опиралось на традиции национальной культуры, и прежде всего на ее театральные формы. Настойчивое обращение авторов индийских кинолент к музыке как важнейшему средству выразительности объяснялось не только большой любовью к этому виду искусства, но также во многом было связано с глубокой спецификой драматургии зрелищных форм Индии.

Индийской классической драме в целом свойственна эпическая повествовательность; здесь большая роль отводится лирическим отступлениям, созерцаниям картин природы, внутренним монологам. Она стремится не к индивидуализации отдельных характеров, а, скорее, наоборот — к обобщенной трактовке образов. Древние и средневековые трактаты, в которых была сформулирована теоретическая и эстетическая база художественной практики, одно из главных предназначений драмы (а затем и поэзии) видели в «выражении состояний», а не действий и поступков<sup>2</sup>. То есть во главу угла ставилось не развертывание действия как такового — внимание зрителя автор стремился обратить прежде всего на детальное и часто длительное описание развития чувств персонажей пьесы в их динамике.

Это положение индийской литературы и драматургии было тесно связано с основополагающим универсальным эстетическим принципом, распространяющимся на все виды индийского искусства, — концепцией раса. Согласно этой концепции, в произведении может доминировать лишь одно из девяти основных эмоциональных состояний (любовь, веселье, печаль, гнев, отвага, страх, отвращение, удивление и умиротворение). Одновременное сосуществование нескольких чувств представлялось невозможным. Поэтому развитие в произведении подчинялось одному чувству, в раскрытии его оттенков и полутонах

<sup>1</sup> См.: Котовская М. П. Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии. М., 1982, с. 17.

<sup>2</sup> Гринцер П. А. Бхаса. М., 1979, с. 32—33.

проявлялись характеры героев пьесы. На их основе возникали этапные моменты драматургии фильма, рождалось специфическое свойство индийских сценических жанров — эффект реальной протяженности времени. Этот эффект во многом усиливался и за счет чисто внешнего фактора — большой продолжительности (от нескольких часов до нескольких суток) индийских театральных представлений.

Музыкальные номера легко и естественно вписывались в подобную драматургию, органично вплетались они и в ткань киноповествования (продолжающегося в силу вышеуказанных особенностей литературно-сценической традиции более трех часов) и не воспринимались как художественно неоправданные длинноты. Они выполняли роль некоего сцепляющего звена, соединяя продолжительные разделы в неторопливом повествовании фильма в единое целое. Лирические кульминации, связанные с описанием картин природы, реализовались во многих случаях через инструментальную и вокальную музыку. Как в быту, так и на киноэкране люди выражали свое внутреннее состояние посредством традиционного на Востоке вида эмоциональной деятельности — через песню и танец.

Надо сказать, что подобная форма передачи переполняющих душу героя эмоций воспринималась непосвященными зрителями как проявление недостаточно высокого уровня культуры актерской игры и нарекалась ими такими нелестными определениями, как гиперболизация ситуации, чудовищный накал страстей и так далее. Это привело, по их мнению, к появлению элементов мелодраматизма. Однако в действительности дело обстоит совсем иначе. Индийцы, как и все народы Востока, высокоэмоциональны. Свойственное Востоку в целом обращение к эмоциональному началу как наиболее эффективному средству воплощения художественной идеи и определило ту сверхповышенную открытость чувств, которая является давно устоявшимся качеством традиционной образной системы зрелищных форм индийского искусства.

Психологически адекватное переживание зрителей нередко усиливается посредством введения музыкального сопровождения, звучащего в аналогичном сценическому действию «эмоциональном ключе». Обычно этот выразительный элемент реализуется посредством импровизации раги — основного вида индийской классической

музыки. Образный строй и драматургия раги соответствовали общеэстетическим положениям индийского искусства, о которых речь шла выше; в основе концепции раги также лежало учение о раса. Фрагменты импровизации раги, сопровождая диалоги персонажей фильма, повествовательные кадры, усиливали звучание определяющего эмоционального образа киноленты, что в свою очередь способствовало решению главной задачи фильма — более сильному воздействию ведущего раса на зрителя.

Инструментальная импровизация, точно ненавязчивый, окрашенный в полутона, но вместе с тем изысканный узор, искусно вплеталась в канву сюжетного развития, создавала своеобразный звуковой рисунок, меняя время от времени динамику фонического нарастания и спада. Характерный для индийского кинематографа бесконечный мелодический орнамент, создаваемый из множества арабесок классических раг, мы встречаем в фильмах «Дети без матери» (реж. С. Бос, комп. О. Наяр), «Внебрачный сын» (реж. Р. Кхосла, комп. Лакшмиант и Пьярелал)<sup>3</sup>.

Подобный музыкальный фон по сути своей бифункционален. Вливаясь практически сплошным потоком в русло киноповествования, он становится важным драматургическим фундаментом картины. Одновременно в фильме возникает и второй звуковой план, который соотносится с важнейшим в индийской классической эстетике учением о дхвани — создании в произведении подтекста комплексом художественно-выразительных средств. Так, например, в фильме детективного жанра «Кто и как» (реж. А. Гангули, комп. Р. Барман) мы встречаемся с двойственной трактовкой учения о дхвани.

Случается так, что герой фильма приводит к себе в дом незнакомую девушку. Пытаясь увлечь его, гостья много танцует и, выпив стакан виски, неожиданно умирает. Потрясенный внезапностью случившегося, охваченный неизъяснимым ужасом, хозяин дома пытается унести покойную и ее вещи в машину. Опережая событийный ряд, музыка заранее предвосхищает надвигающуюся трагедию. По мере приближения к завершению танца девушки в музыкальное сопровождение вторгается еле уловимый на слух тембр электромузикального ин-

<sup>3</sup> Фильмы, указанные в этой статье, выходили в советском прокате.

струмента, сила звучания которого постепенно увеличивается и наконец полностью подавляет веселую тему. И хотя девушка еще весела и радостна, кадровый ряд заполняется продолжительным фоническим наплывом, создающим атмосферу неясного, леденящего душу предчувствия.

С более традиционной формой прочтения учения о дхвани мы встречаемся в первых кадрах фильма. В прекрасный солнечный день героиня картины плывет в лодке по реке и поет песню о том, что ей приснился принц, который полюбил ее и сделал самой счастливой. Ее сон — это завязка длинной цепи приключений, которая, однако, в общих чертах предвосхищает главную смысловую линию фильма. Стоящий на берегу юноша, едва услышав песню, тотчас влюбился в очаровательную исполнительницу; женившись на ней, он стремится наполнить ее жизнь радостью.

Таким образом, роль песенного жанра в индийских кинолентах аналогична инструментальной музыке — многофункциональна. Песни включаются в экранное повествование не только как вставные декоративные номера, но также становятся драматургически важным слагаемым сложной системы выразительных средств национального киноискусства. Более того, во многих индийских фильмах песня является одной из форм прямого сюжетного развития. Определенный событийный этап развертывается в этом случае не в привычных для европейского зрителя диалогах или конкретных действиях персонажей, а излагается в вокальной форме. С подобной интерпретацией сценарного текста мы встречаемся, скажем, в смысловых песнях в фильмах «Прости, Аруна» (реж. Б. Чаттерджи, комп. Р. Барман), «Твоя любовь» (реж. П. Сагар, комп. Р. Джейн).

Традиционным и в то же время активным элементом индийской кинодраматургии являются картины природы, на фоне которых в большинстве случаев возникают лирические сцены и драматические ситуации. Они усиливают чувства героя, звучат с ним в неком эмоциональном унисоне. Пейзажам, описаниям природы отводится одно из самых значительных мест в восточном, и в частности индийском, искусстве. Восточному человеку свойственно ощущение органичного единения с природой, он мыслит себя ее неотъемлемой частицей, находит в ней свое продолжение. Поэтому природа в сознании индийцев нерасторжима с их переживаниями и страс-

тями, неизменно созвучна их мироощущению. Не случайно картины природы в индийских фильмах часто «озвучиваются» музыкальным сопровождением, песнями, которые вкупе призваны восстановить душевное равновесие и гармонию чувств героя. Вспомним в качестве примера такую ленту, как, скажем, «Любовный недуг» (реж. Р. Капур, комп. Лакшмикант и Пьярелал).

Жанровые сцены, а также музыкальный фон кинолент о быте и нравах жителей индийского села решались режиссерами при участии народных массовых песен и танцев. Индия — цельный, монолитный культурный феномен. Вместе с тем это и многоликая страна, говорящая более чем на 120 языках и диалектах. Каждый из ее штатов (а их более двадцати) — носитель ярких, самобытных традиций, обычаяев, глубоко своеобразного фольклора. Есть в Индии виды фольклора, одинаково распространенные по всей территории. Однако локальные виды песенно-танцевального народного творчества различных штатов, исконные формы творческой практики его населения сильно отличаются по манере исполнения, используемым инструментам, мелосу, формам бытования, зависящим в том числе от климатических условий и ландшафта страны, простирающейся с севера на юг на несколько тысяч километров.

Так, в целом сдержанные трудовые, колыбельные, свадебные и другие жанры песенно-танцевального фольклора жителей расположенного в Гималайских горах штата Кашмир резко отличаются по характеру от аналогичных, но ярко темпераментных видов народного творчества штата Керала, находящегося на крайнем юге и омываемого водами Аравийского моря и Индийского океана. Национальный колорит каждого штата во многом определяется также и костюмами, одеждой его жителей, которая не только бесконечно разнообразна, но неизменно привлекает ослепительными красками (такими же, как и сама природа).

Глубокую самобытность народной традиции унаследовали и некоторые виды городской бытовой культуры. Показателен в этом плане финал киноленты «Три брата» (реж. Р. Тандон, комп. Р. Рошан). Водитель такси Чхоту, который после долгих и тяжких испытаний смог вернуть к жизни заблудшего младшего брата и нашел своего старшего брата, сейчас очень счастлив. Радость Чхоту приумножается праздником по случаю дня рож-

дения его подруги, происходящим в квартале, где живет герой фильма и его друзья — простые труженики. Поначалу скромное торжество постепенно перерастает в монументальную вокально-танцевальную сцену, возникшую прямо на площади. Здесь нет стороннего наблюдателя, поют и танцуют все участники праздника. В основу строения песни положена типичная для народного творчества куплетно-вариационная форма с сольным запевом и хоровым припевом. Посредством сквозного вариантного мелодического развития, осуществляемого от одного куплета к другому, а также уплотнения фактуры музыкального сопровождения авторы фильма достигают мощного динамического нарастания. Это апофеоз картины, символизирующий победу сил добра над злом.

Наряду с песенно-танцевальными видами народного творчества значительный пласт индийской художественной культуры составляет искусство классического танца. В трудах исследователей индийской культуры неоднократно отмечалась тщательно разработанная традицией национальной хореографии богатая азбука пластических движений (рук, пальцев рук, головы, глаз и т. д.), каждый из которых имеет свое определенное значение. Танцовщик посредством этой символики мог поведать зрителю увлекательный рассказ, увести его за собой в далекое прошлое страны или стать свидетелем современных событий. Индийский классический танец имеет богатую многовековую историю развития, в процессе которой сформировались различные стили классического исполнения. С некоторыми из них знакомят зрителя фильмы «Фотография в свадебном альбоме» (реж. Вишванатх, комп. И. Раджа), «Дорогая Умрао» (реж. М. Али, комп. Кхайям).

Упорное обращение индийских режиссеров к различным пластам национальной музыкальной культуры имеет в условиях Индии чрезвычайно большое значение. Музыкально-поэтическая часть фильма несет в себе много познавательного и информативного материала. Посредством его воспроизводится удивительное многообразие национальной культуры, неисчерпаемое богатство средств художественной выразительности и насыщенности ее красочной палитры. Недаром многие в Индии говорят, что ходят в кино для того, чтобы послушать хорошую музыку и любимых исполнителей.

Слушание музыки в Индии, как и в ряде стран

Востока, — это процесс постоянного двустороннего контакта исполнителя с аудиторией. Задача музыканта (при живом, концертном исполнении) сводится к тому, чтобы в процессе игры ведущая раса произведения оказала воздействие на слушателя, передалась ему и всецело овладела им. Однако это возможно лишь при условии активной реакции зала, его открытом психологическом отклике.

Непосредственная психологическая реакция слушателя очень важна для исполнителя. Она дает ему возможность чувствовать эмоциональный настрой аудитории, направлять его в нужное русло, с тем чтобы создать всепоглощающую атмосферу заданного раса, тотальному натиску которого уже невозможно противостоять. Поэтому пассивное слушание музыки встречается в Индии крайне редко. Следуя укоренившейся традиции, индийцы даже в кинозале, где нет живого исполнителя, подпевают мелодию, выступают ее ритм — это естественная звуковая среда, сопутствующая рождению музыкального образа на экране.

Полностью погружаясь в заданную образную среду, активно сопереживая происходящее на экране, слушатели и зрители каждый раз чувствуют себя соавторами исполнительского акта. Отсюда становится понятным, почему в Индии так любят ходить в кино — для того, чтобы послушать музыку.

Психологические аспекты восприятия музыки издавна занимали умы индийских философов и теоретиков искусства. Та оригинальная форма, в которой реализовался накопленный в условиях индийской традиции опыт, нашла свое обоснование уже в одном из средневековых трактатов, где отмечалось, что инструментальная музыка, пение и танцы «в силу своей всеобщности... способны увлечь зрителей, и даже тот, в ком нет эстетической восприимчивости, очищает свое сердце и становится чувствительным»<sup>4</sup>.

Современный индийский экран полистилистичен. Его многогранность во многом определяется тем кругом проблематики, которая возникла в настоящее время перед индийской художественной культурой. Усиливающийся процесс индустриализации и урбанизации заметно динанизировал социальную жизнь современного населения промышленно развитых городов Индии, вызвал к жизни

<sup>4</sup> Гринцер П. А. Бхаса, с. 35.

новые формы их быта. Частично они были связаны с многообразными видами западной культуры, которая активно внедрялась в страну параллельно с экономической помощью ведущих заокеанских капиталистических государств. Под влиянием тенденций времени в промышленных и культурных центрах интенсивно формировалось принципиально новое для национальной традиции окружение.

Искусство кино стало в известном смысле своеобразным барометром происходящих в стране глубоких социальных изменений, в нем как в зеркале отразились реальные процессы и направленность развития национальной традиции, определились импульсы, воздействующие на нее извне. В целом творческий почерк индийских кинорежиссеров можно было бы определить как желание, с одной стороны, сохранить глубокую специфику национального кинематографа, опирающегося на традиции сценических форм, с другой — как стремление говорить со зрителем на уровне языка выразительных средств мирового экрана. Эта линия сформировалась главным образом в лоне взаимодействия с западным искусством, которое наряду с положительными элементами привнесло в национальные фильмы немало негативного.

Указанные тенденции с неодинаковой степенью полноты определились в различных кинематографических школах и, естественно, в киномузыке. В результате изменилась ее стилистика, а также трактовка роли и места в системе выразительных средств этого вида искусства. Одновременно с традиционной для индийских фильмов музыкальной стилистикой в фонограммы кинолент все более активно вторгались элементы западного музыкального искусства — классической композиторской школы и различных видов массовой культуры. Это воздействие носило двойственный характер. Наряду с бесспорно положительными элементами в ряде случаев оно обернулось в свою противоположность, а именно в противодвижение, которое не отвечало изначальной цели органичного развития национальной традиции и способствовало подавлению ее языковой специфики.

Одним из элементов комплексного обновления кинолент, в которых доминировали социально направленная тематика и остроконфликтные сюжеты, стало обогащение индийской классической инструментальной

музыки некоторыми приемами западноевропейского композиторского письма. В преобладающем большинстве этот процесс способствовал динамизации традиционных для Индии эпических форм повествования. Осуществлялся он на основе синтеза близких обеим культурам принципов и потому представлялся органичным и художественно оправданным.

В качестве одного из примеров здесь можно указать на практику вовлечения в музыку индийских фильмов распространенного в творчестве западноевропейских композиторов принципа лейтмотивного развития, который по многим параметрам соотносился с концепцией раса. Лейтмотивная система, опирающаяся на монотематический принцип интонационного развития, естественно функционировала в условиях монообразной сферы индийской музыкальной традиции.

Тесно связано с экранным повествованием развитие лейтмотивной системы в фильме «Всемогущий» (реж. С. Гхай, комп. Кальянджи и Ананджи). Тема отеческой любви появляется с первых кадров киноленты, когда Шамшир (он же — Шобхрадж, волей судьбы возглавивший банду «Мизия») рассказывает другу о своем сыне Пратапе — храбром офицере, работающем в полицейском участке. Звучит лаконичная, хорального склада тема, порученная струнным инструментам, считающимся по традиции наиболее близкими человеческому голосу. Затем эта тема проходит во всех этапных моментах кинокартины — погоне и убийстве сына, рождении внука, Кунала, который сразу осиротел, конфликтном столкновении выросшего и возмужавшего Кунала с дедом.

В зависимости от характера ситуации, степени драматического накала во взаимодействиях персонажей и событийного ряда происходит сквозное развитие музыкальной драматургии фильма. Тема лейтмотива претерпевает жанровые и мелодические трансформации, превращаясь из сдержанного хорала то в тревожные, задыхающиеся фигурации (в момент погони за Пратапом и его убийства), то в распевную, широкого дыхания мелодию (кадры, показывающие период роста и мужания Кунала), то в щемящие душу интонации стона и плача (фрагменты столкновения Шамшира с внуком). Во многом аналогично стилистическое прочтение лейтмотивной системы в фильме «Сокровища древнего храма» (реж. Бридж, комп. Кальянджи и Ананджи).

Общая тенденция к динамизации игровой линии

осуществлялась посредством целого комплекса выразительных средств, присущих современному кинематографу, среди которых определилось и стремление к лаконичности, предельной сжатости повествования. Вследствие этого процесса целый ряд индийских фильмов обрел новую, ранее не свойственную национальным зрелищным формам черту — минимальное использование музыки как слагаемого кинодраматургии. Вспомним, например, музыкальное решение фильма «Необдуманный шаг» (реж. Ш. Капур, комп. Р. Барман), содержащее практически всего несколько песен.

Влияние другого пласта западноевропейской художественной практики — различных форм ее массовой музыкальной культуры — наиболее четко проявилось в музыке фильмов, принадлежащих в основном к разряду так называемой коммерческой продукции. Под воздействием массовой культуры Запада в индийской музыке возникает жанр, который стал именоваться легкой музыкой и представлял собой песню или инструментальную пьесу эстрадного типа; в ней объединились индийский мелос с интонационно-ритмическими элементами поп-музыки.

Различный идеально-эстетический и собственно художественный уровень западных образцов, который столь охотно адаптируется на национальной почве, а также неоднородная степень профессионализма работающих в этом жанре индийских музыкантов определили стилистическую и качественную пестроту популярной музыки. Примеры «бережного приживления» на почве национальной традиции элементов массовой культуры немногочисленны. Преобладает, к сожалению, практика, которую можно было бы назвать откровенным подражанием западной моде, рассчитанным на вкусы нетребовательной публики. Яркий пример тому — «Танцор диско» (реж. Б. Субхаш, комп. Б. Лахири).

Говоря о воздействии массовой культуры Запада на индийский кинематограф, нельзя не отметить и художественно оправданную стилизацию жанров западной эстрады. Одним из действующих лиц значительного числа современных индийских фильмов стал «персонаж с туго набитым кошельком», прожигающий свою жизнь в дорогих отелях и клубах. Неизменным атрибутом ресторанов подобных заведений стало эстрадное шоу прозападного толка. С номерами таких музыкальных программ знакомят зрителя фильмы «Шакти»

(реж. Р. Сиппи, комп. Р. Барман), «Сокровища древнего храма» и многие другие.

В русле киноискусства этот жанр начал развиваться настолько стремительными темпами, что превратился в синоним киномузыки и в очень короткое время завоевал завидную популярность. Едва прозвучав на экране, песни выходили из кинозалов на улицы городов, проникали в отдаленные районы страны, воспроизведились на дисках и магнитофонных кассетах, транслировались по радио (в Индии очень широкое распространение получили транзисторные приемники, которые постоянно работают в домах, магазинах, частных лавках, укреплены на багажниках наиболее популярных видов городского транспорта страны — велосипедах и мотороллерах).

Один из важнейших факторов интенсификации жанра киномузыки коренится в ускоренном развитии индийской кинопромышленности. Общий объем кинопроката, а также большая популярность киномузыки обеспечили этому жанру довольно солидное и стабильное положение в национальном радиовещании, где ему отводится одна шестая собственно музыкального вещания. Еще более внушительны масштабы продукции киномузыки, обеспечивающей фирмами грамзаписи, выпускающими 220—240 наименований, что составляет две трети реального объема годовой номенклатуры.

Столь колossalный тираж вполне оправдывает себя. Большинство пластинок с записью киномузыки расходится с прилавков магазинов в первые дни поступления в продажу. Кроме того, в стране существует разветвленная сеть специализированных магазинов, практикующих предварительное оформление заказов с последующей доставкой дисков и кассет на дом.

Динамика развития киноискусства, несомненно, обусловила значительные сдвиги в художественной культуре Индии. Однако свидетельства популярности жанра киномузыки в целом далеко не всегда говорят о ее высокохудожественной ценности. Стремительный рост кинопроизводства постоянно вовлекает в орбиту зрелищной индустрии все больше и больше музыкантов. На ленту конвейера кинопроцесса наряду с истинными музыкантами попадает немало людей случайных, привлеченных возможностью сделать на этом поприще большой бизнес. Сжатые сроки работы над музыкой к фильму, нетребовательное отношение к своей профессии в среде

большого числа музыкантов стали главной причиной появления опусов малосодержательных, поверхностных, далеких от уровня традиций национальных сценических жанров, что уводит индийский кинематограф из лона его самобытной специфики.

Вместе с тем нельзя забывать, что этот процесс во многом обусловлен и объективными обстоятельствами. В Индии до сих пор нет специального учебного заведения по подготовке композиторов в европейском значении этого термина. Музыкальное искусство Индии сложилось как искусство сольной импровизации и потому могло функционировать лишь в устной форме. Традиция бесписьменного обучения музыке, основанная на слуховом и практическом опыте, сохранилась в стране и теперь. Она не соответствовала методике обучения современной композиторской технике, базирующейся на письменной фиксации авторского материала с целью дальнейшего его точного воспроизведения исполнителями, в том числе оркестром.

В настоящее время профессионально этой школой владеют лишь те индийские композиторы, которые получили специальное образование в Европе или США. Практика музыкантов, освоивших методику сочинения самостоятельно, нередко лишена крепкой технической базы, во многом подражательна, а в ряде случаев далека от истинного творчества.

Панорама современных процессов, происходящих в музыке индийского кино, разумеется, не ограничивается теми тенденциями, которые были обозначены в настоящей статье, да это и не входило в ее задачи. Материал позволяет судить о трактовке роли музыки в целостном синтезе индийского кино на данном этапе.

Взаимодействие между кино и религией в Индии определяется особенностями ее историко-культурных традиций и социального функционирования кино. Многообразие языков, рас, религий, обычаяев, строгие кастовые перегородки, существенные различия в образовательном уровне, сохраняющееся и поныне имущественное неравенство, непреодолимая пропасть между глубокой нищетой и беззастенчивой роскошью наложили свой отпечаток на развитие киноискусства. Около двадцати официальных языков, каждый из которых обладает своей развитой литературой, шесть основных религий — индуизм, ислам, сикхизм, христианство, буддизм и джайнизм, — охватывающих разные по масштабу, но всегда весьма значительные группы почти восьмисотмиллионного населения, тесно связаны друг с другом как в историческом, так и в современном аспекте. Обращаясь к столь разноплановой и разнохарактерной аудитории, кинематографисты Индии — страны, обладающей ныне самым крупным по объему кинопроизводством в мире, — вынуждены были с самых первых лет искать объединяющее, цементирующее начало, позволяющее привлечь в кинозалы широкого зрителя.

Одним из фактов, обеспечивающих индийскому кино популярность и общедоступность, явилось систематическое обращение к поистине неисчерпаемому кладезю образов, тем и сюжетов мифологии индуизма. Отсутствие, в отличие от Европы, строго централизованных церквей, способных сковывать художника предписаниями и нормами; относительность монотеизма, резко ограничивающего сюжетно-тематический диапазон религиозного фильма Запада; особенности истории культуры, которой удалось в какой-то мере объединить разнородные традиции и смягчить даже бескомпромиссный ригоризм ислама; устная и письменная литература, издавна практиковавшая бесконечные и относительно свободные художественно самобытные вариации на одни и те же сюжеты, заимствованные из поэтических текстов, признаваемых священными, — все это создавало весьма благоприятную почву для кинематографического освоения наследия.

В одной статье, разумеется, невозможно охватить и даже суммарно описать всю чрезвычайно богатую и внутренне противоречивую проблематику взаимодействия кино и религиозно-мифологических традиций Индии. Мы ставим своей целью очертить лишь общий контур этого взаимодействия, наметить его основные тенденции, каждая из которых требует дальнейшего, более полного и детального исследования.

### «Божественное» на экране

В иерархии ценностей индуизма первое место занимала адвайта — чистый метафизический монизм, постижимый мудростью. Попытка его экранного отражения была предпринята лишь совсем недавно, в 1983 году, и привела к весьма сомнительным результатам, о чем мы скажем позже. Первоначально же кинематографисты сосредоточили свое внимание на втором уровне, где надличный абсолют заменяется личностным, то есть воплощенным и соответственно воплотимым богом, а мудрость сменяет бхакти — верное служение, поклонение, любовь к индивидуальному божеству. Противостоя освобождению не только путем мудрости (джняна), но и низшей в иерархии деятельности (карма), бхакти символизирует путь веры, эмоционального переживания, стимулируемого экранными образами.

Поэтому источниками экranизаций становятся не Веды и Упанишады, а эпические поэмы «Махабхарата» и «Рамаяна» или пураны — религиозно-космогонические поэмы, трансформирующие учение Вед в соответствии с уровнем понимания необразованных слоев населения. А поскольку зрители индийских кинотеатров и сегодня в значительной своей части неграмотны, то и сам метод подачи мифологического материала не требует существенных изменений.

Более того, средневековая индуистская художественная литература в большей своей части основывается на бхакти, оставляя умозрительные рассуждения просвещенным брахманам. В течение даже не веков, а тысячелетий канонизированные сюжеты неоднократно пересказывались, бесконечно варьировались и приспосабливались к различным социокультурным ситуациям: то обращали поэтическими формулами и красотами стиля, то упрощались до простой схемы назидательной притчи.

Одной из ключевых особенностей индуизма, обеспечившей ему устойчивую долговечность, была способность к ассилияции чужеродных элементов не только на этапе своего синкретического формирования (это общая черта большинства древних религий), но и в значительно более поздние периоды, когда его догматическая основа уже вполне определилась. Отсюда и готовность признать святым Иисуса Христа в период английского владычества, и предрасположенность к обожествлению исторических персонажей, поскольку их можно объявить земными воплощениями того или иного бога. Все это и определило широту сюжетного диапазона, разработку которого начали классики кино Индии.

Действительно, независимо от того, какой фильм 1912—1913 годов считать первым полнометражным игровым произведением индийской кинематографии — «Пундалика» Р.-Г. Торне, историю знаменитого «святого» из Махараштры, или «Раджа Харишчандра» Д.-Г. Пхальке, экранную биографию легендарного царя Солнечной династии, — у истоков киноискусства страны останется религиозно-мифологическая тематика.

Это объясняется в первую очередь широкой известностью легенд и мифов, которая обеспечивала вразумительность и убедительность далеко еще не привычного для аудитории киноповествования. Поддаваясь иллюзии реальности происходящего, верующие зрители падали ниц перед экраном, с изумлением взирая на оживших богов и героев.

Приведем в качестве примера три первые картины Пхальке. История Харишчандры, рассказанная в «Маркандея-пуране», носила откровенно дидактический характер. Герой отдает мудрецу Вишвамитре все свои богатства и земли, а затем и деньги, вырученные от продажи в рабство себя, жены и сына. Когда же супруги решают покончить с собой самосожжением на погребальном костре умершего сына, боги останавливают их и дают вечное блаженство в раю Индры, — все произшедшее, оказывается, было испытанием на благочестие. Газета «Бомбей кроникл» так оценивала этот фильм: «Результат первого опыта господина Пхальке превосходит все наши ожидания... Испытания добродетельного царя Харишчандры могут быть сравнены с судьбой Иова в Ветхом завете... Поразительное впечатление производит сцена горящего леса и явления Шивы... Фильм был просмотрен широкой аудиторией, на которую он, очевидно, произвел

сильное впечатление, и в течение всей недели залы, несомненно, будут переполнены». Действительно, успех был поразительным и привел к появлению целой серии подобных картин.

Правда, кое-где возникали и трудности. Так, рассказывают, что в одном провинциальном городе Пхальке выразил удивление по поводу полупустого зала, на что хозяин ему ответил: «Здесь люди привыкли смотреть пьесы, которые продолжаются по меньшей мере шесть часов, и билет стоит только две анны. Ваш киносеанс продолжается всего полтора часа, а вы берете за билет три анны. Будьте уверены, что мало кто придет смотреть ваше представление». А на следующий день появилась следующая реклама: «Раджа Харишчандра, представление из 57 тысяч фотографий. Картина в две мили длиной. Только три анны»<sup>1</sup>. Этот случай весьма поучителен, коль скоро он свидетельствует об изначальной конкуренции кино с театральными представлениями, где экрану удалось отвоевать аудиторию благодаря техническим возможностям трюковых съемок, особенно эффективных и необходимых при воплощении божественного.

Из производственно-творческих проблем, с которыми на этом раннем этапе столкнулся основатель индийского киноискусства, он особо отмечал невозможность найти женщин, готовых выступить в роли киноактрис. Даже согласившиеся было представительницы «древнейшей профессии» в конечном итоге отказались или были отозваны своими покровителями. Так что роль жены героя, царицы Тарамати, пришлось поручить юноше — А. Салунке. Пхальке высмотрел его в ресторане и убедил сняться в кино, предложив ему пятнадцать рупий в месяц вместо десяти, которые он получал на кухне. Три года спустя в первом индийском боевике «Сожжение Ланки» А. Салунке стал самым популярным актером-актрисой Индии. Картина основывалась на одном из эпизодов «Рамаяны». Актер изображал там одновременно прекрасную Ситу, заточенную на острове Ланка десятиглавым Раваной, и ее божественного супруга Раму (наряду с Кришной это главная аватара — земное воплощение — бога Вишну), собирающего полчища обезьян с целью ее освобождения.

Правда, раньше, в своей второй картине, «Мохини Бхасмасур», выпущенной на экраны в конце 1913 года,

<sup>1</sup> Цит. по: Гарга Б.-Д., Гарги Б. Кино Индии, с. 11.

Пхальке удалось снять сразу двух женщин, Дургабай и Камлу, мать и дочь, — первых киноактрис Индии. Чаровница Мохини — одна из аватар того же бога Вишну — сбманула демонов, помогавших богам пахтать океан, предоставив лишь последним право вкусить божественного напитка бессмертия из появившегося из океана суда.

Третья картина Пхальке, «Сатьяван и Савитри» (1914), окончательно утвердила господство на экране религиозно-мифологической нравоучительной драмы. Основываясь на одном из вставных сюжетов «Махабхараты», она рассказывала о верной Савитри, добившейся у бога смерти возвращения души своего умершего мужа Сатьяvana. Реклама этого фильма, в котором снимались уже четыре актрисы, была в первую очередь обращена к неиндустям, поскольку индуисты, по-видимому, уже не нуждались в специальных приглашениях.

Мифологические сюжеты лежали у истоков всех центров кинопроизводства в различных районах Индии. Пхальке работал в Пуне, Бомбее и Колхапуре. Бенгальская кинематография началась с картины «Сатьявади раджа Харишчандра», премьера которой состоялась в Калькутте в марте 1917 года. Первый индийский киносериал, «Изгнание Рамы», базировался на «Рамаяне». Фильм был разбит на четыре эпизода, выпущенных по-очередно с недельными интервалами, и в общей сложности длился более шести часов. Религиозные ленты были особенно популярны и в Южной Индии.

Ориентация на мифологию была характерна и для западных картин, эксплуатировавших коммерческий потенциал экзотики. Так, в начале 10-х годов на индийских экранах появились английские картины «Танцующий Шива» и «Бог Солнца», рассчитанные на завоевание и европейской аудитории и зрителей колонии.

Уже в конце 10-х годов в религиозно-мифологических фильмах наряду с эпической возвышенностью появляются и бытовые интонации, распространение которых в кино было связано преимущественно с образом наиболее популярной аватары Вишну — Кришны. Возрождение Вишну в облике Кришны, явившегося на землю для того, чтобы избавить людей от тирана Кансы; его чудесное спасение от индуистского варианта избиения младенцев; юность, проведенная среди пастухов и пастушек; многочисленные подвиги — убийство демонов, поглощение пламени лесного пожара, победа над змием Калией, подня-

тие над головой горы в качестве гигантского зонтика, на конец, уничтожение ненавистного тирана неоднократно воплощались и в индийской поэзии и на экране. Особой привлекательностью для массовой аудитории обладали детские и юношеские проделки Кришны и прославившие его эротические похождения, в индуизме символизирующие тяготение души к богу. Пастушки, с готовностью бросающие мужей, лишь только заслышили свирель юного пастуха, пылкая любовь Кришны к одной из них, Радхе, а в дальнейшем восемь и еще 16 100 жен, с которыми этот идеальный любовник и чрезвычайно плодовитый отец был способен общаться одновременно, допускали, очевидно, как иносказательно мистические, так и откровенно мирские трактовки центрального образа. Причем в эпоху почти безраздельного господства на экранах религиозно-мифологических сюжетов именно Кришна давал кинематографистам возможность передать реальное богатство и многообразие человеческих чувств и переживаний, которых так не хватало обобщенным эпическим полотнам. Поэтому глубоко закономерно, что уже первые картины, посвященные детству Кришны, — «Рождение Кришны» (1918) и «Убийство Калии» (1919), — где юного бога живо и непосредственно играла дочь Пхальке, пользовались огромным успехом и подготовили почву для грядущего большого жанрово-тематического разнообразия индийского кино 20-х годов.

Вряд ли имеет смысл перечислять десятки фильмов религиозной тематики, созданных на раннем этапе истории индийского кино. Достаточно сказать, что в первое десятилетие они составляли 70 процентов объема кинопроизводства. И хотя их доля в репертуаре постепенно сокращалась, с 1913 по 1934 год было снято более 250 религиозно-мифологических картин, что составляло более одной пятой общего количества индийских фильмов.

Некоторое уменьшение количества религиозных картин в 20-е годы было, очевидно, связано с расширением масштабов кинопроизводства и с привычкой зрителей к кинозрелищу, их растущей способностью воспринимать с экрана не только заранее известные сюжеты, но и исторические, социальные, приключенческие ленты.

Новая волна увлечения мифологией падает на начало 30-х годов. Приход в кино звука дал возможность обогатить экран пением религиозных гимнов и ритуальными танцами, всем богатством опыта народных театров, потерявших тем самым свое последнее преимущество —

ред кино. Зрители не только внимательно слушали песнопения, но и нередко присоединялись к ним. Аудитория расширялась за счет поклонников музыки. С этого момента иностранные картины были окончательно оттеснены на периферию репертуара индийских кинотеатров. Действительно, песни и танцы, которые иными киноведами рассматриваются как признак художественной неполноценности киноискусства Индии, на самом деле являются свидетельством живой связи с историко-культурными традициями. И хотя шестичасовые представления на экранах так и не привились, повышенная длительность фильма — как правило, не менее трех часов — стала здесь законом.

В начале 30-х годов мифология охватывала 40 процентов репертуара индийских фильмов. Помимо хинди религиозные картины создавались на языках маратхи и телугу, малаялам и каннара, тамильском,ベンгальском и других. Непрерывное распространение кинематографа вширь и в глубь страны, охват новых регионов и новых поколений зрителей вели к многократному повторению одних и тех же классических сюжетов. Поскольку копии изнашивались до предела, повторные выпуски на экраны заменялись попросту новыми экranизациями, отсутствие дубляжа приводило и — в отличие от других развитых кинематографий — приводит и по сей день к параллельному созданию фильмов на один и тот же сюжет на нескольких языках, с участием разных актеров, популярных в соответствующем штате. К примеру, только о Харишчандре за полвека было снято более двадцати фильмов на восьми языках.

Со временем процент мифологических картин вновь стал падать и в последние годы стабилизовался на относительно невысоком уровне, пяти процентов, значительно превосходящем тем не менее удельный вес религиозных лент на Западе даже в период взлетов экранного пиетизма. Со временем оформились и определенные кинематографические каноны отражения легендарного и божественного на экране, частично переосмыслившие традиции изобразительных искусств. Божества чаще всего были почти неподвижны, чувства их изображались условно, утрированно и картиенно. Пение священных гимнов и танцы оставались полностью верными традиции.

Наибольшие трудности были связаны с воплощением откровенно фантастических, сказочных черт персонажей. Пятиликий Браhma, слоноголовый Ганеша и т. д. при пе-

ренесении из скульптуры или живописи на более натуралистическую поверхность экрана непроизвольно превращались в омертвельные муляжи, убедительность которых мог поддержать лишь фанатизм веры. Отсюда и своеобразное переплетение в мифологических картинах божественной возвышенности и условной сказочности, которая вновь возвращает нас к мировоззренческой и художественной специфике бхакти.

Земной мир в мифологических лентах был, как правило, более правдоподобен, но программно внеисторичен. Отсюда и отказ от каких бы то ни было реальных признаков той или иной эпохи — отказ, знаменовавший извечность взаимодействия людей и богов. Сохранялась и внутренняя конфликтность между сверхъестественным и земным воплощением божеств. Французский исследователь П. Паррен отмечает в связи с проблемой бытовизма мифологических картин: «Хотя чудес здесь хватает, все же создается ощущение, что перед твоими глазами разыгрывается натуралистическая драма, перенесенная в дворцовую декорацию с костюмированными персонажами; позы и жесты, скорее, напоминают добродорядочную буржуазную трагедию. Время от времени, когда диалог впрямую цитирует «Махабхарату», тон внезапно вновь становится возвышенным; но тут же все возвращается к обыденным замечаниям, банальным ситуациям, мелким семейным дрязгам, нарочитой костюмированности и бытовому диалогу».

В ином аспекте переплетение мифов предстает в самих сюжетных коллизиях. Так, в фильме «Сати Нари» (1967) похищенный ребенок оказывается в пещере смерти, где ему является богиня Кали в своем устрашающем облике — черная, одетая в шкуру пантеры и ожерелье из черепов, с мечом, жертвенным ножом и двумя отрубленными головами в четырех руках, с длинным свисающим окровавленным языком. Однако обращенные к ней как к богине-матери вера невинного существа и молитва тут же приводят к метаморфозе, и карающий меч превращается в венок из цветов.

Этот пример, а их можно привести множество, свидетельствует о глубокой укорененности традиционных религиозных мотивов, сохранившихся вплоть до самых последних лет.

Мифологические картины нередко представляли индийскую кинематографию за рубежом. Так, одной из первых звуковых лент, показанных после войны на коммер-

ческой основе в США, была «Шакунтала» В. Шантара-ма, созданная в 1943 году. Повторную экранизацию классической драмы Калидасы «Признанная Шакунтала», в свою очередь основанной на «Махабхарате» и «Падмапурane», режиссер осуществил два десятилетия спустя в цвете... Трогательная и драматическая история Шакунтала, брошенной в детстве матерью в лесу и охраняемой птицами, затем вышедшей замуж за царя Душьянту, забытой им и вновь признанной благодаря подаренному кольцу, пережила и много других экраных воплощений, проникнутых духом почтения к традиции.

Иная ветвь мифологического фильма была связана со зрелищным началом, настойчиво разрабатывавшимся не только в Бомбее, но и в Мадрасе. Особенно знаменитым с этой точки зрения был фильм С.-С. Васана «Чандралекха» (1948), который прославился грандиозными массовыми сценами танцев на десятках огромных барабанов, скачками и битвами на мечах, а также, по словам одного индийского критика, «подчеркнуто крупными планами вызывающих вожделение пропорций героинии». Эта модель уже непосредственно напоминает нам знаменитую формулу основателя жанра религиозных боевиков американского режиссера Сесиля Де Милля — «кровь плюс секс плюс Библия». Просто Библия заменяется пуранами.

«Неудивительно, — пишет индийский исследователь Б.-В. Дхарап, — что кино, синтезировавшее все исполнительские искусства, изначально обратилось к мифологическим сюжетам. Сказки и легенды из священных книг эпоса, пуран, рассказывающие о любви, поклонении, доверии, вере, самопожертвовании, до сих пор обладают сильным влиянием на души людей. Это та часть индийской культуры, которая и сегодня продолжает вдохновлять и указывать путь всем людям доброй воли и, вероятно, будет играть эту роль до скончания времен. Традиция эта в основе своей духовна, а не материальна. Магическая привлекательность ее столь глубоко укоренена, что она обеспечила популярность мифологических фильмов в течение всех семи десятилетий истории индийского кино». В подтверждение своей мысли автор ссылается на то, что и в середине 70-х годов, как и в начале века, правоверные зрители падают ниц при появлении почитаемого божества на экране, а среди самых крупных коммерческих успехов 1980 года значится пять вполне ортодоксальных религиозных лент, а том числе и два варианта одного сюжета на разных языках юга Индии — каннара и телугу.

## От богов к героям

Следуя народным театрам, нередко придававшим мифологическим сюжетам оттенок реальности, соответствующие экранизации порой обогащались отзывами современных социальных и даже политических проблем. Эта особенность более полно проявилась не в собственно религиозных картинах, а в исторических парофразах мифологии, лентах о святых и аскетах. В эпоху английского господства индуистские сюжеты косвенно, иносказательно выражали стремление народа к независимости, противостояли насаждаемому христианству.

Уже в 1920 году в картине «Сайрандхи» в истории героя «Махабхарата» Бхимы, освобождающего землю от чудовищ, явственно ощущался протест против режима лорда Керзона. Популярности этого фильма, поставленного режиссером Бабурао Пейнтером, способствовали и актуальные обертоны, и постановочная пышность, и вызывающий натурализм ключевых эпизодов. Изобретательный трюк, позволивший придать достоверность сцене, когда Бхима буквально сворачивал шею военачальнику Кичаку, покушавшемуся на честь героини эпоса Драупади, послужил поводом для первого в истории индийского кино вмешательства цензуры.

Тираноборческие мотивы, пронизывающие легенды о Кришне, «Махабхарату» и другие эпические сказания, естественно, приобретали антиколониалистское звучание. Поэтому далеко не случайно, что на мифологические картины распространялась не только «нравственная» но и политическая цензура.

В 1919 году на экраны вышло жизнеописание поэтаткача Кабира, еще в XV веке провозгласившего необходимость объединения двух основных религиозных общин Индии — индуистской и мусульманской.

«Индуисты ходят в храмы, а мусульмане — в мечети,  
Но Кабир ходит туда, где они собираются вместе.  
Эти религии подобны двум ветвям,  
Между ними единый ствол любви к богу, который  
Всех их превосходит.

Вы говорите, что я индуист, но это неправда,  
И, однако, я не мусульманин.

Мекка — это все равно что Бенарес,  
А Рама — все равно что Рахим».

Эти и им подобные строки поэта, говорившего стихами не на фарси или санскрите, а на живом народ-

ном языке хиндустани, звучали особенно актуально в стране, где мирное сосуществование индуистов и мусульман было поставлено под угрозу раскольнической политикой англичан, базирующейся все на том же принципе «разделяй и властвуй», который в дальнейшем приведет к религиозной резне и отделению Пакистана.

Традиция религиозного истолкования различных этапов борьбы индийского народа за независимость сохранилась и после ее завоевания. Напоминая зрителям о событиях прошлого и следуя исторической правде (хотя нередко иискажая ее в угоду мелодраме), авторы картин акцентировали свое «духовное превосходство». Религиозный экстремизм нередко становился источником кровавых конфликтов.

Так, индийские кинематографисты Начикет и Джая Патвардханы посвятили фильм «22 июня 1897 года» (1979) истории политического убийства крупного британского чиновника Уолтера Ренда, который во время эпидемии чумы в Пуне пошел на конфликт с брахманами. Братья Чапекары, вдохновленные идеями одного из лидеров национально-освободительного движения, Балгандгадхара Тилака, совершили несколько кровавых террористических акций и были казнены, несмотря на прошение о помиловании, поданное самим Тилаком.

Этот пример далеко не единичен. Об устойчивости такого понимания свидетельствует и рекламная аннотация фильма «Аллури Сита Рама Раджу» — биографии одного из героев освободительного движения против колониального владычества и национальной буржуазии: «Его дисциплина была обязательной, а деятельность — бескорыстной, коль скоро, прежде чем начать борьбу, он отказался от всех мирских благ и стал мудрецом-аскетом... Аллури Сита Рама Раджу... Он был национальным героем в подлинном смысле слова. Он боролся за мобилизацию низов общества, заставил их понять собственную силу, вернул им потерянную веру и начал великую революционную борьбу, позволившую ему с горсткой последователей потрясти основы британского колониализма».

Сказанное отнюдь не значит, что все картины, обращенные к национально-освободительной борьбе, носили прямо или косвенно религиозный характер, — хотя большинство политических движений активно ис-

пользовали понятные широким массам религиозные лозунги. В кино получил воплощение и сугубо социальный подход к анализу конфликтов прошлого и настоящего. К примеру, выпущенный в 1941 году собственно исторический фильм «Сикандер» (индийская фонетическая трансформация имени Александр), посвященный неудачной попытке Александра Македонского завоевать Индию, прозвучал как актуальное предупреждение нынешним колонизаторам накануне провозглашения выдвинутого Ганди и его сподвижниками требования «Вон из Индии!»; картина «Наша страна» (1980, режиссер Гаутам Гхош), экранизация изданного у нас романа Чандара Кришана «Когда пробудились поля», рассказывает о крестьянском восстании на юге Индии во второй половине 40-х годов нынешнего века, опираясь исключительно на светскую проблематику, и т. д.

С другой стороны, в целом жизнеописания святых, будь то поэты, философы, отшельники или аскеты, вписывались скорее в собственно религиозную традицию, нежели в ее актуализированные варианты, то есть воспевали смиление и веру. Характерен с этой точки зрения фильм 1937 года «Святой Тукарам» — простая бытовая история поэта XVII века, вызывающего поклонение односельчан пением своих религиозных гимнов, но наталкивающегося на противодействие завистливого жреца, а также псевдосвятого Мамбадирао, по прозвищу Саломало. Да и жена им недовольна, коль скоро набожность супруга не дает ему возможности обеспечить семью. Боги помогают герою уцелеть и даже устоять перед искушением, когда богатые люди приходят к нему за благословением с дарами. Наступает для него и час блаженства — заnim прибывает небесная колесница. Он приглашает жену, но та предпочитает скромную земную жизнь — детей и хозяйство. Подобные истории, в которые боги вмешиваются лишь по необходимости, пересказываются на индийском экране не десятки, а сотни раз.

Религиозно-мифологические мотивы пронизывают и многие картины на современном материале, когда их авторы вольно перетолковывают то или иное эпическое сказание. Стоит, к примеру, дать героине имя Савитри или Сати, как на рассказываемую историю наложат свой отпечаток классические мифы. А поскольку индийцы чаще всего выбирают своим детям имена богов и святых, то и почва для ассоциаций здесь

возникает при полном соблюдении бытового правдоподобия.

К примеру, в фильме известного индийского режиссера Шьяма Бенегала «Кальюга» (1979) история четко очерченного социального и сугубо мелодраматического внутрисемейного конфликта впрямую отсылает зрителя к коллизиям «Махабхараты», а боги и герои как бы заново вселяются в земных персонажей. Само название фильма содержит в себе мифологические обертоны: ведь «Кальюга» («Машинная эра») по звучанию воспринимается как «Калиюга» («Железный век») — один из четырех мировых периодов, согласно индуистской мифологии, когда воцаряется зло, порок торжествует над добродетелью, жизнь людей полна страданий. Отсюда и трагически-пессимистическая трактовка событий, предопределенная уже самим заглавием и подкрепленная парафразами «Махабхараты».

В более широкой перспективе уважение к божествам, предкам, старейшим членам больших и разветвленных семей в соответствии со строгой иерархией полов и поколений; величие борцов за независимость и политических лидеров (в число почитаемых фигур нередко попадают и зарубежные знаменитости); наконец, что для нас немаловажно, престиж кинозвезд — все это сливается в единый калейдоскоп поклонения, приобретающий в свете индуистской традиции и религиозный оттенок.

Индия, как и США, — одна из немногих стран в мире, где сложился, развивался и поощрялся культ кинозвезд. Подобно богам и героям, звезды экрана постоянно делятся на категории — от главных, на сегодняшний день самых знаменитых и прибыльных, до только начинающих взлет к высотам славы. Как и на небе, актеры-мужчины вызывают большее почитание, чем актрисы, в чем сказываются и религиозные пережитки, неравноправное положение женщины в индийском обществе. И все же по сравнению с началом века, когда профессия актрисы уступала по социальному престижу даже проституции, контраст разителен, коль скоро нынешние звезды не только вполне достойные воплощения Ситы, Лакшми, Радхи или Рукмини, не говоря уже о героях эпоса, но и смело могут соперничать с ними. Уже цитированный нами П. Паррен не без иронии замечает в связи с распространностью в Индии изображений великих людей: «Знаменательно, что по этим картинкам легко заметить, насколько два феномена,

доминирующих в повседневной жизни Индии, — я имею в виду религию и кино — взаимопроникают: не только религиозные изображения повсюду соседствуют с фотографиями звезд экрана, но и богини с видимым удовольствием принимают позы журнальных красоток, в то время как звезды становятся чуть ли не объектом религиозного поклонения».

И наглядное подтверждение: актеры мифологических фильмов Н.-Т. Рама Рао и М.-Г. Рамачандран стали главными министрами штатов Андхра-Прадеш и Тамилнад.

Исходя из специфики индуизма, позволяющего уравнять в правах на экране божественных и мифологических персонажей с позднейшими святыми и аскетами, современная жизнь обогатила пантеон политическими деятелями прошлого и настоящего и, наконец, кинозвездами, как бы замкнув круг метаморфоз религиозного чувства, корни которого уходят в глубокую древность.

### Между апологией и критикой

Пронизанность повседневного быта религиозными церемониями, широкая распространенность предрассудков и суеверий, непоколебимая твердыня кастовых барьеров и отжившие каноны семейной жизни, в частности и по сей день живая традиция вступления в брак только в пределах своей касты и исключительно по договоренности родителей (нередко в раннем детстве или когда молодые даже не знакомы друг с другом), — все это получает экранное отражение и во вполне реалистических картинах, обращенных к повседневной жизни людей. И опять-таки интонация здесь бывает очень различной. То традиция возвышается и противопоставляется тлетворному влиянию западных нравов и обычаям, то, наоборот, бескомпромиссно отвергается как жестокая, бесчеловечная и отживающая свой век. По-разному трактуются и вопросы собственно религиозной жизни общин, в частности роль служителей культа. Примечательно, что сами обычай сохраняют свою силу и для авторов, казалось бы, программно антиклерикальных лент. Так, рассказывают, что даже в конце 60-х годов продюсер картины «Парашакти», иконоборческий характер которой позволял герою использовать пламя свя-

щенного светильника в храме, для того чтобы зажечь сигарету, тем не менее принес копию фильма в жертву богам.

Детально проанализировать этот водоворот внутренне противоречивых, конфликтующих, но все же сосуществующих в некотором синкретическом единстве тенденций здесь, конечно, невозможно. Ограничимся поэтому рассмотрением тех из них, в которых наиболее полно себя проявило критическое отношение к религии.

Отметим заранее, что авторы даже самых радикальных в этом плане картин, как правило, не ставят под сомнение догматическую основу индуизма. Их пафос направлен не против его исходных постулатов, философской базы, а против реальных воплощений в общественной жизни. Как бы в зеркальном отражении бхакти — поклонения индивидуальным богам, — экранная критика распространяется на отдельных служителей культа, на конкретные, пусть широко распространенные обычаи, живущие суеверия, в особенности сковывающие эмоциональную жизнь людей, отражение которой составляет одну из важнейших прерогатив искусства, в частности экранного.

Критика религиозных эксцессов и освященных традицией предрассудков содержалась уже и в религиозно-мифологических картинах, в житиях святых, реформаторская деятельность которых была направлена на изменение существующих приоритетов, установление более справедливого общественного порядка, коль скоро этот порядок в древности — а в Индии во многом и сейчас — определялся религией.

Больше всего фильмов было посвящено обличению кастовой системы, в особенности горькой участи неприкасаемых, и барьерам, препятствующим объединению влюбленных. Уже в середине 30-х годов появился фильм «Дхарматма», где ставилась проблема «хариджан» — «детей божьих» (так называл неприкасаемых Махатма Ганди). В 1935 году в одном из самых знаменитых индийских фильмов, «Девдас», экранизации произведенияベンгальского писателя Ш. Чоттопадхайя, счастью героев препятствовали их принадлежность к разным кастам и навязанное отцом замужество.

В картине «Неприкасаемая» (1936), где главную роль сыграла знаменитая Девика Рани, рассказывалась по-своему каноническая история. Взаимное влечение неприкасаемой и юного брахмана приводило к трагиче-

ской развязке, несмотря на то, что герои устояли перед искушением. Гибель героини в попытке предотвратить кровопролитие в столкновении между возлюбленным и мужем воспринималась как человеческая жертва на алтаре религиозного ханжества.

Не будем приводить другие подобные примеры — их в индийской кинематографии множество. Особое распространение произведения такого плана получили с середины 50-х годов, с укреплением собственно реалистического направления в индийском кино, видные представители которого уделяли большое внимание критике религиозных предрассудков.

Так, крупнейший бенгальский режиссер Сатьяджит Рей в 1960 году поставил фильм «Богиня» — драматическую историю женщины, которую свекор считает воплощением богини Кали. Завороженная поклонением, которое она вызывает, героиня сама начинает верить в свою божественную суть и доходит до самоубийства. «Я считаю, — говорил в этой связи режиссер, — что любой вид организованной религии вреден. Он создает барьеры между людьми и постоянно увеличивает их, он отнимает личную инициативу и делает человека зависимым от божественного руководства и всяческой подобной ерунды. Мой фильм «Богиня» выступает против такой религиозности, которая вмешивается в личную свободу человека, использует его как орудие господа и потому подавляет развитие героини как нормального человеческого существа». С этим высказыванием могли бы согласиться многие индийские художники, выступающие против религиозного фанатизма. Однако, следует заметить, они в большинстве своем, как и сам Рей, как и Рабиндранат Тагор — писатель, которому бенгальское киноискусство столь многим обязано, — остаются верными индуистскому спиритуализму. Поэтому их критика религии почти никогда не выходит за рамки частностей.

Так, Джон Абрахам в трагикомедии «Осел в деревне брахманов» показывает, как ненависть брахманов к ослу, которого приютил один из них, уважаемый преподаватель, приводит к убийству животного, а потом к безудержному его почитанию. Земная жестокость здесь плавно переходит в религиозный фанатизм, в результате чего ослу воздвигается храм.

Фильм Шьяма Бенегала «Кондура» — история брахмана, который, подобно богине Рее, постепенно сходит

с ума, убежденный в своей чудотворной силе, чем только усугубляет и без того полные трагизма конфликты между окружающими его людьми. Более благополучно — возвращением к нормальной жизни после спада захлестнувшей было героев волны мистицизма — завершается фильм Бимала Датта «Птица судьбы».

Сомнение в ортодоксальной религиозности взравившей его среды приводит образованного молодого брахмана к мучительным поискам альтернативных путей в жизни. Вызывающее поведение, пьянство, посещение публичного дома, жизнь, полная страданий, — такова его судьба, повторяющая судьбу давшего фильму название Ашватхамы — персонажа «Махабхараты», проклятого богами и обреченного на три тысячи лет горькой земной жизни.

Режиссер Т.-С. Нагабхарана в картине «Затмение» методами игрового кино реконструировал своеобразный обычай в одной из деревень Карнатаки, где неприкасаемым в течение четырнадцати дней дано право выполнять функции брахманов. Гибель одного из участников церемонии, которого отказываются похоронить и брахманы и хариджаны, и последующая трагедия сына старейшины деревни, посмевшего нарушить запрет, сделали это незаурядное произведение одним из наиболее ярких обличений кастовой системы.

Полемическое сопоставление нынешней нищеты и бесправия с всесилием божественного персонажа положено в основу сюжета фильма лидера так называемого параллельного кино Индии —ベンгальского режиссера Мринала Сена. Его название, опять-таки аватара Вишну, — «Парашурам». По преданию, Парашурам убил Картавирью, похитившего теленка дойной коровы, за что сыновья последнего убили его отца. В Брахмавайварта-пуране говорится: «Вернувшись домой с охапкой сучьев, Парашурам нашел отца мертвым. Он оплакал его, совершил погребальные обряды и зажег погребальный костер. Потом он торжественно поклялся, что уничтожит все племя кшатриев, так как сыновья Картавирьи принадлежали к варне воинов. Постепенно Парашурам сразил в бою главных виновников, а потом стал убивать всех кшатриев. Так он уничтожил двадцать одно поколение воинов и их кровью напоил пять огромных озер».

По контрасту со своим легендарным прообразом, безжалостным и всемогущим мстителем, современный

Парашурам, пребывая в нищете, предается жалким и бесплодным фантазиям, храня топор, которым он некогда в единоборстве убил тигра. Эта бытовая история приобретает характер притчи именно в сопоставлении с легендой.

Если учесть, что все названные выше шесть фильмов были сняты и выпущены на экраны в течение короткого отрезка времени, с 1977 по 1979 год, может создаться обманчивое впечатление, что сокращение числа собственно мифологических картин привело к соответствующему росту значения произведений, критикующих религиозные предрассудки. Однако аудитория всех этих и многих других, им подобных фильмов осталась более чем ограниченной. Правомерно предположить, что в общей сложности она едва ли составляла более одной десятой части зрителей какого-нибудь популярного и более чем традиционного религиозно-мифологического боевика тех же лет. Поэтому-то положение в интересующей нас сфере религии остается в Индии неоднозначным и обостренно конфликтным, ярким свидетельством чего являются и картины, обличающие нищету и бесправие, кастовые предрассудки и распространенные суеверия.

### Ганди, Шанкара или Амитабх?

В начале 80-х годов на экраны Индии с промежутком чуть более одного года вышли две картины — «Ганди» английского режиссера Ричарда Аттенборо и «Ади Шанкарачария» Г.-В. Айера. Первая из них, эпическая экранная биография видного политического и религиозного деятеля, лидера национально-освободительной борьбы, завоевала всемирное признание. Проникнутая глубоким уважением к своему герою (в блестящем исполнении актера англо-индийского происхождения Бена Кингсли), она очерчивала многогранную деятельность Ганди, показывала бескомпромиссность его борьбы против британского владычества и одновременное строгое следование как тактике отказа от сотрудничества, неподчинения колонизаторам, так и принципу «ненасилия». Не все акценты в этом фильме были расставлены точно — в собственно политическом плане ему свойственны известные противоречия, еще усугубляющие противоречивость учения, деятельности и характера самого Ганди. Это произведение не случайно вызвало критические

замечания со стороны Индиры Ганди, хотя возглавляемое ею правительство и участвовало в его финансировании и предоставило возможность провести съемки на своей территории, в том числе в священных местах. Правомерное чувство неудовлетворенности вызывает и односторонняя акцентировка пацифизма в современных условиях, когда многие народы вынуждены отстаивать собственную независимость не длительными голодовками, а вооруженной борьбой.

И все же в интересующем нас здесь аспекте «Ганди» в какой-то мере развивает позитивные тенденции исторически достоверного анализа социальных и политических конфликтов, дает отчетливо внерелигиозную трактовку образа героя, метафизические аспекты учения которого сознательно отводятся на второй план.

Фильм «Ади Шанкарачария», наоборот, целиком погружен в религиозно-философские проблемы. Эта официальная биография знаменитого мыслителя рубежа VII и VIII веков Шанкары, предложившего ставшее каноническим толкование веданты, — первый фильм, целиком снятый на санскрите и понятный даже индийской аудитории только благодаря английским субтитрам, не переводящим диалог, а комментирующим изображение, объясняющим смысл религиозных церемоний и мировоззренческих дилемм. Режиссер этого откровенно пietистского, мистического по содержанию произведения, абсолютно не похожего на популярные религиозно-мифологические ленты, подчеркивал: «На экране рассказывается история жизни Шанкары и проецируется его философия. Сценарий создавался исключительно на основе религиозных книг и воплощения учения Шанкары в его жизни».

Учение Шанкары — последовательный идеалистический монизм, по которому существует только безличный Брахман — абсолютная реальность, а мир есть всего лишь результат действия его магической силы. Только мудрецам дано постичь эту конечную истину и осознать тождественность собственного духа с духом абсолютным. Эта сугубо умозрительная концепция, лежащая у истоков философии индуизма, очевидно, недоступна для экранного и вообще какого бы то ни было воплощения. Поэтому лента превращается в беспрерывный комментарий священных текстов, относительно популярное учебное пособие, способное вызвать не непосредственное эстетическое переживание, а, скорее, специфически теоретический познавательный интерес.

Эта религиозно-ортодоксальная картина не случайно открывала ретроспективный показ лучших индийских фильмов на Международном кинофестивале в Бомбее в начале 1984 года, что, по-видимому, должно было служить зароком верности традиции, несмотря на все превратности современной жизни, программного стремления сохранить в неприкосновенности основы индуизма. И хотя зрительский успех в данном случае весьма маловероятен, значение самого ее появления как принципиально нового фактора в развитии собственно религиозной тематики в индийском кино не вызывает сомнения. В какой-то мере этот феномен можно рассматривать как результат сознательно проводимой культурной политики — при съемках фильма о Шанкаре коммерческие соображения, очевидно, не принимались во внимание. Главным было подкрепление религиозных традиций, различные экранные ипостаси которых мы рассматривали.

Помимо показного пietизма здесь можно, как мы убедились, выделить несколько важных факторов, усложняющих взаимодействие кино и религии.

Во-первых, героическая борьба народов Индии против колониального владычества Англии, борьба, нередко принимавшая религиозные формы, способствовала известной актуализации священных тем, жизнеописаний знаменитых правителей святых и аскетов, исторических деятелей, образы которых в современном социокультурном контексте обретали отчетливо антиколониалистское звучание. Историко-мифологический симбиоз в результате превращался в подлинный арсенал социально действенного искусства.

Во-вторых, интенсивность взаимодействия кино и религии была связана с устойчивостью относящихся к более или менее удаленному прошлому мировоззрения и мибоощущения, форм поведения, обычаяев, пронизывающих общественную жизнь страны и, естественно, получающих (прямое или косвенное) отражение и выражение на экранах, в том числе и в сугубо современных картинах, лишенных сколько-нибудь заметных религиозно-мифологических реминисценций. Вместе с тем именно пронизанность повседневности консервативной религией порождает волну антирелигиозных мотивов в реалистических фильмах, авторы которых пытаются внести свой вклад не только в социально-экономическое, но и в духовное раскрепощение народа. Хотя здесь мы и не найдем прямых аналогий западноевропейскому воинствующему

антиклерикализму, борьба против суеверий и предрассудков носит тем не менее по-своему последовательный и бескомпромиссный характер.

Наконец, последнее, но также чрезвычайно важное обстоятельство — сохраняющаяся и по сей день широчайшая популярность индийского кино; отсюда упрощение сюжетных коллизий, их уподобление городскому фольклору, неомифологии, по-новому трансформирующей древние мотивы.

Мифологические по сути эпизоды и сюжетные ходы легко обнаружить и в мелодрамах и в приключенческих лентах, казалось бы, весьма далеких от каких бы то ни было канонов веры. К примеру, одна из песен известного советскому зрителю фильма «Танцор диско» обращена к Кришне. И хотя эту весьма традиционную для индийского кино ленту никак нельзя назвать религиозно-пропагандистской, прошение о помощи здесь, очевидно, не остается без ответа. Ведь сверхъестественная сила, которую проявляет герой в решающих схватках с окружающими его злодеями, для правоверного индуиста служит наглядным доказательством вмешательства богов в земные дела для восстановления закона и добродетели и защиты своих приверженцев.

В неписаной иерархии, укорененной в массовом сознании, взращенном и сформированном потребностью в обожествлении своих героев, наследниками богов и святых наряду с политическими лидерами, а может быть, и перед ними выступают кинозвезды, поклонение которым приобретает порой характер коллективного психоза. С этой точки зрения любопытно следующее свидетельство американского критика Эллиота Стейна: «Главным событием года в Индии был не «Ганди», а несчастный случай, произшедший с Амитабхом. В течение почти десятилетия Амитабх Баччан был главной опорой комфорта индийской кинопромышленности. Актер вызывает восхищение у представителей любого пола, возраста и касты. Типичный фильм Баччана — мелодрама, построенная на мести, или история испорченного ребенка, который вырастает и отдается преступной деятельности. В июле прошлого (1982. — К. Р.) года во время съемок фильма «Кули» в Бангалуре он получилувечье в сцене драки, повредил кишечник и оказался на грани смерти... В течение месяцев сотни тысяч людей молились за него в храмах и мечетях. Выйдя из больницы, он благословил огромную толпу, собравшуюся его приветствовать».

Таким образом, религиозно-мифологические мотивы оказываются присущими не только прямым экранизациям мифов и легенд, но и значительно более широкому кругу произведений, черпающих вдохновение из древних источников, перетолковывающих их на свой лад и подчиняющих решению специфических идеально-художественных задач, зачастую с религией никак не связанных. Эта особенность, характерная далеко не только для индийской кинематографии, в столь яркой форме проявилась именно здесь в связи со специфической ролью индуизма (во взаимодействии с другими верованиями и религиями) в истории страны, в частности в формировании национального самосознания.

Ю. Корчагов

## Радж Капур

Кинодинастия трех поколений Капуров — уникальное явление в истории не только индийского кино.

Она ведет свое начало от Притхвираджа, уроженца северо-западной пограничной провинции Индии (после раздела страны включенной в состав Пакистана), с ранних лет игравшего на сцене в любительских спектаклях. С ним произошло то, что можно чаще всего видеть в кино, а не в жизни. Родители хотели дать ему юридическое образование. Но страсть к искусству оказалась сильнее желания родителей: не закончив юридический колледж в Лахоре, Притхвирадж уезжает в Калькутту, где становится театральным актером. Некоторое время он работает в Индийском национальном театре Андерсона и других полупрофессиональных театральных труппах. Затем его приглашают сниматься в кино.

Впервые Притхвирадж появился на экране в качестве статиста в «костюмном» фильме «Вызов» (другое название — «Обьюдоостый меч», 1929, реж. Б.-П. Мишра). А год спустя выступил в главной роли в мелодраме «Девушка из кино» (реж. Б.-П. Мишра). Постепенно кино стало его вторым призванием — вторым потому, что на первом месте у него остался театр. Притхвирадж переселился в Бомбей, снимался в первом индийском звуковом фильме «Красота мира» (1931, реж. А. Ирани), играл более чем в тридцати мифологических и исторических кинолентах, большинство из которых пользовалось успехом у зрителя. Среди сыгранных им ролей — Александр Македонский в одноименном фильме (реж. Сохраб Моди), император Акбар в фильме «Великий Могол» (реж. К. Асиф), бог Рама в фильме «Сита» (реж. Д. Бошу) и другие.

Долгие годы Притхвирадж Капур вынашивал мечту о

создании собственного театра. Ей суждено было осуществиться лишь в 1944 году. Основанный им «Притхви-театр» стал первым профессиональным театром на языке хинди, сыгравшим большую роль в становлении и развитии современного национального театрального искусства Индии. «Притхвирадж, — писал известный индийский писатель и искусствовед Балвант Гарги, — избавил индийский театр от традиций старых коммерческих трупп с их тягой к мелодраме и открыл путь на индийскую сцену здоровому и полнокровному реализму<sup>1</sup>.

На сцене театра было поставлено восемь пьес, написанных современными индийскими драматургами. Среди них — «Стена», посвященная актуальной теме индо-мусульманского единства; «Патхан» — о жизни двух семей в пограничном районе страны; «Художник» — о месте деятеля искусства в современном обществе и др. Сохранение театра и театральной труппы, насчитывавшей почти сто человек, требовало немалых средств, поэтому актеры часто выезжали на гастроли в различные районы Индии. В 1960 году из-за финансовых трудностей «Притхви-театр» закрылся. (В 1978 году Шаши Капур возобновит работу театра.)

Обо всем этом стоило, думается, упомянуть, так как личность Притхвираджа, его фанатичная преданность искусству оказали сильное воздействие и на его сыновей: старшего — Ранбирраджа, то есть Раджа, среднего — Шамми и младшего — Шаши. Все они росли в атмосфере искусства, с ранних лет, как говорится, впитывали дух сцены. Со временем они все нашли свое место в кинематографе.

О Радже — особый разговор.

Но его братья тоже заслуживают самого уважительного внимания. Менее всех преуспел на актерском поприще представительный, рано огруженевший Шамми, однако и на его счету большое число драматических ролей. Что же касается Шаши, то его слава вряд ли уступает известности старшего брата; он считается одним из наиболее тонких и разносторонних актеров кино Бомбея; его особенно охотно приглашают на съемки английские и американские режиссеры.

Третье поколение представляют сыновья Раджа — Рандхир, Риши и Раджив, а также два сына и дочь Шаши — Кунал, Каран и Санджана. Можно еще добавить,

<sup>1</sup> Гарги Б. Театр и танец Индии. М., 1969, с. 109.

что недавно скончавшаяся жена Шаши, мать Кунала, Ка-  
рана и Санджаны англичанка Дженифер Кендал, также  
была незаурядной актрисой театра и кино.

Вклад клана Капуров в индийское кино невозможно  
переоценить.

Ранбиррадж начал работать в кино в начале 40-х го-  
дов: был поначалу помощником режиссера на разных  
бомбейских киностудиях, играл на сцене «Притхви-  
театра», большей частью исполняя роль шута. Это  
и было его единственной школой. Его впервые попросили  
встать перед камерой еще на калькуттской киностудии  
«Нью тиетерс», где режиссер Д. Бошу снимал фильм  
«Революция», с английским подзаголовком «После  
землетрясения», рассказывавший о землетрясении на  
территории современного штата Бихар. Роль плачущего  
мальчугана, лишившегося родителей, была настолько не-  
значительной, что Раджа (так на студии называли  
Ранбирраджа) даже не сочли нужным упомянуть в  
титрах. Фильм вышел на экран в 1935 году, когда Раджу  
исполнилось одиннадцать лет. В 1943 году он сыграл  
еще одну эпизодическую роль, в фильме «Наше дело»  
(реж. М.-И. Дхарамсе), а три года спустя состоялся  
его подлинный актерский дебют, о котором он уже  
упоминает, рассказывая журналистам о своем творчес-  
ком пути. Он снялся в роли Нарада, сына бога Брахмы,  
в мифологическом фильме «Вальмики» (реж. Б.-Г. Пен-  
харкар). Его отец, Притхвирадж, играл в этой же карти-  
не легендарного мудреца Вальмики, которому приписы-  
вают создание древнеиндийской эпической поэмы «Ра-  
маяна».

Год 1947-й стал знаменательным в жизни Раджа Ка-  
пура. В этот год одна за другой на экран вышли четыре  
картины с его участием: фильм-сказка «Голубой лотос»,  
историческая кинолента «Победа в Читторе», приклю-  
ченческий фильм «Посещение тюрьмы» и мелодрама  
«Дама сердца». Уже в этих фильмах Радж Капур проя-  
вил себя как одаренный актер, способный играть разно-  
плановые роли. Пришла популярность, открылась дорога  
на звездный Олимп. Однако Капур уже тогда осознал,  
что играть такие роли, какие ему хочется, он может  
только в фильмах, которые сам же будет ставить. Он ре-  
шает стать кинорежиссером, открыть собственную ки-  
ностудию.

Капур дебютировал как режиссер в 1948 году, поста-  
вив фильм «Пламя». Это, как можно судить, мало чем

любопытный рассказ о судьбе театрального актера, избавленного вниманием многочисленных поклонниц. Отметим, однако, что на роль одной из героинь он пригласил девятнадцатилетнюю Наргис. Она не была его «открытием». До этого Наргис снималась в фильмах режиссера Мехбуба. Но в ее лице Радж нашел идеальную партнершу, и впоследствии Наргис станет на долгое время героиней всех его фильмов. Их успешный творческий союз нашел и оригинальное символическое воплощение: изображение играющего на скрипке Раджа и склонившейся над ним Наргис — кадр из фильма «Сезон дождей» — одно время было эмблемой киностудии «Радж Капур фильмз». За семь лет совместной работы Наргис и Радж снялись в пятнадцати картинах, многие из которых стали заметным событием в истории индийского кинематографа. Среди них и известные советскому зрителю «Бродяга» (1951), «Господин 420» (1955), «Под покровом ночи» (1956, в оригинале «Бодрствуите!»). Сегодня трудно представить, какой исключительный успех выпал на долю «Бродяги», когда он дошел до экранов нашей страны. Некоторые категории зрителей смотрели его по многу раз, запомнившаяся песенка с припевом: «Бродяга я...» — звучала всюду, ее пели даже в детских садах, а сам Капур стал самым популярным зарубежным актером. Конечно, этот успех не объяснишь только художественными достоинствами фильма — они несомненны, но, право, нет нужды и преувеличивать их. Дело, видимо, во многом объяснялось тем традиционным уважением к народу Индии, которое всегда испытывали советские люди, — эти чувства, естественно, были перенесены на то, что стало первой встречей с культурой этой страны, — на фильмы, тем более что картины эти были яркими, оригинальными, понятными по идеям и проблемам.

Надо заметить, что «Бродяга» показывался одновременно с другими индийскими фильмами — некоторые из них сегодня считаются классикой, например «Два бигха земли»<sup>2</sup> Бимала Роя. Фильм Капура такого испытания временем не выдержал, но тогда, в 1954 году, он явно главенствовал. Очевидно, для своего времени он был наиболее, скажем так, функционален, более всего отвечал запросам зрителей.

---

<sup>2</sup> Все фильмы были в прокате СССР.

Легко заметить, что у капуровского героя есть предшественники в мировом кино. Менее известно, что к образу маленького человека, противостоящего суровому, подчас безжалостно жестокому миру, Капур шел не только путем учебы у художников мирового кино, но и собственной дорогой познания индийской действительности. Это не простой вопрос — родословная капуровского бродяги, он требует выяснения.

Неунывающего мальчугана-беспризорника из фильма «Гопинатх» (1948, реж. Махеш Кауль), сыгранного Капуром, можно считать своего рода прообразом Раджа, главного героя фильма «Бродяга». Он «отверженный», но не озлобленный жизнью парень, верящий в добро, надеющийся на изменение жизни к лучшему. Капур не скрывает, что образ бродяги складывался под воздействием фильмов Чаплина, снискавших в Индии большую популярность. Капуровский Радж был даже внешне похож на чаплиновского героя: растерянный вид, грустная улыбка, коротко подстриженные усики, нескладный, мешковатый европейский костюм. Неудивительно, что некоторые индийские критики начали писать, что Капур в роли Раджа будто бы копирует героя чаплиновских фильмов или даже пародирует его. Это было далеко не так. Несмотря на очевидное внешнее сходство, герои фильмов Капура и Чаплина, в сущности, представляли собой разные социальные типы. Напомним, что чаплиновский герой большей частью оказывается не в состоянии вырваться из своего трагического одиночества, терпит поражение в единоборстве с равнодушным и безнравственным буржуазным обществом. Несколько упрощая дело, можно сказать, что Чаплин с грустью констатировал поражение Чарли, выражая недоверие к его попыткам найти свое место в мире расчета и погони за барышом. Капуровский герой живет в другую историческую эпоху, в другой стране — еще бедной, отсталой, но уже освободившейся от колониального владычества Индии. Главное же — в стране, полной надежд на будущее. Поэтому он, несмотря на все превратности судьбы, никогда не падает духом, верит в свою счастливую звезду, полон социального оптимизма.

Мы еще вернемся к этому образу, говоря об этапном, во многом автобиографичном и исповедальном фильме Капура «Мое имя — клоун». Пока же продолжим изложение его творческой судьбы.

В 50-е годы Капур становится крупным и хорошо

известным в кинематографическом мире деятелем и художником. Он создает свою студию, набирает постоянную съемочную группу, в создании его фильмов принимают участие лучшие индийские сценаристы, киноактеры, композиторы, певцы. Все это стало возможным благодаря громадному коммерческому успеху даже первых его лент. Уже одно упоминание в рекламных объявлениях имени режиссера и актера Раджа Капура гарантировало картинам кассовый успех. Фильмы Капура неделями не сходили с экранов индийских кинотеатров, успешно демонстрировались в конкурсных и информационных программах международных кинофестивалей в Бомбее, Каннах и Карловых Варах, на Неделях индийского кино. Капур посещает СССР, США, Великобританию, КНР по случаю премьеры своего фильма «Бродяга».

Чем был вызван этот прямо феноменальный успех Капура и его «Бродяги» как в самой Индии, так и за ее пределами? Менее всего — схожестью Раджа и Чарли, уж этим-то Западную Европу и тем более Америку не заинтересуешь. Очевидно, если говорить о несомненном успехе капуровских фильмов за рубежом, то он был обусловлен не столько художественными особенностями его картин, мало чем отличавшихся от традиционной индийской кинопродукции, сколько интересом к дотоле практически неизвестной кинематографии, а еще, может быть, более — самим характером героя, молодого, обаятельного, неунывающего, глубоко демократичного. Иначе говоря, именно непохожестью на чаплиновского героя, который, кстати вспомнить, как раз к этому времени ушел с экрана. Кроме того, нельзя упускать из виду несомненную одаренность Капура как актера и режиссера, а также его умение чутко улавливать веяния времени, вкусы и запросы зрителя. Так или иначе, но Капура в те годы шутливо называли даже чрезвычайным и полномочным послом индийского кино.

Пятидесятые годы — наиболее продуктивный период в творчестве Капура. Помимо упоминавшихся ранее «Бродяги» и «Господина 420» он принимал непосредственное участие в создании еще четырех картин: «Чистильщики обуви» (1954); «Под покровом ночи» (1956); «Дели почти рядом» (1957) и «В стране, где течет Ганг» (1960).

Все эти картины, несмотря на существенные различия в материале и сюжетах, составляют в идейно-ху-

дожественном плане определенное единство и могут, на наш взгляд, рассматриваться не по отдельности, а как целостный этап творчества Капура. Многое, разумеется, в фильмах этого десятилетия определялось личностью Капура, но не меньшую роль в том, что эти картины стали вершиной его творчества, сыграло, думается, время. Напомним: это время — первое десятилетие жизни освободившейся Индии, период высокого энтузиазма, надежд, национального возрождения, поисков своего пути социально-экономического развития и, главное в данном случае, веры в быстрое преодоление всех тяжелых последствий эпохи колониализма. Эта вера, определенным образом трансформируясь, пронизывает едва ли не все ленты, вышедшие в 50-х годах на студии «Радж Капур фильмз». Да, жизнь сложна и трудна, общество несовершенно, а люди часто бывают эгоистичны, жестоки и несправедливы друг к другу, констатируют эти картины, особенно четко — «Бродяга» и «Господин 420», но надо верить и надеяться, что все в жизни меняется к лучшему. Брошенный ребенок найдет любящую мать, бродягу полюбит очаровательная девушка, злодеи раскаются, а нераскаявшиеся будут справедливо наказаны и т. д. и т. п.

Наивные, утешительные картины, не отражавшие реальных общественных конфликтов, — так можно сказать и не раз говорилось критиками в связи с фильмами Капура. Однако такого рода суждения не учитывают по меньшей мере два момента: во-первых, упомянутой нами атмосферы всеобщего энтузиазма, в которой жила страна и в которой создавались эти ленты; во-вторых, того, что они, эти фильмы, были проникнуты активным гуманизмом и неподдельным демократическим пафосом, сочувствием к простым людям и призывом к обществу прийти на помощь униженным и оскорбленным.

В «Бродяге», надо признать, социальный момент выражен нечетко, там конфликт строится, напомним, на семейной драме: сын прокурора, выросший на дне, становится преступником, и когда попадет на скамью подсудимых, то его отец оказывается обвинителем; истину вскрывает, обвиняя сильных мира сего в предрасудках и жестокости и оправдывая Раджа как жертву обстоятельств, приемная дочь прокурора, ставшая адвокатом. Но и эта картина — с ее утверждением высоких человеческих качеств, в которых Капур не отказывает преступнику и которых не находит в «столпе общест-

ва» — прокуроре, с ее показом женщины не как безли-  
кого, всецело подчиненного мужу и семье существа, а как  
активной участницы строительства нового общества,  
наконец, с ее фоном действия, представляющим собой  
реальные окраинные улочки и дворы Бомбея, — была  
не рядовым явлением в коммерческом кино.

С особой силой гуманизм и социальный протест  
Капура выразились в картине «Чистильщики обуви»,  
вскрывшей такую острую и болезненную для индийских  
городов проблему, как бездомность и нищета тысяч  
уличных детей. Они торгуют сигаретами, газетами и  
всякой мелочью, чистят обувь прохожим, но все это  
в лучшем случае лишь спасает их от скорой голод-  
ной смерти. Судьба их предрешена: постепенно они  
превращаются в особого рода париев или становятся  
преступниками. Капур показывает, что эти дети улицы  
остаются, пока их не затягивает дно, обыкновенными  
детьми — чистыми, жизнерадостными, добросердечными,  
всегда готовыми прийти на помощь друг другу. Но их  
надо спасать — от улицы, полуходного существования,  
затягивающего их в мир преступности...

Фильм «Чистильщики обуви» звучал как протест, как  
обвинение общества в растрате самого большого бо-  
гатства нации, составляющего ее будущее, — детей. И по  
резкости обвинения это фильм беспримерный в творчест-  
ве Капура; в массовой же конформистской кинопродук-  
ции Бомбея он выглядит просто как какое-то исключ-  
ение. Известно, что владельцы кинотеатров не хотели  
брать «Чистильщиков обуви», полагая, что в нем нет  
ничего, что может заинтересовать зрителей, — ни любов-  
ной истории, ни песен и танцев на фоне очарователь-  
ных пейзажей, ни приключений и т. п. Но когда фильм  
все же вышел на экраны, он вызвал подлинный фу-  
рор, больший интерес, чем «Бродяга». И это понятно:  
главный индийский зритель, простой городской люд,  
увидел на экране свою жизнь, свои насущные проблемы.

В сущности, то, что называется феноменом Капура,  
не составляет какой-либо неразрешимой загадки. Капур  
создал свои первые фильмы в период, когда реалисти-  
ческие тенденции в индийском кино были достаточно  
слабы, когда безраздельно господствовала коммерческая,  
конформистская продукция. Фильмы Капура — ради  
справедливости отметим, что одновременно и рядом с ним  
в Бомбее действовали такие художники-реалисты, как  
Б. Рой и Х.-А. Аббас, — в то время, особенно в 50-х го-

дах, были выражением демократических устремлений общества. Вероятно, спорный вопрос: в какой мере, с какой откровенностью и четкостью позиций это делалось? Но зато бесспорно, что делалось это в яркой и занимательной, всем доступной форме искусства для масс.

Названные выше фильмы были порождением своего времени.

Шло время, менялась обстановка в стране; изменилась и идеяная направленность фильмов Капура. Успехи на пути социально-экономического развития сопровождались, как известно, обострением классовых противоречий и политической борьбы в Индии. Происходило размежевание различных сил. В сфере кино это привело к усилению конформизма в бомбейских фильмах. Этот процесс не мог не затронуть и Капура.

Нетрудно увидеть, что в первой половине 60-х годов его фильмы постепенно утрачивают остроту социального звучания. Излюбленным жанром режиссера становится психологическая мелодрама, пропагандирующая идеи духовно-нравственного самосовершенствования. Такова, например, картина «Сангам» (1964). Название фильма содержит несколько смысловых значений. Сангам — это место слияния в районе города Аллахабада двух реально существующих рек, Ганга и Джамны, но также и легендарной подземной реки Сарасвати — место, ежегодно посещаемое миллионами паломников-индусов. Сангам, однако, означает еще и взаимоплетение жизненных путей и судеб Сундары, Гопала и Радхи, героев картины, которых связывают давняя дружба и готовность к самопожертвованию. Самопожертвование, культивируемое религией индуизма, наверное, можно назвать одной из существенных черт индийского национального характера. В этом отношении фильм Капура, конечно, глубоко национален. Нельзя, однако, не заметить, что, в отличие от лент предыдущего десятилетия, «Сангам» весьма условно связан с реальными проблемами современности.

«Сангам» по всем внешним признакам напоминает классическую мелодраму, основанную на «любовном треугольнике»: муж (Сундар), жена (Радха) и «третий лишний» (Гопал). Верная и покорная Радха по канонам мелодрамы должна была символизировать идеальную жену. Талантливая актриса Виджаянтиমала все же сумела выйти за рамки стереотипного амплуа и создала психологически противоречивый образ современной ин-

дийской женщины. Радха любима Гопалом и отвечает ему взаимностью. Когда же Гопал великодушно отказывается от Радхи и предлагает ей выйти замуж за их общего друга детства Сундара, она скрепя сердце выполняет его волю. И в этом браке она старается найти личное счастье и душевное равновесие. Но как это можно, если ее сердце было навек отдано Гопалу? Тот в свою очередь выглядит своего рода благородным мучеником, всю жизнь страдающим от неизлечимой любви к Радхе и в финале картины добровольно лишающим себя жизни. Чтобы сделать Сангам священным, говорит он перед смертью, Сарасвати должна незримо соединиться с Гангой и Джамной...

Согласимся, что вся эта история выглядит крайне сентиментальной и далекой от жизни.

В жанре мелодрамы поставлен и фильм «Мое имя — клоун» (1970), над которым режиссер работал почти шесть лет. Внешне это история жизни доброго клоуна-неудачника Раджа Ранвира. Его отец погиб во время несчастного случая на арене цирка, и мальчик был вынужден бросить школу и поступить на работу, конечно же, в цирк. Уборщик на манеже — такова его первая цирковая профессия. На долгие годы цирк станет для него и школой жизни и единственным университетом. Многое пришлось испытать и пережить Раджу, прежде чем он сменил спецовку чернорабочего на маскарадный костюм клоуна. Но артистический успех не сделает его счастливым, не избавит от душевного одиночества. Раджу суждено будет полюбить трех женщин: в юности — учительницу Мэри; в зрелом возрасте — русскую циркачку Марину (ее играла балерина Большого театра Ксения Рябинкина), а на склоне лет — честолюбивую танцовщицу Мину, и ни одну из них по разным причинам он не сможет удержать возле себя...

Да, внешне, повторим, это чистая мелодрама. Но ведь не случайно же Капур назвал этот фильм «главным делом жизни»<sup>3</sup>, недаром и по сей день гордится им. Говоря о его форме, один советский критик сказал, что это фильм-воспоминание. С этим можно согласиться, если не искать чисто внешних совпадений между жизнью Капура и судьбой клоуна Раджа, — перед нами не биографический рассказ в прямом смысле слова, а исповедь художника, и еще — изложение его кредо.

<sup>3</sup> На экранах мира. М., 1972, с. 77

Суть этого большого (в оригинале он идет 4 часа 10 минут) и сложного по композиции фильма, в общем-то, сводится к простой и дорогой Капуру мысли, что долг художника — отдать сердце людям, утешать их, делать счастливыми, но все это фатальным образом самого его лишает и личной жизни и личного счастья.

Этот фильм многое объясняет в жизни и еще более — в творчестве Капура. Любопытно его возвращение к родословной Раджа: в начале фильма Капур монтирует кадры из чаплиновских картин, как бы прямо указывая на истоки. Но тут же четко просматривается мысль и о том, что это было не простым заимствованием опыта великого мэтра клоунады, а как бы перехватом венной эстафеты искусства. Радж не слепок с Чарли, он просто продолжатель его дела в специфических условиях Индии. Кроме того, Радж 1970 года очень мало похож на Раджа времени «Бродяги». Тот, ранний Радж, не только молод, но, главное, удачив, полон веры, что мир прекрасен. Радж-клоун любит людей и жизнь, но, хотя и с неизменной улыбкой, не очень-то верит в разумность действий людей и непременное торжество справедливости жизни. Но, пожалуй, важнее всего то, что Радж-клоун при всей своей мудрой недоверчивости отдает себя целиком людям.

Известно, что Капура знает и любит массовый зритель Индии. Но его также любят и знают многочисленные зрители Советского Союза. Это взаимное чувство. Капур не раз говорил, что в Москве и Ташкенте, где он особенно часто бывает, чувствует себя «как дома». Вторая новелла фильма, «Мое имя — клоун», выглядит сейчас как его объяснение в любви к Москве и москвичам. Это выражено не только историей платонической любви к русской циркачке — сильнее всего это звучит в кадрах Красной площади, московских улиц и площадей, которые прямого отношения к сюжету не имеют. Они нужны Капуру, очевидно, не для характеристики героя, а для выражения своего внутреннего мира.

В этом фильме дебютировал один из младших тогда членов династии Капуров, ныне популярнейший Риши. Он там Радж в детстве — довольно полный, но удивительно подвижный и пластичный мальчик. Через несколько лет он снимается в фильме отца «Бобби» (1973) и становится зездой первой величины.

Что можно сказать о «Бобби», имевшем исключительный успех не только в Индии, где именами его молодых героев многие родители называли своих детей, но и

у многих зарубежных, в том числе советских зрителей? Конечно, это блистательный образец коммерческой продукции прежде всего. Но, несомненно, индийские критики правы, указывая, что «Бобби» привлек симпатии зрителей яркостью изложения вечной темы любви молодых людей, принадлежащих к разным социальным слоям общества (напомним: он — из аристократической семьи, она — из бедной), и еще более — решительным выступлением молодого поколения против диктата родителей, как правило, устраивающих по собственному усмотрению личную жизнь своих детей, оправданием их стремления выйти из-под кабальной опеки взрослых.

Некоторые критики не без иронии писали, что перед нами, мол, бомбейский вариант сюжета о Ромео и Джульетте. Это так и не так. Сходство сюжетов, конечно, несомненно, однако важнее здесь видеть, что за всей условностью его, этого сюжета, скрываются вполне реальные семейные и бытовые проблемы.

В 70-х годах основное место в творчестве Капура занимает семейно-бытовая мелодрама, где в центральных ролях, как правило, заняты его сыновья: старший — Рандхир, средний — Риши и младший — Раджив. Исключение составляет лишь «Истина, святость и красота» (1978), где роль главного героя исполнял младший брат режиссера — Шаши Капур. Радж Капур последовательно, одного за другим выводил на экран сыновей; к счастью, все трое оказались неплохими актерами, а старший уже проявил себя и как режиссер.

Рандхир Капур дебютировал как актер и режиссер в фильме «Прошлое, настоящее и будущее» (1971). Отец был, как принято говорить в кино, художественным руководителем фильма. Сюжет картины составляет жизнь небольшой респектабельной семьи, состоящей из представителей трех поколений — дед, отец, внук, — символизирующих прошлое, настоящее и будущее. Хотя члены семьи и связаны родственными узами, тем не менее каждый живет собственной, непонятной другим жизнью, в замкнутом мире личных воспоминаний, забот и развлечений. Они придерживаются внутренне противоречивых взглядов и убеждений, что служит причиной постоянно возникающих ссор и конфликтов. Набожный дед (последняя роль Притхвираджа в кино) часами не выходит из молитвенной комнаты. У его сына Рами (Радж Капур) вся жизнь расписана по минутам, запрограммирована календарем приемов и деловых встреч. Лишь легкомыс-

ленный внуk Раджеш (Рандхир Капур) беззаботно порхает по жизни как мотылек. Он с одинаковым безразличием относится и к бесконечным молитвам деда о спасении души и к деловым заботам отца о приумножении капитала. Лишь когда Раджеш переступает дозволенную грань, оскорбляет религиозные чувства деда, в семье возникает действительно острый и продолжительный конфликт. Дед и отец объединяют свои усилия для исправления великовозрастного шалопая. И дело идет на лад, как и должно быть в такого рода фильме. Отец находит ему невесту, определяет на службу в свою фирму, а дед убеждает в необходимости соблюдения религиозных ритуалов и обрядов, которые, по его мнению, являются незыблемыми устоями семейного согласия и благополучия.

В финале картины они все трое превозносят хвалу богу Шиве.

Это было чем-то новым в творчестве Капура, явно бесконечно далеким не только от демократических фильмов 50-х годов, но и от гуманизма ленты «Мое имя — клоун». Обращение к религии, к индуистской духовной культуре, необходимость соблюдения ритуальных обрядов и норм ортодоксальной морали, духовное и нравственное самосовершенствование объявляются здесь режиссером чуть ли не единственным средством утверждения в обществе правопорядка и справедливости. Более того, отныне почти каждый новый фильм Капура начинается с молитвы в честь бога Шивы, с изображения скончавшегося в 1972 году отца, Притхвираджа, усыпающего на экране изваяние божественного лингама лепестками цветов.

Новые мотивы в творчестве Капура привели к появлению идеино крайне путаного фильма «Закон возмездия» (1975), формально режиссером которого является Рандхир, но, по мнению индийских специалистов, его постановщиком фактически был Радж Капур. В этой картине отец и сын Капур как бы пытаются рассмотреть возможность приспособления догматов религиозной морали к нуждам современного общества, причем догматов довольно сомнительных. Персонаж картины Шанкар Дада, так сказать потомственный гангстер, хотел избавить своего сына Ранджита от предназначеннной ему выше неблагополучной участи. Для этого он пробрался в дом процветающего певца Ашока Бабу и подменил его маленького сына Дхарама на своего пер-

венца Ранджита. Не ведая о случившемся, Ашок Бабу воспитывает Ранджита как родного сына, а Шанкар Дада знакомит Дхарама со всеми премудростями своего преступного ремесла. Однако оказалось, что невозможно изменить то, что написано на роду человека. Дхарам в конце концов узнает, кто его родной отец, и становится певцом, достойным членом общества, а Ранджит связывает свою судьбу с контрабандистами...

Вспомним, что в фильме «Бродяга» режиссер убеждал зрителя в обратном — в том, что не существует никакого предначертания свыше и поэтому судьба человека не зависит от его происхождения, а определяется в первую очередь социальными условиями бытия (сын прокурора может стать вором и бродягой в определенных жизненных обстоятельствах), а также его волей, характером, совестью. В «Законе возмездия» Капур явно пересматривает свою прежнюю точку зрения — выступает в защиту религиозно-этической доктрины дхармы (нравственного миропорядка) и закона кармы, утверждающих неотвратимость судьбы, связанной с воздаянием или возмездием за добрые и дурные деяния. Зло, страдания в настоящей жизни обусловлены греховодностью, недостаточной набожностью и в предыдущем рождении. Поэтому, согласно закону кармы, человек должен искупить свой грех в течение земной жизни, иначе ему сужено мучиться при повторных рождениях, в последующих неоднократных возвращениях к земному существованию в том или ином облике<sup>4</sup>.

Проще всего объяснить эти сдвиги в творчестве Капура какими-нибудь личными обстоятельствами, например просто возрастным фактором. Но, думается, все здесь сложнее и объяснение этим сдвигам надо искать в тех острых общественных процессах, которые переживала Индия в 70-х годах. В процессе развития страны по капиталистическому пути, обострения классовых противоречий и политической борьбы и связанного с этим размежевания различных сил мировоззрение Капура претерпевает значительную трансформацию.

Религиозные мотивы доминируют и в фильме «Истина, святость и красота» (1978). Содержание этой картины может показаться странным нашему зрителю. Рупа, дочь деревенского брахмана — пуджари (настоятеля храма бога Шивы), как бы несет на себе бремя двой-

<sup>4</sup> См.: Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980, с. 624.

ного проклятия. Это, во-первых, проклятие рождения. Она выросла сиротой, так как мать скончалась при родах, а отец не захотел приводить в дом мачеху. Суеверные жители деревни, представители одного из отсталыхaborигенных племен, которых в Индии называют собирательным словом «адиваси», считают, что Рупа чем-то прогневила бога. Они стараются с ней не общаться, относятся к ней как к прокаженной. А свободные от религиозных предрассудков местные парни игнорируют девушку по другой причине. Она — служанка в храме, своего рода принадлежность культа. Вдобавок ко всему девушка некрасива — у нее на правой щеке остался после ожога уродливый рубец.

Ничего этого, естественно, не знает молодой инженер Раджив, приехавший из города на строительство дамбы. Каждое утро он просыпается под пение религиозного гимна «Истина, святость и красота», вынесенного в заголовок картины. Его очаровал мелодичный голос незнакомки, покорила та душевная страсть, какую девушка вкладывает в исполнение бхаджанов — религиозных песнопений. Раджив, как говорится, заочно влюбился в Рупу, стал жертвой собственных иллюзий и заблуждений. Он одержим навязчивой идеей встретиться с девушкой, полагая, что такой прекрасный голос может быть только у красавицы. Вскоре он знакомится с Рупой, предлагает ей выйти за него замуж, но в первую брачную ночь, взглянув на лицо жены, закрывает от ужаса глаза руками.

Он думает, что его по ошибке в храме обручили с другой Рупой, прогоняет бедную девушку с глаз долой и, как невменяемый, отправляется на поиски настоящей Рупы, околовавшей его сладкоголосым пением. Начинается своеобразное раздвоение героя и героини. Раджив отталкивает Рупу как жену и украдкой встречается с ней ночью в саду как с любовницей. Рупа ждет ребенка и не может больше играть эту постылую двойную роль. И тогда в решение ее судьбы вмешиваются божественные силы. На грешную землю обрушивается чуть ли не библейский потоп, который прорывает дамбу и обрушивается со страшной силой на деревню. Лишь священный храм остается в целости и сохранности. Только теперь, перед лицом разбушевавшейся стихии, Раджив осознает свое безрассудное поведение и просит у Рупы прощения.

И этому фильму можно найти соответствующие мифологические параллели в индийской культуре. Весьма

трудно, однако, связать его с реальной жизнью Индии.

Фильм Капура «Любовный недуг» (1982) — своего рода повторение сюжета «Бобби», но сделанное на историческом материале. Действие относится к началу 50-х годов, когда индийский народ только что сбросил колониальное иго и приступил к ликвидации разбросанных по всей стране крупных и мелких феодальных княжеств. Однако об этом лишь упоминается, какие-либо конкретные приметы времени, способные именно так, а не иначе определить действие, в картине отсутствуют. Герой фильма Девдхар — племянник деревенского священника — пуджари. С раннего детства оставшись круглым сиротой, юноша воспитывался в доме своего дяди вместе с его дочерью Радхой. Приемный отец был его духовным наставником, кроме того, он был и первым учителем Девдхара, Радхи и Манорамы, единственной дочери тхакура (крупного помещика) Вир Сингха. Закончилось детство, и разошлись в разные стороны жизненные пути молодых людей. Девдхар уезжает в город продолжать образование. Радху сосватали за первого подвернувшегося жениха, а Манораме подыскали достойного мужа в лице правителя соседнего княжества.

Сразу же после свадьбы ее муж погибает в автомобильной катастрофе, и Манорама остается богатой вдовой. Как известно, в ортодоксальном индуистском обществе вдове было отказано в праве на человеческое существование. Она должна была замуровать себя до последних дней жизни в самой скрытой части дома, вымаливая прощения у всевышнего. Такой, на грани жизни и смерти, одетой в траурное белое сари, стремящейся голодными постами свести счеты с жизнью, Девдхар и увидел Манораму, к которой с давних пор питал нежное чувство.

Герой «Любовного недуга» начинает борьбу за право женщины самой устраивать свою судьбу, за право человека жить в обществе, свободном от религиозных суеверий и сословно-кастовых пережитков. Он бунтует, как пишет один из индийских критиков, против «вековых ложных представлений, традиций и обычаяев, превратившихся в раковую опухоль нашего общества».

Отметим, что этот фильм уже не похож на недавние прославления Капуром религиозных догматов. Нельзя «Любовный недуг» обвинить и в простом желании повторить на историческом материале успех «Бобби». Рассматривая его в контексте индийской действительности,

легко обнаруживаешь его реальные связи с жизнью. Проблема положения женщин, ставших вдовами, поставленная в этой картине, продолжает оставаться актуальной и в настоящее время, ибо в Индии до сих пор не изжиты антигуманные религиозно-общинные обычаи и предрассудки, существуют силы, которые хотели бы, чтобы индийское общество развивалось на религиозной основе, по законам «чистого» индуизма. О возврате к старому мечтают и бывшие правители княжеств, бывшие помещики — тхакуры и заминдары. Подтверждением тому служит факт, о котором сообщила газета «Джанюг» (1982, 27 сент.): острые критика Капуром родовых традиций тхакуров вызвала у них негодование. Так, бывший тхакур Вирендра Пратап Сингх, однофамилец отрицательного персонажа картины, обвинил Капура и создателей фильма в злосчастной клевете на их род и обратился с жалобой в окружной суд города Чандигарха. Суд отклонил его заявление за отсутствием доказательств.

«О всемогущий, какая же непривлекательная твоя Ганга» (1985) — название нового фильма Капура, который с небывалым успехом демонстрировался на экранах Индии. Уже само название картины имеет двоякий смысл. Ганга<sup>5</sup> — название реки, которую жители Индии обожествляют с незапамятных времен, и имя ее главной героини. Ее, кстати, играет юная дебютантка, англо-индиечка Мандакини (настоящее имя Ясмин Джозеф). Река Ганг воспринимается в стране как символ индийской культуры и цивилизации. Ганга, жительница горной деревушки, в фильме Капура является олицетворением судьбы современной индийской женщины. Режиссер неоднократно обыгрывает эту символическую двусмысленность. Он показывает реку Ганг: сначала кристально чистую — в истоках, в том самом месте, откуда родом его героиня, затем уродливо загрязненную — в устье, где-то в районе Калькутты. Зримый образ реки остается в памяти зрителя, запоминаются и те водопады жизни, которые пришлось преодолеть деревенской девушке.

Все началось с той неожиданной встречи с Нареном, приехавшим в верховья Ганга за святой водой для богомольной бабушки. Молодые люди сразу полюбили друг друга и поняли, что им не надо расставаться. Их свидания были похожи на праздник, который рано или

<sup>5</sup> В Европе известна как река Ганг. Название фильма Капура в советском прокате — «Ганг, твои воды замутились».

поздно кончается. Нарен возвращается в Калькутту. Он, естественно, ничего не знает о том, что Ганга ждет ребенка. Конечно, Нарен не забыл свои клятвы и обещания. Но ведь жизнь не стоит на месте. Все течет, все изменяется. Отец уже подыскал сыну солидную невесту, позаботился о его будущей карьере. Уже назначен день свадьбы. Как бы предчувствуя такой поворот событий, Ганга решила разыскать отца ребенка. Она с большими приключениями добирается до Калькутты, встречается с Нареном, который только теперь осознает, что чуть было не совершил необдуманный шаг. У него уже есть жена и ребенок, и они ему дороже всего на свете.

Конфликт между изначальным и наносным, между духовным и бездуховным, между идеализированным в гандистском духе патриархальным образом жизни и моралью буржуазного общества является, таким образом, сюжетным стержнем всего фильма.

14 декабря 1984 года Радж Капур отпраздновал свое шестидесятилетие. Какие итоги можно подвести в этой связи? Капур поставил 17 картин, снялся более чем в 80 кинолентах — цифры значительные даже для масштабов индийского кино. Его кинематографический путь был неровным и противоречивым. Среди его работ, особенно актерских, можно найти что угодно. Особенно стоит обратить внимание, что он работал и работает в русле бомбейского, преимущественно коммерческого кинематографа. Это наложило отпечаток на все сделанное им. Но только погоней за прибылью не один, пожалуй, его фильм не охарактеризуешь. В параметрах коммерческого кино Капур нередко выступал с четких демократических позиций, как критик социальной несправедливости, как борец за новые общественные отношения. Мелодрама в самых разных модификациях была и остается его излюбленным жанром, но наполнение она получала разное. Если в 40-е годы Капур отдавал предпочтение лирической мелодраме, создавая романтические «гимны любви», то в 50-е годы его фильмы начинают наполняться социальным содержанием, в них находят отражение отдельные реалии жизни общества того времени. Появляются новые герои: оказавшиеся на дне жизни представители городских средних слоев, дети-беспризорники, мигрирующие в город крестьяне. Однако в последующее десятилетие, начиная с фильма «Сангам», режиссер снова возвращается к апробированной им романтической мелодраме. Романтические тенденции про-

слеживаются и во всех его семейно-бытовых мелодрамах 70—80-х годов, где призывы к духовно-нравственному самосовершенствованию оказываются неотделимыми от соблюдения религиозно-этических норм поведения.

Фильмы Раджа Капура со всеми присущими им атрибутами — мелодраматическими сюжетами, ориентацией на культ звезд, нередко съемками в роскошных интерьерах, оригинальными песенно-танцевальными номерами и т. п. — внешне похожи на обычную бомбейскую продукцию. Вместе с тем они решительно отличаются от массы дорогостоящих, но, в сущности, ремесленных поделок своим высоким профессионализмом, кинематографической культурой, ясно просматриваемой связью с традициями индийского искусства.

Природа относится к людям по-разному. С одними она поступает как мачеха, других одаривает талантами щедро и в изобилии. Ходжа Ахмад Аббас принадлежал к числу тех людей, в отношении которых природа не поскупилась. Писатель, журналист, драматург, кинорежиссер, крупный общественный деятель, он с одинаковым успехом выступал на всех поприщах и в каждом из них за долгие годы своей жизни успел приобрести известность и устойчивый авторитет. Но вот что примечательно: обращаясь к разным сферам литературы и искусства, постоянно меняя занятия, Аббас тем не менее производил впечатление человека удивительно цельного.

Вспоминается в связи с этим одна, теперь уже далекая, встреча. Было это в самом начале 80-х годов в Бомбее, где наша небольшая киноделегация отбирала фильмы для очередного Ташкентского международного кинофестиваля. Ходжа Ахмад Аббас на несколько минут появился в представительстве В/О Совэкспортфильм по каким-то своим делам. Вблизи он оказался несколько иным, чем запомнился на фестивальных трибунах, по своим фильмам, которые в те или иные годы шли на советских экранах, по книгам, переведенным на русский язык. Сдержанnyй и малоразговорчивый, он казался почти застенчивым, но надежным и основательным одновременно. Немного грустные глаза под темными нависшими бровями глядели пытливо и доброжелательно, хотя временами лицо его оживлялось едва заметной иронической улыбкой. Помнится, долгого профессионального разговора тогда не получилось. Но эта короткая встреча запомнилась. Она всплывала в памяти каждый раз, когда в титрах фильма появлялось имя Ходжи Ахмада Аббаса, и всегда в этих случаях порождала чувство удивительно-го соответствия аббасовского творчества его натуре. То ощущение человеческой цельности и душевной ясности, деловой целеустремленности и внутренней свободы, которое открылось в режиссере при первом же знакомстве, потом постоянно подтверждалось его картинами, книгами и статьями.

При ближайшем рассмотрении многогранной деятельности Ходжи Ахмада Аббаса стало очевидным и другое: все стороны его дарования не просто дополняют друг друга, корректируют и обогащают, но и создают своеобразный индивидуальный мир художника, тот неповторимый творческий облик, который в свою очередь оказывается на любой его работе, какой бы сферы она ни касалась. Речь идет, таким образом, не только о том, что Аббас-писатель прямо воздействует на Аббаса — театрального драматурга или Аббас-журналист влияет на Аббаса-кинематографиста, а прежде всего о том, что разнообразие талантов и широта творческой и общественной деятельности формируют определенный тип мировосприятия, вырабатывают у художника такое отношение к окружающей действительности, которое исключает узкопрофессиональный взгляд на вещи и выводит его искусство на уровень общезначимых проблем.

Попробуем подтвердить это положение конкретными фактами жизненной и творческой биографии Аббаса. Но начать нам придется издалека и перенестись мысленно в маленький городок Панипат около Дели, где 7 июня 1914 года в семье учителя-мусульманина и внучки известного поэта конца XIX—начала XX века Маулана Алтрафа Хусейна Хали родился сын, которого родители назвали Ахмадом.

С самого раннего детства мальчик оказался в атмосфере напряженной интеллектуальной жизни. Хотя детей воспитывали в строгих мусульманских традициях, в то же время родители прилагали немало усилий и для их разностороннего художественного развития, чему, в частности, способствовали любительские театральные представления и литературные вечера, которые устраивались в семье Аббасов.

Главным увлечением Ходжи Ахмада с ранних лет было чтение. «Меня с полным правом можно назвать книжным червем», — говорил он в зрелые годы. Любовь к книге будущий писатель пронес через всю свою жизнь. Чтению он отдавал все свободное время и в колледже и в Алигархском мусульманском университете, который закончил в 1935 году, получив сразу два диплома — бакалавра искусств и адвоката.

Учиться на адвоката Аббас, вероятно, стал только потому, что его отец сильно сомневался, сможет ли искусство обеспечить средства к существованию. Сын же адвокатской работе все-таки предпочел журналистику,

хотя знания, полученные им за два года учебы на юридическом факультете, тоже пригодились ему впоследствии и в газете, и на писательском поприще, и в кинематографической деятельности.

Уже в студенческие годы Аббас начал публиковаться, и даже в столичной прессе. Он и сам пробовал издавать журнал. Это был четырехполосный еженедельник «Алигарх опиньон», где Аббас единолично выступал и в качестве автора, и в качестве издателя, и в качестве продавца: «...сам писал обозрения, статьи и рассказы, сам набирал их вручную, сам печатал и сам продавал»<sup>1</sup>. Правда, коммерсант из него вышел неважный, от издания пришлось отказаться, а для серьезной журналистской работы переехать в Бомбей. Там ему предложили место в газете «Бомбей кроникл».

Таковы внешние факты биографии Аббаса. А за ними — упорный труд, свидетельствующий и о высоком творческом потенциале будущего режиссера, и о его ранней человеческой зрелости, и о четкой направленности профессиональных интересов. Важно и то, что этот первоначальный этап формирования личности художника совпал с подъемом национально-освободительного движения в стране, активизацией борьбы трудящихся за социальное раскрепощение, с ростом самосознания народа и распространением социалистических и коммунистических идей, оказавших решающее воздействие на мировоззрение Аббаса, впрочем, никогда не состоявшего ни в какой партии.

В предисловии к русскому изданию романа «Сын Индии» (в оригинале он называется «Революция») Ходжа Ахмад Аббас вспоминает об одном событии, дающем представление о его тогдашнем умонастроении. 9 августа 1942 года Индийский национальный конгресс принял резолюцию «Вон из Индии!» с требованием о немедленном прекращении английского господства в стране. На следующий день были арестованы Ганди и Неру. После их ареста в приморском Шиваджи-парке Бомбая состоялся митинг протеста. В митинге участвовал и Аббас.

«Я ощущал себя растворенным в этой массе людей, — говорит писатель, — и вместе с ними выкрикивал лозунги, которые должны были заставить «глухих империалистов» услышать, что индийцы окончательно и непрелож-

<sup>1</sup> Тер-Григорян А. Таланту покорны музы. — «Сов. культура», 1982, 24 сент.

но решили сбросить с себя ненавистное империалистическое иго»<sup>2</sup>.

К слову сказать, в тот раз Аббас чудом остался в живых. Разгонявшие манифестантов полицейские пустили в ход бамбуковые дубинки, слезоточивые газы и даже огнестрельное оружие. Задыхавшегося Ходжу Ахмада Аббаса вынес на себе старый рабочий, который, узнав, что он спас журналиста, попросил его «рассказать всему свету о том, что там произошло». Писатель выполнил просьбу, посвятив этому памятному событию страницы романа «Сын Индии».

В этот период Х.-А. Аббас, исходя из собственного опыта, пришел к убеждению, что главную роль в формировании человека играет среда, в которой он находится. Мысль о решающей роли жизненных обстоятельств в становлении личности станет впоследствии основополагающей и в его творчестве. Эта идея будет проводиться художником упорно и последовательно, иногда даже несколько прямолинейно, в ущерб сложной диалектике жизни. Она станет главной в «Детях земли», «Бродяге», «Путнике» и других работах Аббаса — режиссера и сценариста. Но об этом немного позже.

Переезд в Бомбей совпал с одним очень важным событием в творческой биографии Х.-А. Аббаса: в 1935 году появилось в печати первое литературное произведение писателя. Рассказ «Ласточка», посвященный крестьянской жизни, читатели заметили и выделили из общего потока литературы, кстати говоря, находившейся тогда на подъёме и игравшей серьезную роль в духовной жизни индийского общества. Первый литературный успех окрылил Аббаса и открыл ему путь в Ассоциацию прогрессивных писателей, заложившую основы критического реализма в индийской литературе и сыгравшую активную роль в антиимпериалистической борьбе.

Приходу Аббаса в кино предшествовали не только серьезные литературные увлечения. В годы второй мировой войны в Индии ожила и театральная деятельность. Тому было несколько причин, но, пожалуй, главные из них две. Одна вполне объективная и легко объяснимая: обремененному военными расходами миру не хватало бумаги, издание книг, журналов и даже газет сильно сократилось, и многие писатели обратили свой взор к театру. Но неожиданно воскресший интерес к театральному

<sup>2</sup> Аббас Х.-А. Сын Индии. М., 1956, с. 6.

искусству имел и более глубокий смысл. Оживление деятельности народных театров было связано с возрождением национальных культурных традиций — явление вполне закономерное в условиях развития освободительного движения и роста национального самосознания. Аббас стал одним из основателей такого театра на хиндустане и вообще активным участником Ассоциации народных театров Индии.

К тому времени, когда кинематограф стал уводить Ходжу Ахмада Аббаса от других занятий, он был уже и известным журналистом. Его статьи, репортажи, рецензии и фельетоны печатались в каждом номере газеты «Блиц». Кстати сказать, в «Блице», выходящем раз в неделю на английском, хинди и урду, Аббас работал до последних дней своей жизни. Своим успехом у читателей эта газета в значительной мере обязана его умным, острым и ярким материалам.

Таким образом, с полным основанием можно утверждать, что кинематографическая деятельность Х.-А. Аббаса возникла, не считая, разумеется, самой жизни, на почве литературы, театра и журналистики. Но с другой стороны, уже во многих ранних произведениях писателя можно обнаружить несомненное влияние искусства экрана, к которому, вероятно, художник с самого начала своей творческой деятельности также испытывал безотчетное тяготение. И дело не только в том, что в его статьях, рассказах и повестях часто появляются кинозвезды, упоминаются памятные кинематографические места, высмеиваются штампы коммерческих фильмов и т. д. и т. п., — важно, что сама стилистика литературных произведений писателя находится под явным влиянием киноискусства. Проявляется это прежде всего в монтажном принципе изображения, когда статья, повесть или рассказ складываются из особых кадриков и эпизодов, которые динамично, как на экране, сменяют друг друга и имеют при этом конкретное реалистическое наполнение. Не случайно у Аббаса-писателя нет традиционных морализаторских сентенций, многочисленных внутренних монологов и обширных авторских отступлений, столь характерных для традиционной просветительской и романтической литературы, господствовавшей в то время. Мы говорим, что кино — это синтетическое искусство; с полным основанием можно сказать об Аббасе, что он синтетический художник, в творчестве которого литература, театр, кинематограф и журналистика постоянно взаимодействуют.

В 1941 году Ходжа Ахмад Аббас написал рассказ «Новый мир», в котором поведал историю молодого журналиста, бросившего вызов буржуазным принципам и вставшего в ряды борцов за правду и справедливость,— кстати, вещь во многом автобиографическую. Событие это можно рассматривать как дебют писателя в кино, правда, на первых порах в качестве сценариста. Другой сценарий Аббаса, «Бессмертная история доктора Котница», посвященный одному индийскому врачу, помогавшему китайским партизанам и погившему на китайской земле, поставил известный индийский режиссер В. Шантарам. Но в тот год, когда появилась картина Шантара-ма, вышел и первый собственно аббасовский фильм — фильм, с которого начался его режиссерский путь.

Было это в 1946 году, то есть уже после окончания второй мировой войны, хотя еще и до освобождения Индии от британского господства. Но свежий ветер перемен уже отчетливо чувствовался и в этой первой картине Ходжи Ахмада Аббаса, символично названной им «Дети земли». То, что экран столь откровенно повернулся к простому народу, его реальным проблемам и действительным нуждам, было симптоматично и свидетельствовало о грядущих исторических переменах, о новых веяниях в киноискусстве. Конечно, индийский кинематограф и прежде, до Аббаса, обращался к социальной тематике, но, во-первых, такие случаи были довольно редкими и, во-вторых, носили, как правило, спонтанный характер. Фильм «Дети земли», созданный при содействии Ассоциации народных театров Индии, открыл новое направление в прогрессивном индийском кино, и в этом его непреходящее значение.

Закономерным, на наш взгляд, представляется и тот факт, что такую картину поставил именно Ходжа Ахмад Аббас. Дело в том, что он не был обременен грузом традиций, как другие кинорежиссеры, начинавшие свой творческий путь в условиях колониальной зависимости и жестокой цензуры. К тому времени, когда был задуман этот фильм, он имел уже десятилетний журналистский опыт, выработавший у него остроту социального зрения, политическое чутье, живую реакцию. Наконец, Аббас был писателем и как писатель воспринимал события глубоко и обостренно, что помогало ему часто даже интуитивно обнаружить наиболее значительные и принципиально важные для социальной жизни общества явления. Все эти качества творческой индивидуальности художника,

думается, и позволили Аббасу создать новаторское по тем временам произведение.

Хотя сценарий картины написан на основе рассказов «Новый урожай» Б. Бхаттакария и «Не хочу умирать» К. Чандры, его реальное содержание составили события, происходившие в Бенгалии, на которую в 1943 году обрушился голод, лишивший миллионы людей земли, крова и пропитания. Если отвлечься от конкретной сюжетной канвы фильма, действительно почерпнутой у Б. Бхаттакария и К. Чандры, то можно сказать, что Аббас разыграл на экране сцены народной драмы, усугублявшейся острой классовой борьбой, межнациональными противоречиями и колониальным гнетом.

Не потакая традиционным вкусам индийских зрителей, Аббас выдвигает в качестве главной своей задачи художественное исследование самой социально-политической ситуации, сложившейся в одном из аграрных районов Бенгалии. Рассказывая о трагической судьбе крестьянских семей, обобранных помещиком, обманутых ростовщиком и настигнутых неожиданно обрушившимся на них наводнением, он логически подводит зрителя к выводу о том, что бедственное положение народных масс объясняется прежде всего социальным неравенством и узаконенной системой эксплуатации, господствующей в деревне.

Проследив процесс разорения крестьян и по сюжету фильма приведя своих героев в город, где они надеются отыскать спасение от голода и нищеты, Аббас как художник делает еще один шаг вперед в осмыслиении социальной действительности. Ему мало привлечь внимание общественности к трагической судьбе народных масс, вызвать сочувствие к несчастным и обездоленным — он стремится указать крестьянам реальный путь, который избавит их от эксплуатации, нищеты и голодной смерти.

В Калькутте, где развивается дальнейшее действие картины, герои (их роли исполняют главным образом актеры и режиссеры, связанные с Ассоциацией народных театров) проходят через новые испытания. Здесь они еще сильнее, чем в деревне, ощущают себя изгоями, беспомощно мечутся в поисках работы и крыши над головой, с трудом постигают суровые законы большого города, в котором безраздельно господствуют колонизаторы и богачи. И только после того, как крестьяне окончательно убеждаются, что и здесь нет спасения им от суровых невзгод и лишений, автор сводит своих героев

с людьми, способными направить этих темных и безропотных мужчин и женщин по единственно верному, с точки зрения Аббаса, пути. Идея объединения в кооперативы, подсказанная им членами крестьянского комитета, становится теперь для героев единственной возможной альтернативой их беспросветного существования. «Работайте все сообща», — советует, умирая, и отец семейства, о котором повествует картина. Да герой и сами понимают, что у них нет другого выбора, нет другого пути, способного вывести их из нищеты и прозябания. Крестьяне возвращаются в родную деревню, создают там коммуну и вместе начинают трудиться на своей земле. Фильм завершается оптимистически — счастливым праздником урожая, танцами и общей песней: «Забудь все, что было! Жизнь совсем другая».

Такая постановка проблемы была достаточно новой и неожиданной для индийского кино. Пожалуй, впервые осуждалось не какое-то частное явление, бичевался не какой-то единичный факт, — подвергалась смелой и нелицеприятной критике сама система, само общество, допускающее столь вопиющую социальную несправедливость. И решение предлагалось тоже кардинальное.

Автор был беспощаден в изображении беспросветной крестьянской жизни, в оценке происходящих событий, потому что видел в искусстве не только способ отражения действительности, но и средство борьбы. Впервые экран рассматривался как орудие пропаганды прогрессивных политических идей, как важный канал просвещения и воспитания масс. Но для этого даже в той атмосфере надвигающихся перемен, которая была характерна для Индии второй половины 40-х годов, от художника требовалось немалое мужество. Ханжеству и конформизму, всегда широко процветавшим в индийском кинематографе, Аббас противопоставлял активность жизненной позиции, честность и принципиальность взглядов, смелость и решительность суждений, четкий классовый подход. Позже он признается не без гордости: «Я был настолько неосторожен, что сам себя связал внутренним обязательством не отступать от борьбы за человека, за его социальное раскрепощение. Я делал фильмы со звездами и без звезд, с песнями и без песен, одноязычные и двуязычные, коммерческие и некоммерческие, цветные, черно-белые, широкоэкранные. Но все они были социальными. Мне было бы намного легче работать над чисто бытовыми, любовными и развлекательными вещами. Но я

хотел быть верным себе»<sup>3</sup>. И он действительно оставался верным себе все долгие годы своей жизни.

Новое содержание требовало новых красок, стилистики, более полно соответствующей теме. Но в то же время, создавая свою первую картину, Аббас боялся отпугнуть зрителя, уже привыкшего к определенным стандартам, новаторски необычной художественной формой и решил сохранить общепринятую структуру индийского фильма. В соответствии с классической литературной традицией, усвоенной кинематографом, он, к примеру, резко отфокусировал в своей картине «черное» и «белое». Помещик и ростовщик изображены у Аббаса жадными, жестокими и корыстными, колонизаторы поданы просто карикатурно, а бедняки выведены носителями высокой морали и нравственности, выработанной вековым народным опытом. Крестьяне предстают в фильме честными, справедливыми, они всегда готовы прийти на помощь друг другу. Если эти герои и совершают дурные поступки, то чаще всего случайно или по причинам, от них не зависящим, и обязательно в конце концов прозревают.

В связи с этим можно вспомнить, например, одну из героинь фильма «Дети земли», которая из-за отсутствия собственных детей и зависти пытается убить ребенка свояченицы, но вовремя осознает низость такого порыва и даже спасает племянника от неминуемой гибели во время наводнения.

Кстати сказать, за счет этой линии мелодраматизм картины, в значительной мере снятый широким введением в экранное повествование социальных мотивов, снова усиливается, и фильм возвращается в русло традиционного сюжетного построения. Аналогичную роль выполняют песенные и танцевальные вставки, которые помогают зрителю осмысливать содержание картины, хотя, прямо связанные с сюжетом, они несут в «Детях земли» и другие функции: дополняют и развиваются действие, усиливают и уточняют авторский замысел. Все это напоминает чем-то метод изучения иностранного языка, когда одна и та же фраза варьируется и повторяется по многу раз, но в различном контексте. Стремясь достучаться до сердца каждого зрителя, Аббас использует для этого пусть и старые, но зато надежные способы,

<sup>3</sup> Цит. по: Тер-Григорян А. Таланту покорны музы. — Там же.

которые сам он рассматривал как культурную и эстетическую характеристику индийского кино.

Но в новаторском по своему содержанию фильме были, конечно, и новые краски. Автор честно пытался избавиться от романтического флера и красоты, стремился показать мир таким, каков он на самом деле. Лучше всего это удалось ему в сценах, посвященных жизни калькуттской бедноты (эти эпизоды снимались в пригородах Бомбея, так как в самой Калькутте было объявлено военное положение). Здесь картина Аббаса поднимается до высокого публицистического звучания — его камера следует за жизнью, воспроизводит действительность почти натурально, с документальной достоверностью, напоминающей прямой репортаж с места событий. И хотя в целом еще рано было говорить о серьезном реалистическом постижении жизненного материала, о глубокой разработке человеческих характеров, вызов развлекательным коммерческим лентам, не имевшим ничего общего с реальной жизнью, был сделан: «...создание фильма «Дети земли» явилось революционизирующим шагом вперед в кинематографии нашей страны,— подчеркивал тогда известный писатель и общественный деятель Индии Саджад Захир,— мнения индийских и зарубежных кинокритиков едины в том, что до него у нас такой замечательной, правдиво отражающей жизнь трудового народа картины не появлялось»<sup>4</sup>.

В 1947 году Индия добилась независимости, а еще через три года стала суверенной республикой. Во главе независимого Индийского государства встала партия Индийский национальный конгресс, а правительство возглавил один из лидеров национально-освободительного движения, выдающийся государственный и политический деятель Индии Джавахарлал Неру. Под его руководством были проведены аграрные реформы, создан государственный сектор в промышленности, взят курс на индустриализацию страны и подъем сельского хозяйства. Значительно оживилась и культурная жизнь общества: завоевание независимости стало мощным стимулом пробуждения духовной энергии народа.

Во второй половине 40-х годов количество фильмов на индийском экране заметно возросло, стало появляться все больше и больше картин, стремящихся не к лож-

<sup>4</sup> Цит. по: Арипов У. М., Исмаилов Н. Р. Ходжа Ахмад Аббас. Ташкент, 1983, с. 120.

норомантическому толкованию жизни, а к правдивому ее отражению. Среди них следует в первую очередь назвать такие картины, как «Обездоленные» Н. Гхоша, «Два бигха земли» Б. Роя, «Бродяга» Р. Капура. «Замечательно видеть, как сразу вырастает искусство, соприкасаясь с действительной жизнью»<sup>5</sup>, — писал о фильме «Обездоленные» Всеволод Пудовкин после своей поездки в Индию в 1950—1951 годах. В 1953 году вышла картина Бимала Роя «Два бигха земли» — самое крупное реалистическое произведение тех лет. Двумя годами раньше появился «Бродяга» Раджа Капура, сценарий к которому писал Ходжа Ахмад Аббас вместе с известным индийским критиком и сценаристом В.-П. Сатхе. В беседе с корреспондентом «Правды» в 1973 году Аббас так определял главный идеальный пафос фильма «Бродяга»: «У нас в Индии еще сильно влияние индуизма и других религий, кастовых пережитков, и немало людей верят в то, что у хороших родителей дети обязательно хорошие, и у плохих — плохие, и это, мол, предначертано свыше самой судьбой. Я в это не верю и стараюсь показать людям, что хорошего человека формируют жизненные условия, социальная среда»<sup>6</sup>.

В свое время «Бродяга» пользовался огромной популярностью в Советском Союзе. Если «Дети земли» были первой картиной, приобретенной нашей страной для массового проката, то «Бродяга», несомненно, был первым индийским фильмом, имевшим массовый, точнее, невиданный массовый успех у зрителей. Думается, что секрет огромной популярности этой картины объяснялся целым комплексом причин, в том числе ее глубоким гуманистическим звучанием, общим оптимистическим пафосом произведения, занимательностью сюжета, яркостью и доходчивостью народных мелодий, использованных в фильме, демократичностью главного героя, близкого и понятного миллионам зрителей, актерским мастерством исполнителей, и в первую очередь самого Раджа Капура, обаятельного, пластичного, обладающего точной и выразительной мимикой.

Следует подчеркнуть, что почти на протяжении всего творческого пути сценарную работу Ходжа Ахмад Аббас успешно сочетал с постановкой картин, впрочем чаще всего по своим же собственным сценариям. Так, в на-

<sup>5</sup> Пудовкин В. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1975, с. 319.

<sup>6</sup> «Правда», 1973, 3 марта.

чале 50-х годов Аббас, работая над сценарием фильма «Бродяга», выпустил на экраны свою вторую, тоже остросоциальную ленту «Путник» (в советском прокате «Ганга»). Эта картина показала, что режиссер твердо и последовательно отстаивает свое право создавать такие произведения, которые стали бы для зрителей своеобразным «учебником жизни», «руководством к действию», «вечерним университетом», если пользоваться выражениями сенегальского писателя и режиссера Сембена Усмана.

В «Путнике» перед нами снова предстает индийская деревня колониальной эпохи. Главный герой картины — его зовут Рамеш — демобилизованный унтер-офицер, приезжает в поисках работы на чайную плантацию в один из отдаленных районов страны. Англичане — хозяева плантации, которым нужен надсмотрщик над «ленивыми кули», — приглашают его к себе. Рамеш, намаявшись без работы, с радостью принимает это приглашение и выражает готовность выполнять любое дело, которое ему поручат. А дело его, по разумению хозяев, заключается в том, чтобы держать в узде рабочих. Рамеш тоже так думает, пока не встречает девушку по имени Ганга.

Образ Ганги свидетельствовал о новом уровне постижения художником проблем социальной действительности. Нет, мы не станем утверждать, что автор создал яркий, глубокий, психологически разработанный человеческий характер. В этом отношении героиню картины нельзя считать большой удачей режиссера. Дело в другом. В фильме Аббаса впервые в индийском кино появляется образ женщины — сознательного борца за народные интересы. Не кто другой, а именно Ганга призывает рабочих объединиться против хозяев, упорно отстаивать свои права, выдвигает конкретные требования уменьшить рабочий день и увеличить оплату вдвое. Она же останавливает тех, кто побуждает забастовщиков к крайним мерам (плантации сжечь, а хозяев убить), предупреждает, что подобные действия могут спровоцировать жестокую ответную расправу. Доводы ее просты и убедительны: «Эта земля наша», «Мы народ, мы вооружены правдой». Даже погибая, Ганга ни на минуту не сомневается в правоте своего дела, в верности избранного ею пути. «Дорогие друзья, — говорит она своим товарищам, — будьте мужественны! Ваш голос услышат все, кто ищет справедливости».

Образ Ганги важен автору не как определенный человеческий характер, сложный и противоречивый, как это бывает обычно в жизни, а только как социальный тип, занимающий важное место в современной структуре общества,— тип, за которым ему видится будущее. Отсюда однозначность, определенность, одноплановость образа, созданного преимущественно средствами публицистики.

Через некоторое время в другом своем фильме, «Четыре дороги», который выйдет на советский экран в 1961 году, Аббас продолжит эту тему. Он создаст еще один аналогичный характер — дочери мусорщика Чавли. Но если Ганга появляется перед зрителем уже сформировавшимся лидером, то Чавли предстоит на наших глазах проделать этот путь социального прозрения.

Впервые мы ее увидим милой деревенской девушкой, на которой хочет жениться сын пастуха Говинда — самый грамотный человек в местечке. Но жестокие кастовые предрассудки разлучат влюбленных. И хотя Говинда будет убеждать окружающих, что добьется своего, если даже придется бороться с целым миром, он тоже, как и односельчане, не сможет порвать с традиционными взглядами и открыто нарушить законы предков, запрещающие брать в жены девушку из низшей касты.

Более смело и мужественно поведет себя Чавли. Она покинет родные места, отправится на строительство дороги и сделает, таким образом, первый шаг навстречу свободе и независимости. Правда, там ей придется пройти еще одно испытание, преодолеть еще одну высоту на пути к зрелости, человеческой и социальной. За честь Чавли, которая откажется стать возлюбленной надсмотрщика, вступятся рабочие: они объявят забастовку, и героиня впервые столкнется с такими понятиями, как рабочее братство и классовая солидарность.

После забастовки она уедет работать в кооператив, прокладывающий дорогу через горы, будет учиться там грамоте, станет членом комитета профсоюза дорожных рабочих. Здесь Чавли впервые приобщится к социалистическим идеям. «Только социализм может дать людям все необходимое для жизни — хлеб, одежду, образование, культуру, мир, прогресс», — объяснит ей один из лидеров профсоюзного движения. И Чавли, вышедшая из самых низов индийского общества, одной из первых среди шести героев фильма вступит в ряды сознательных борцов за счастливое будущее своего народа.

В конце картины все герои, по тем или иным причинам разлученные друг с другом, встречаются вместе и едут «строить новую дорогу, которая рассекала джунгли, шагала над реками и каналами, врубалась в скалы, сбегала по склонам гор и вела к этому перекрестку. Но я знаю,— пишет Аббас в повести «Четыре сердца, четыре дороги», по которой написан сценарий фильма,— что наша дорога не остановится на перекрестке. Она устремится дальше, вперед, потому что цель, к которой ведет эта дорога, — будущее»<sup>7</sup>.

Так проясняется и подтекст картины, где через личную судьбу героев показан путь всего индийского народа навстречу новой жизни. При этом автор открыто публицистически утверждает, что рабочие могут отстоять свои права и одержать победу над хозяевами, только сплотившись в общей борьбе, объединившись в профсоюзы.

И в этом фильме Х.-А. Аббаса социальные проблемы являются главными. Здесь господствует неореалистическая эстетика с ее пристальным вниманием к маленькому человеку и атрибутам повседневной жизни. Но сюжет картины «Четыре дороги» выстроен в рамках традиционной мелодрамы — с многочисленными мотивами разлук и встреч, верности и предательства, жестокосердия и добродетели, богатства и бедности, добра и зла. Этот фильм, как и большинство других кинематографических работ Аббаса, с одной стороны, противостоит развлекательной коммерческой продукции, которая умышленно избегает серьезной социальной проблематики, а с другой — не выходит за рамки традиционного искусства и привычных нравственных оценок происходящего.

По этой же модели построены и такие картины Ходжи Ахмада Аббаса, как «Мунна» и «Город и мечта», причем одна поставлена в 1954 году, а другая — девять лет спустя. И там и тут речь идет о жизни городской бедноты, а точнее, о бездомных — тех, у кого нет даже крыши над головой. В первом случае это мальчик по имени Мунна (его роль превосходно сыграл шестилетний Роми), оставленный когда-то матерью у порога богатого дома в надежде, что хозяева подберут ребенка и спасут таким образом от голода.

С героям фильма «Город и мечта» (у нас в прокате он назывался «Тысяча ночей на ложе из камня») мы

<sup>7</sup> Аббас Х.-А. Четыре сердца, четыре дороги. М., 1963, с. 101.

встречаемся в тот момент, когда он, полный радужных надежд, приезжает в Бомбей. Звучит мажорная музика, за окнами вагона проплывают большие, красивые дома, и юноша верит, что еще немного — и его заветные мечты осуществляются. Но суровая реальность вершит по-своему. Родственники друга, у которых он рассчитывал остановиться, уже не живут на старом месте, мешок с вещами «уводит» ловкий воришко, а Бхоле в первый же день не остается ничего другого, как устроиться спать на тротуаре.

Потом оба героя — и подросший Мунна и Бхола — будут долгими неделями и месяцами скитаться по улицам холодного, бездушного города, прекрасного только из прекрасного далека, а на самом деле упорно отторгающего их от себя. На этих улицах им встречаются и добрые люди и традиционные для индийского кино злодеи, они испытывают и радость любви и боль утрат. «Больше всего меня поразило,— признавался когда-то Х.-А. Аббас,— что люди, спящие на панелях и парапетах, ничем не отличались от остальных горожан. И то, что они шутили, играли в карты, пили чай и радовались жизни, лишь подчеркивало трагичность их удела»<sup>8</sup>.

В стилистике фильмов тоже будет много общего: она, как прежде, совместит в себе почти несовместимое: документализм киносъемок и театральность мизансцен, строго реалистические кадры и острый гротеск, чувствительную сентиментальность и трезвый взгляд. Но будет и разница, впрочем не столько в стилистике, сколько в общей тональности фильмов. «Мунна» заканчивается на высокой оптимистической ноте: маленький герой находит себе верного старшего друга Лакхила — расклейщика афиш и продавца газет, представителя нового, сознательного пролетариата, нарождающегося вместе с ростом индустриализации индийских городов. Лакхил приходит на помощь мальчику в самые трудные моменты его жизни, он уговаривает его вернуться к матери, от которой Мунна сбежал, чтобы не быть ей обузой. У этого фильма есть и другой, более общий, но тоже глубоко оптимистический смысл. Как утверждает сам режиссер, в картине идет речь «о построении совершенного мира, в котором бы Мунны не разлучались со своими матерями». Другими словами, Мунна — это еще и символ новой Индии, выбирающей трудный, но независимый путь развития.

<sup>8</sup> Цит. по: Тер-Григорян А. Талант покорны музы. — Там же.

Фильм «Город и мечта» создавался в начале 60-х годов, когда в умонастроении индийской интеллигенции обозначились определенные кризисные процессы, появилось некоторое чувство разочарования и пессимизма. Если на первом этапе освободительного движения перед индийским народом стояли общие цели, направленные прежде всего на ликвидацию колониального господства, то теперь положение существенно изменилось. Активный процесс размежевания классовых сил, пришедший на смену национальному единству, характерному для периода борьбы за независимость, привел к поляризации идеологических группировок, заново пересматривающих свою платформу. Стало ясно, что обретенная в трудной борьбе независимость сама по себе еще не обеспечивает немедленного социально-политического прогресса, на который так упивала передовая индийская интеллигенция (к их числу относился и Х.-А. Аббас). Дорога в новую жизнь оказалась значительно длиннее той, которая виделась в мечтах в первые годы независимости и которую прокладывали герои аббасовских фильмов. Предстояло преодолеть еще не одну «гору», чтобы достичь поставленной цели.

Эта неудовлетворенность темпами общественного прогресса чувствуется и в фильме «Город и мечта». «Мунна» заканчивалась прекрасной панорамой новостроек, открывавшихся взору героя. Новые дома олицетворяли новую жизнь. В «Городе и мечте» в финальных кадрах тоже появлялись новостройки, кстати говоря, прямо предназначенные для бедняков. Но вся логика фильма вела к тому, что после всех драматических испытаний, выпавших на их долю, герои фильма, Бхола и его жена, уже не верили в свой благодатный завтрашний день. Снятые контражуром, под печальную музыку, они уходили в туманную даль — назад по дороге, которая когда-то привела юношу в Бомбей.

Суровая действительность и в самом деле корректировала взгляды режиссера, спускала его на греческую землю, но ничто не могло заставить Аббаса отказаться от своих принципов. «Главная моя вера, — подчеркивал художник, — вера в человека, в его возможности, в его способности добиться торжества гуманистических принципов»<sup>9</sup>. И здесь, наверное, можно смело говорить о влиянии советского киноискусства, которое испытали на

<sup>9</sup> Цит. по: Тер-Григорян А. Таланту покорны музы. — Там же.

себе многие прогрессивные режиссеры Индии. Х.-А. Аббас раньше других познакомился с Советским Союзом, с советскими людьми, советской культурой и на практике мог убедиться в успешной реализации идей, которым сочувствовал и которые пропагандировал в своих фильмах.

Ходжа Ахмад Аббас впервые посетил нашу страну в 1954 году. Но еще задолго до этого, в период второй мировой войны, он не раз уносился мыслью на далекий север, где шла смертельная схватка с фашизмом. Аббас внимательно следил за событиями, которые происходили тогда на Восточном фронте, и рассказывал о них читателям «Блица». Когда было создано Общество друзей Советского Союза, он сразу же стал одним из самых активных его участников. В 1954 году Х.-А. Аббас возглавил делегацию индийских кинематографистов, которые прибыли в СССР с ответным визитом: этому событию, как известно, предшествовала поездка в Индию В. И. Пудовкина и Н. К. Черкасова. В составе делегации, прибывшей на открытие первого в нашей стране фестиваля индийских фильмов, были такие выдающиеся кинематографисты, как Бимал Рой, Радж Капур и Наргис.

В этот свой приезд Аббас побывал в Калинине, на родине известного русского путешественника Афанасия Никитина, проложившего дорогу в Индию за тридцать лет до Васко да Гамы. Сам по себе этот факт был настолько значительным и впечатляющим, что режиссер решил поставить на этом материале фильм и принял за сценарий, к которому позже подключилась известный советский кинодраматург М. Н. Смирнова, талантливая воспитанница Л. В. Кулешова, автор сценариев «Сельской учительницы» и других интересных картин.

Во время работы над фильмом, а он создавался Аббасом совместно с режиссером В. М. Прониным, съемочную группу трижды приглашал к себе Джавахарлал Неру. Во время одной из таких встреч он сказал Аббасу: «Это должен быть необычный фильм, работая над ним, вы трудитесь во имя культурного сотрудничества между советским и индийским народами»<sup>10</sup>.

Картина «Хождение за три моря» (в Индии она называлась «Чужестранец») с успехом прошла по экранам обеих стран. Ее широкую популярность у зрителей

<sup>10</sup> Аббас Х.-А. Начало пути. — «Иностр. лит», 1985, № 5, с. 247.

обеспечила прежде всего талантливая актерская игра обаятельного Олега Стриженова в роли Афанасия Никитина, трогательной Наргис в роли Чампы и мудрого Балраджа Сахни в роли Сакарама. Вообще, индийская часть материала, поставленная Аббасом, была намного выразительнее русских эпизодов. Индийский режиссер, мастерски используя камеру, музыку и танцы, сумел удачно передать на экране экзотический колорит и поэтическую атмосферу своей страны.

«Это беспримерный и удачный опыт в международном кинопроизводстве, который соединил работников культуры двух разных стран, чтобы помочь показать красоту жизни и любви двум народам, разделенным сушей и морем. Прочувствованное и тонкое изображение человеческого единства — вот суть успеха этого фильма, и в этом отношении он достиг замечательного успеха», — писала после выхода картины газета «Санди стандарт».

Позже Ходжа Ахмад Аббас еще раз вернулся к некоторым мотивам фильма «Хождение за три моря». В 1970 году для Раджа Капура он написал сценарий «Мое имя — клоун» — о судьбе циркового артиста, полюбившего русскую девушку-акробатку. Эта лента, демонстрировавшаяся в рамках II Ташкентского кинофестиваля, снова утверждала идеи дружбы и сотрудничества между нашими двумя народами. В 1971 году Александр Згуриди по сценарию Х.-А. Аббаса снял фильм «Черная Гора».

За свою долгую творческую жизнь Ходжа Ахмад Аббас написал десятки сценариев и поставил четырнадцать фильмов. Одной из проблем, которая привлекала неизменное внимание режиссера все эти годы, — очень актуальная и остшая для страны в силу ее многонационального характера и религиозных противоречий, была проблема национальных отношений в Индии. Он касался этого вопроса в той или иной мере почти в каждой своей картине, а потом создал фильм, специально посвященный этой теме. Картина, вышедшая на экраны в 1969 году, была снята режиссером по мотивам его одноименного рассказа «Семь индийцев».

События в фильме разворачивались на территории Гоа, бывшей португальской колонии на юго-востоке Индостанского полуострова. Герои картины, исповедующие разную религию и принадлежащие к разным социальным группам, в одних рядах сражались за освобождение своей страны от колонизаторов. Расставаясь,

они давали друг другу клятву помнить об этом и в будущем. Но разъехавшись по домам, редко вспоминали о прошлом: у каждого появились свои дела и заботы, и прошлое постепенно теряло для них свое значение. И вот через много лет, чувствуя приближение смерти, их решила снова собрать вместе одна из партизанок — Мария. Приехав к ней, герои неожиданно для себя поняли, что их дружба, ломающая национальные, кастовые и религиозные перегородки, пока жива и все еще является своеобразным нравственным камертоном в их повседневной жизни.

Картина Аббаса «Наксалиты» (1980) снова, в который уже раз, подтвердила, насколько прочно связано творчество этого многогранного художника со своим временем, с социально-политическими проблемами страны, с духовной жизнью общества. В этом фильме режиссер пытался разобраться в таком сложном явлении, как движение наксалитов, зародившееся в 60-е годы в северной части Бенгалии — Наксалбари. Кстати говоря, отсюда пошло и название «наксалиты», символизирующее террор как единственное средство в борьбе за утверждение социальной справедливости. Исследуя это явление, Х.-А. Аббас пришел к выводу, что, несмотря на революционность лозунгов и политической программы, объективно наксалиты нанесли серьезный ущерб левому движению в стране.

Летом 1984 года Ходже Ахмаду Аббасу исполнилось семьдесят лет. Для серьезной творческой личности это не предел. Жизнь не стоит на месте. Каждый день, каждый час она выдвигает все новые и новые проблемы. Отозваться от них считал Аббас, — долг каждого честного художника. Через три года после семидесятилетия Аббаса не стало, но имя его прочно вошло в историю индийской культуры. Оно и после смерти художника продолжает жить в его фильмах, в книгах, на пожелтевших газетных страницах.

В 1984 году Шьям Бенегал отметил свое пятидесятилетие. Так как юбилей, тем более такие круглые даты (как-никак полвека), всегда располагают к подведению итогов, вполне логично и нам попытаться проанализировать творчество этого выдающегося режиссера. Впрочем, даже если бы и не было юбилея, нельзя не признать, что исследователь, всерьез занимающийся изучением проблем современного состояния индийского киноискусства, не мог бы обойти молчанием работы Бенегала: слишком масштабна его фигура и велик вклад в развитие национального кинематографа — без его картин просто немыслим разговор о прогрессивном направлении в индийском киноискусстве.

Сегодня слава Бенегала не уступает известности таких всемирно признанных корифеев национального кино, как Сатьяджит Рей и Мринал Сен. (И это несмотря на то, что Бенегал дебютировал в игровом кино почти на двадцать лет позднее их.)

Придя в режиссуру зрелым человеком, за плечами которого был немалый житейский и профессиональный опыт, Шьям Бенегал сразу же заставил заговорить о себе. Его первая работа, «Росток» (1974), не только не затерялась в огромном потоке кинопродукции, но и привлекла внимание критики и зрителей своей неординарностью решения темы, свежим восприятием жизни и... недюжинным профессионализмом новичка. Впрочем, слово «новичок» мало подходило к Бенегалу, который, можно сказать, вырос с камерой в руках.

Сын фотографа, Шьям Бенегал с раннего детства мечтал о работе в кино. И если уж быть точным хроникером, нельзя не отметить, что свой первый фильм знаменитый ныне режиссер снял в возрасте... двенадцати лет. Сейчас, конечно, трудно судить о достоинствах этой ленты, посвященной семейным событиям, однако начало карьеры было положено... Вместе с братом, столь же страстным поклонником десятой музы, Шьям Бенегал свое кинематографическое образование получал в кинозалах, где, по его собственному признанию, просмотрел несчетное количество фильмов. И хотя, казалось бы,

все складывалось благополучно, прошло еще немало лет, прежде чем Бенегал окончательно связал свою судьбу с кинематографом. Пока же, после окончания колледжа, он в течение нескольких лет преподавал экономику в школе. И хотя вскоре юноша убеждается, что профессия учителя его не привлекает, думается, что опыт работы с людьми был весьма полезен будущему режиссеру и впоследствии был неоднократно использован при создании картин, рассказывающих о жизни разных слоев индийского общества.

Не меньше дала Бенегалу и работа в течение нескольких лет в рекламном отделе одной из промышленных фирм, в документальном кино, а также на американской телестудии в Бостоне, которые стали для него настоящей школой мастерства. Бешеный темп работы, сжатые сроки, постоянные эксперименты, наконец, неистощимая фантазия — эти качества были непременным условием создания картин. Делая около 80—100 роликов в год, молодой режиссер был вынужден постоянно заниматься самообразованием. И, как он сам признавался впоследствии, именно в этот напряженный период Бенегал прочитал и осмыслил огромное количество специальной литературы по вопросам киноискусства.

Режиссер открывал для себя Эйзенштейна и Пудовкина, чьи труды на долгие годы стали его настольными книгами, французских теоретиков кино, англичан, среди которых он особенно отмечал книгу К. Рейса «Техника киномонтажа».

Будучи экономистом по специальности, обладая трезвым, математическим складом ума, Бенегал готовил себя к профессии режиссера очень тщательно и придирчиво. В отличие от многих молодых людей, кто мечтает о кинематографической карьере, Шьям Бенегал отнюдь не спешил предложить свои услуги коммерческому кино. Работая в самой цитадели развлекательной киноиндустрии, «индийском Голливуде» — Бомбее, молодой режиссер неоднократно отказывался от самых заманчивых и лестных предложений. А если учесть, что двоюродным братом Бенегала является Гуру Датт, один из самых престижных и известных коммерческих режиссеров Индии, то нельзя не признать, что уже в этот период достаточно ярко проявлялся волевой, «режиссерский» характер Бенегала, о котором так много будут впоследствии говорить и писать исследователи его творчества. И потому, когда в одной из бесед с журналистами Бенегал

скажет о своем фильме «Росток», что эта лента, которая была снята в течение нескольких месяцев, обдумывалась более десяти лет, это признание вызовет безоговорочное доверие. А именно этот срок потребовался режиссеру для того, чтобы раздобыть деньги на постановку фильма.

Написав сценарий еще в 1964 году, Шьям Бенегал упорно и терпеливо искал продюсера для своей будущей картины. И хотя его репутация автора целого ряда документальных фильмов и огромного количества рекламных лент как будто бы давали ему основания рассчитывать на получение субсидии, проходили годы, а найти деньги Бенегалу так и не удавалось.

Впрочем, для Индии история мытарств Шьяма Бенегала отнюдь не является исключением.

В стране, где львиная доля кинопромышленности принадлежит частному капиталу, людям, не имеющим веса в коммерческом кино, ох как нелегко растопить сердца хозяев кинодела. Рассматривая кинопромышленность прежде всего как прибыльный бизнес, продюсеры и владельцы киностудий не спешат вложить средства в производство фильма, успех которого не гарантирован. Гораздо проще обойтись без риска и экспериментов! И потому сценарий, в котором обыгрывается тривиальная история и все сюжетные коллизии заранее предсказуемы, имеет гораздо больше шансов на реализацию, чем оригинальный и свежий замысел.

И окажись Бенегал менее упорным в достижении поставленной цели, а самое главное, не обладай он верными друзьями, которые в конце концов и пришли к нему на помощь, трудно сказать, как сложилась бы его дальнейшая судьба. Не исключено, что, подобно многим другим талантливым и интересным, но менее «везучим» художникам, он в результате оказался бы на одной из крупных коммерческих студий Бомбея, где неминуемо происходит нивелирование режиссера, подгонка его творческой индивидуальности под единый стереотип.

Но, к счастью, этого не произошло, и в 1974 году прокатчик Мохан Биджалани и его партнер госпожа Френни Вариава наконец выделяют Бенегалу необходимые средства для работы над фильмом. Режиссер получает реальную возможность снимать фильм, не оглядываясь на продюсера, который, как правило, в условиях частного производства постоянно контролирует режиссера.

Хотя предоставленная субсидия не была велика, это искупалось творческой независимостью художника.

«Росток» имел огромный успех у критики и, что особенно важно, оказался чрезвычайно удачным в коммерческом плане, принеся своему создателю крупные сборы, что позволило Бенегалу не только вернуть субсидию, но и начать работу над следующей картиной.

И здесь нельзя не подчеркнуть, что одной из главных составляющих успеха дебюта Бенегала была яркая социальная направленность его картины,озвучность устремлений прогрессивной части индийского общества в тот период. Дело в том, что 60—70-е годы для Индии, как и для большинства стран Востока, оказались периодом, чрезвычайно насыщенным переменами. Ликвидация колониализма, приход к власти нового правительства ами по себе еще не означали полного и молниеносного искоренения нищеты, экономической и культурной отсталости. Как справедливо писал А. Сенкевич, «борьба за независимость Индии раздвинула рамки возможностей и интересов отдельной личности. Но, получив свободу политическую, этой личности вопреки ожиданиям зачастую приходилось сталкиваться с прежней социальной несправедливостью, хотя и в другой ипостаси»<sup>1</sup>. К тому же при сохранении во многих областях жизни старых форм угнетения, доставшихся в наследство от феодального и колониального прошлого, возникли новые разновидности имущественного, социального и политического неравенства. Постепенно в стране назревал идеальный кризис. Меры, принимаемые правительством на пути преобразований, вызывали отчаянное сопротивление сил реакции, обнажая религиозные и кастовые антагонизмы, присущие индийскому обществу. Усилилось размежевание и в кругах интеллигенции, часть которой ратовала за социальные перемены, другая же, опасаясь активности широких масс, проповедовала позицию невмешательства. И наконец, это было время всеобщего разочарования в абсолютной правильности учения Ганди и взлета левоэкстремистского движения наксалитов, чьи вожди требовали немедленного «революционного» переустройства общества. Естественно, что сложная политическая ситуация тех лет способствовала активизации борьбы идей в искусстве страны, будь то литература, театр или кинематограф, — борьбы за реалистическое отображение жизни, актуальных проблем общества.

<sup>1</sup> Сенкевич А. Основные тенденции развития «Новой поэзии». — В кн.: Художественные направления в индийской литературе XX века. М., 1977, с. 246.

Проникновение в самые глубины действительности, рассмотрение тех сторон индийской жизни, которые художники прежде обходили молчанием, отражение острейших конфликтов современности — таковы отличительные черты многих произведений национального искусства. Реалистические тенденции, получившие свое развитие в литературе еще в 50-е годы в творчестве таких писателей, как Кришан Чандар, Али Сардар Джади, Мулькрадж Ананд, Яшпал, находят продолжателей в среде молодых писателей и поэтов, рассматривающих литературу прежде всего как средство осмыслиения действительности и активного воздействия на нее. Только подобными взглядами на задачи литературы можно объяснить появление столь значительных произведений, как социальный роман Амритлала Нагара «Нектар и яд», о борьбе против кастовых предрассудков и человеческого бесправия; политический памфлет Шанкара «Выборы», где раскрыт механизм грязной политической интриги в борьбе за власть; «Полкуска хлеба» Датта Бхарати — произведение, повествующее о людях, ежедневно ведущих борьбу за существование, и т. д. Список можно продолжить, ибо этот период в стране был чрезвычайно богат произведениями, где делалась попытка анализа создавшегося в Индии положения.

Изменение содержания произведений благотворно сказывается на их форме. «Тень Ладакха» Ран Бхабани Бхаттачария, «Чауранг» Мани Шанкара, «Потерянное поколение» Абдуллы Хусейна — все эти книги новаторские не только по содержанию, но и по форме: в художественную ткань романа были включены публицистические и документальные материалы, что в немалой степени способствовало достоверности и правдоподобию изображенного.

То же самое относится и к театру, где в этот период, как и в литературе, ведется последовательная борьба за реализм, который в индийском искусстве неизменно связан с критикой социальной несправедливости. Пьесы Мохана Ракеша, Упенранатха Ашка, Камалешвара, Виджая Тендулькара, Хабиба Танвира и других, стремящихся дать ответы на волнующие индийскую общественность вопросы, были популярны у самых разных слоев населения.

Таким образом, Бенегал-режиссер был не одинок в своей попытке проанализировать некоторые стороны индийской действительности. Его творчество развивалось

в русле направления «нового кино», рядом с ним работали такие уже признанные мастера экрана, как Сатьяджит Рей и Мринал Сен. И тем большая заслуга дебютанта, что, обращаясь к теме индийской деревни, нашедшей свое воплощение в таких значительных произведениях искусства, как, например, роман «Полудеревня» Рахима Разу Маса, книги Ш. Пандсе и Б. Мандгул-кара или фильм «Песня дороги» Рея, Бенегал сумел найти тот аспект проблемы, который позволял по-новому взглянуть на этот вопрос.

Сюжет «Ростка» взят режиссером из жизни. В центре картины — молодой человек, сын богатого латифундиста Сурья, который по своим взглядам считает себя либералом. Живя в городе, в благоустроенной квартире, имея много свободного времени, герой не прочь на досуге порассуждать об отсталости и деспотизме самодуров-помещиков, которые, являясь в деревнях полновластными хозяевами, осуществляют свою власть, используя при этом самые варварские и жестокие методы. Получивший хорошее образование, сам Сурья искренне верит, что он современный и прогрессивно мыслящий человек и, если бы ему довелось занять место своего отца, он преобразовал бы жизнь всей деревни, облегчил бы жизнь крестьян, став для них образцом доброго и любимого хозяина.

И вот по авторской воле Сурья получает возможность реализовать свои взгляды на практике. Отец поручает своему наследнику присмотр за хозяйством. На ферме, куда приезжает молодой хозяин, и происходит его встреча с Лакшми (в этой роли дебютировала ныне популярнейшая актриса Шабана Азми) — встреча, которая изменит всю жизнь героев. Бенегал не спешит осудить своих героев за возникший роман; ее глухонемой муж, мелкий воришко и пьяница, достаточно отталкивающий и неприятный и потому не вызывает сострадания в роли «обманутого мужа». Не привлек режиссера и другой поворот этой темы, достаточно часто обыгрываемый в развлекательном кино, который, конечно, мог бы направить всю завязавшуюся интригу в другое русло. Сурья отнюдь не похож на коварного соблазнителя, который, пользуясь своей силой и властью, принуждает невинную жертву к бесчестию. Учитывая, что фильм был адресован исключительно индийской аудитории, причем преимущественно сельской, нельзя не признать, что автор шел на определенный риск. Семья в индийском искусстве

всегда традиционно выступала как непоколебимый монолит, где женщина выполняла функции хранительницы очага. И вот, когда в памяти еще жив страшный обряд сати, согласно которому жена умершего добровольно всходила на погребальный костер мужа, режиссер вдруг едва ли не с чувством симпатии показывает замужнюю женщину, которая позволяет себе увлечься другим мужчиной...

Для Индии подобная постановка проблемы была новой.

Впрочем, и здесь Бенегал не одинок. Проблеме индийской семьи, той трансформации отношений внутри этого маленького мирка, который тесно связан с общим социальным климатом в стране, посвящены такие значительные произведения искусства, как «Дочь куртизанки» Разии Саджад Захар, «Кровавые цветы» Хаятуллы Ансари, фильм С. Рея «Чарулота», «Канку» К. Ратхода, и другие. Однако, хотя список книг, пьес, фильмов, где авторы ратуют за эмансипацию женщин, можно расширять, нельзя не признать, что не менее распространенным в индийском искусстве остается ортодоксальный взгляд на этот вопрос, где женщина выступала как существо униженное, бесправное и молчаливое, положение которой в обществе раз и навсегда было определено древними законами Ману, где записано: «Для женщины не может быть свободы»...

Бенегал же делает положительной героиней своей ленты молодую женщину, которая переступает закон супружеской верности, что является абсолютно недопустимым в индийском обществе. Более того, режиссер оправдывает поступок Лакшми, объясняя ее поведение тем беспросветным существованием, которое она вынуждена влечь в браке с нелюбимым, за которого, как легко можно догадаться, была выдана против воли. Забота и нежность Сурья, мягкий, бархатистый тембр голоса, безукоризненные манеры покоряют несчастную женщину. Слишком велик контраст между образованным, подтянутым господином и глухонемым пьяничкой, который к тому же вскоре исчезает из деревни. Чувство Сурья к Лакшми также искренне: оказавшись в глухой деревне, остро ощущая свое одиночество, Сурья понимает, что для крестьян он остается чужаком. Лакшми — единственная, кто испытывает к нему добрые чувства. Доверчивость, непосредственность молодой женщины, ее бедственное положение вызывают у героя невольный ин-

терес, который позднее перерастает в гораздо более глубокое чувство.

И вновь Бенегал нарушает неписаные законы коммерческого кино, как будто поставив себе целью опрокинуть все сложившиеся штампы... Роман между Лакшми и Сурья завязывается обыденно и прозаично... Ни страстных объяснений, ни душепитательных сцен, ни задушевных песен, к которым так привык зритель.

Гораздо больше режиссера привлекает возможность показать жизнь индийской деревни во всех ее подробностях. И здесь Бенегал использует прием, который крайне редко применяется в индийском кино, — когда все происходящее показывается нам через призму восприятия героя. Будучи новым человеком в деревне, Сурья идеально подходит для роли наблюдателя, который с интересом вглядывается в эту непонятную для себя жизнь, людей, быт, стремится классифицировать увиденное, сделать выводы.

Между тем возникшая идиллия прерывается... Приезд жены героя, а затем и возвращение в деревню законного «блудного» мужа резко меняют климат отношений. Лакшми ждет ребенка, таким образом, скрыть факт сожительства нельзя, и у героя есть все основания опасаться мести мужа. Встреча Сурья с глухонемым становится кульминацией картины, ключом к раскрытию ее замысла. Происходит саморазоблачение героя. В то время как муж Лакшми, забитый бедняк, в котором от рождения заложена веками воспитанная привычка к безропотному подчинению хозяину, приходит к Сурье лишь униженно просить последнего разрешить ему вернуться на ферму, герой жестоко избивает крестьянина. Сурья, искренне считавший себя поборником справедливости и новых, «гуманных» принципов правления, боясь и потому ненавидя несчастного калеку, в результате поступает не менее, а может, и более жестоко, чем его деспотичный отец. В этом эпизоде режиссер жестко противставляет все социальные акценты: ничто не изменилось в классовых позициях хозяина и слуги; помещик остается помещиком, а его красивые слова не что иное, как демагогия. И быть может, откровенный деспотизм «старшего поколения» менее страшен, чем прикрытая лицемерием и мягкими манерами жестокость Сурья и ему подобных, ибо они калечат не только тела, но и души людей. Бенегал старательно избегает всякой дидактичности и любовных сцен. Он не стремится навязать зрителям свое мнение.

ние, предоставляя возможность им самим делать выводы. Характер героя дан во всей его сложности и противоречивости: положительные черты переплетены с отрицательными. И это делает финальную сцену столь правдоподобной и психологически оправданной. Как и все слабовольные люди, Сурья не стесняется продемонстрировать силу перед более слабым. Не кинематографический злодей, которыми так богато индийское кино, но живой человек, слабовольный и нерешительный, предстает перед нами. Но дело даже не в личных чертах характера героя. Его поведение мотивируется гораздо более глубокими, социальными причинами. Да, утверждает режиссер, современный помещик изменился: он более образован, более гибок, даже внешне более гуманен, но суть остается та же — уверенность в своем всесилии, презрение к стоящим ниже на социальной лестнице.

И потому горек урок, который получает Лакшми, увидевшая кровавую сцену избиения, крестьяне и, наконец, ребенок, единственный, кто выражает протест против творящейся несправедливости. И брошенный маленькой ручонкой камень в окно помещичьего дома — это и есть тот самый росток человеческого самосознания, который впоследствии может вырасти в бурный протест народных масс. Уже никогда этот маленький мальчик, на глазах которого избивали невинного, не поверит в сказку о том, что бывают добрые и хорошие хозяева. Проблема изменяющихся взглядов крестьянства, переход от покорности к протесту стали главной темой картины Бенегала.

Последующие два фильма режиссера, «Конец ночи» и «Пробуждение», были настолько тесно связаны по идейной направленности и проблематике с «Ростком», что, хотя эти работы не являются трилогией в классическом понимании этого слова, есть смысл рассматривать эти картины в единстве, ибо многие темы, лишь намеченные в «Ростке», в последующих фильмах получили все свое логическое развитие.

Успех фильма «Росток» среди широких масс достаточно ясно показал, что режиссер верно нашупал болевые точки современности; а то, что он умышленно отказался от излишне сложной формы, экспериментов в операторском и изобразительном решении картины, оказалось поистине соломоновым решением.

Когда в начале 70-х годов направление «нового кино» только нащупывало свой путь, почти все его пред-

ставители невольно попадали под власть формотворчества. Стремясь создать новый тип кино, начисто отрицая все завоевания традиционного кинематографа, эти режиссеры зачастую забывали о том, что зритель остался прежний, воспитанный на образцах прежде всего развлекательного кино, которое в Индии всегда отличалось крайним консерватизмом. Апеллируя к широкому зрителю, мастера «нового кино», такие, как, например, Кумар Шахани или Автар Кауль, делали картины, которые могли быть поняты лишь подготовленным человеком. Взяв за образец западное «авторское кино», эти режиссеры оказались изолированными от зрителя. Их эксперименты были интересны для специалистов, но носили замкнутый, лабораторный характер.

Бенегал же оказался гораздо более дальновидным. Он прекрасно понимал, что изменение вкусов зрителей — дело сложное и кропотливое. Работу с аудиторией необходимо было вести постоянно, исподволь приучая людей к восприятию сложных картин, постепенно вводя в тайны профессии режиссера. Бенегал справедливо считал, что очень многие приемы коммерческого кино заслуживают того, чтобы взять их на заметку, потому что «Росток» сделан в традиционной манере: стройный сюжет, драматические коллизии, медленное, постепенное развитие действия, длинные проходы, большие монтажные куски, обилие крупных планов, что позволяло актерам наиболее полно донести до зрителей всю гамму переживаний, и т. д. — словом, все те атрибуты «классического» индийского кино, к которому привыкли посетители кинотеатров. Главным для себя Бенегал считал внести в фильм новаторское содержание, которое, естественно, влекло за собой и изменение привычных форм. Но режиссер работает крайне осторожно, боясь, что тот хрупкий мост доверия, который возник между ним и зрительным залом, может оказаться разрушенным. Так, блестящий знаток монтажа, Бенегал как бы постоянно ограничивает себя, словно опасается, что тот или иной эпизод не дойдет до аудитории из-за излишне сложного монтажного стыка. Однако именно это самоограничение и принесло режиссеру финальную победу. В то время как многие картины его коллег, содержащие, казалось бы, самые новаторские приемы и последние достижения кинематографической техники, привлекли внимание лишь элитарной аудитории, фильм Бенегала, прорвав рутину коммерческого проката, оказался в числе самых посе-

щаёмыx лент. Картина нашла путь к сердцам тех, к кому была обращена. Это был огромный личный успех Бенегала и достижение всего «нового кино», чей лозунг о том, что «кино должно стать воспитателем, пропагандистом и учителем широких масс», получил свое экранное воплощение. «Росток» оказался одной из кассовых картин, что немало удивило даже специалистов.

Как известно, в стране при огромной кинопромышленности сравнительно небольшое количество кинотеатров, которые в своем абсолютном большинстве принадлежат частным лицам. И именно эти люди в конечном итоге определяют прокатную судьбу того или иного фильма. Владельцы кинозалов, люди, как правило, весьма далекие от искусства, в своем выборе руководствуются такими критериями: участие в картине актеров-звезд, имя режиссера, обилие песенно-танцевальных номеров, показ богатых и красивых интерьеров. Ибо, по их глубокому убеждению, это то, что любит зритель...

Практически ничего из вышеперечисленного в фильме Бенегала не было, однако риск, на который пошел один из прокатчиков, полностью себя оправдал. Картина шла на экранах не одну неделю, а количество желающих посмотреть ее не убывало. И сам по себе этот достаточно красноречивый факт свидетельствовал о том, что в фильме Бенегала было нечто затрагивающее те струны зрительского сердца, о наличии которых и не подозревали представители развлекательного кино. К своему изумлению, они вынуждены были признать, что широкого зрителя интересуют и серьезные, реалистические картины (в чем ему долгие годы отказывала отечественная критика). Но так или иначе, успех «Ростка» позволил его автору реализовать на экране новый замысел, тематически являющийся как бы продолжением предыдущей работы.

В фильме «Конец ночи», финансирование которого взяли на себя те же Биджлани и Вариава, Бенегал исследует механизм насилия: его социальные корни, какие формы он принимает, как развивается. Верный своему пристрастию к достоверности, как и в «Ростке», режиссер берет за основу действительный факт — события, которые предшествовали мощному крестьянскому восстанию, вспыхнувшему в конце 40-х годов в округе Телингана.

...Привычная жизнь небольшой деревеньки, в которой полновластно хозяйничают три брата помещика,

нарушается приездом нового учителя с женой и сыном. Броская, яркая красота молодой женщины привлекает внимание «братьев-разбойников», которые не привыкли обуздывать свои прихоти. Уверенность в безнаказанности порождает беззаконие: на глазах у доброго десятка деревенских жителей происходит похищение Сушилы. Все попытки учителя законным путем добиться возвращения жены терпят фиаско. Полицейские давно уже живут на подачки помещиков, судья тоже свой человек в их доме, и, самое страшное, крестьяне, бывшие свидетелями похищения, тоже ведут себя более чем странно: молчат, прячут глаза, отворачиваются. Они словно олицетворяют позицию невмешательства, запечатленную в знаменитой восточной притче в образе трех обезьян: одна из них зажимает себе рот, другая — уши, третья прикрывает глаза. «Ничего не вижу, ничего не слышу, ничего не говорю» — к такой жизни эти люди приучены жестокостью хозяев и глубокой уверенностью, что ничто не в состоянии изменить существующее положение вещей.

Наглая ложь, насмешки, издевательства и равнодущие поджидают учителя на различных ступеньках бюрократической лестницы. И постепенно в этом добром, медлительном и даже несколько трусоватом человеке просыпается гнев, приходит осознание необходимости борьбы со злом. «Лучше умереть как человеку, чем жить так...» — эти слова главного героя, выкрикнутые с обидой и болью, станут ключевыми для понимания дальнейших поступков этого человека и одновременно девизом вспыхнувшего восстания. Учителю удается пробудить в крестьянах чувство протesta против мучителей. Вспыхивает стихийный бунт, и в его огне погибают и помещики и учитель с женой. Человеческий гнев, сдерживаемый веками, не знает границ: гибнут и правые и виноватые...

И опять Бенегал отступает от привычных канонов. В традиционном индийском кино всегда строго соблюдаются правила игры. Оно не признает полутонов, акценты расставлены четко: есть положительный герой, который наделен всеми возможными добродетелями, и есть злодеи, которые всегда порочны и лишены всех человеческих чувств. Бенегал же не спешит провести раздельную линию. В его фильме живут и действуют обычные люди, в равной степени наделенные как положительными, так и отрицательными чертами характера. Сам учитель далек от образа идеального героя, рыцаря без

страха и упрека, да и жена его, со смирением принявшая судьбу наложницы в помещичьем доме, не вызывает безоговорочных симпатий. Еще более противоречивы «злодеи», которым, оказывается, совсем не чужды положительные черты характера, которыми обычно наделяются лишь «голубые» герои, — любовь, родственная привязанность, способность к самопожертвованию...

Исследуя социальные и классовые отношения в деревне, режиссер стремился показать, как в результате постоянно свершаемой несправедливости зреет социальный протест. Фильм ясно доказывал, что многие отношения, сложившиеся в индийском обществе, нуждаются в коренной ломке. И хотя действие фильма было отнесено к 1945 году, многие из затронутых проблем оказались актуальными и сегодня. Не случайно этот фильм Бенегала вызвал серьезные нарекания цензуры. Вот что пишет об этом сам режиссер: «Картина затронула слишком многие существенные проблемы, поэтому ее долго не хотели выпускать в прокат. Наконец цензура все же дала фильму разрешительное удостоверение, но предварительно усердно порезала его ножницами»<sup>2</sup>. Однако, несмотря на это, авторская мысль прочитывалась достаточно ясно.

Как и «Росток», ленту «Конец ночи» ждала счастливая прокатная судьба. Фильм был принят и понят зрителем. И вновь новаторское содержание органично сочеталось с достаточно традиционной манерой подачи материала. Насыщенный песнями и музыкой, тщательно и со вкусом подобранными, фильм от кадра к кадру, от эпизода к эпизоду медленно вводил зрителей в особый мир отношений патриархальной деревни, где привычное равнодушное оцепенение взрывалось гневом и отчаянием, тем более страшными, что боль и обиды, породившие бунт, копились долгие годы... Для этих людей, обретших силу в объединении, наступал поистине КОНЕЦ НОЧИ...

Появление фильма «Конец ночи» на экранах страны стало событием не только в искусстве Индии, но и во внутренней политической жизни страны. Фильм вызвал большой общественный резонанс, а вскоре после его выхода произошло событие, которое лишний раз подтвердило правильность избранного режиссером пути. Однажды к Бенегалу пришла целая делегация крестьян одной из сельских общин, которая без каких-либо предваритель-

<sup>2</sup> Бенегал Ш. Кто мы? — В кн.: Экран 80/81. М., 1982, с. 196.

ных условий передала режиссеру значительную сумму денег (собранных среди крестьян) с просьбой использовать их для постановки следующего фильма, где будет продолжен рассказ о жизни индийской деревни. Узнавая в фильмах Бенегала себя, свои заботы и тревоги, эти бедняки почувствовали искреннюю боль режиссера, его сострадание, понимание их жизни. Даря художнику свои скромные сбережения, эти люди тем самым не только материально поддержали режиссера «нового кино», но, что гораздо более важно, своим поступком доказывали нужность и важность его работы для широкого зрителя, наличие «обратной связи» между художником и аудиторией.

Бенегал оправдал ожидания крестьян, и вскоре сначала на экраны Индии, а потом и других стран мира вышел его новый фильм, «Пробуждение» (1976) (эта картина демонстрировалась по телевидению СССР. — И.З.), посвященный как раз проблеме социальных преобразований, пришедших в индийскую деревню. Образование в одной из общин молочного кооператива и связанные с этим коренные изменения в социальной структуре отношений внутри деревни — такова тема этой картины.

Организация молочного кооператива, само по себе новое в деревне дело, изменяла весь климат отношений между крестьянами, ибо появление общей собственности заставляло по-новому взглянуть на каждого человека. И теперь ценность личности уже измерялась не принадлежностью ее к определенной касте, а личным вкладом человека в общее дело. И на поверку выходило, что бедная крестьянка (Смита Патиль), семья которой традиционно принадлежала к низшей касте, для кооператива оказывалась гораздо более нужным человеком, чем ряд богатых бездельников, которые вступили в него в надежде погреть руки на этом новом деле.

Реконструкция в фильме документальных событий, которые в действительности развернулись вокруг организации одного из молочных кооперативов в Гуджарате, позволила режиссеру глубже проникнуть в суть проблемы, показать, как происходит коренная ломка крестьянского самосознания и как люди постепенно отказываются во имя общего дела от частнособственных инстинктов. Выгода совместного ведения хозяйства постепенно вытесняла из этих людей привычку к рабству. Почувствовав солидарность, обретя силу и уверенность в завтраш-

нем дне, крестьяне начинали борьбу против произвола помещика. Политика правительства, которое ратовало за распространение кооперативов, видя в них новую, прогрессивную форму ведения хозяйства, получила на экране яркое воплощение.

История духовного раскрепощения героини была интересна еще и тем, что в ней режиссер вновь обратился к такой важной проблеме, как женская эмансипация. Несмотря на конституционные свободы, предоставляющие женщине равные права с мужчиной, на деле этого равенства, особенно в деревне, нет. Зарабатывая деньги, по сути дела будучи кормилицей семьи, завоевав своим трудолюбием уважение соседей, героиня остается в полной зависимости от капризов мужа. И если сначала такое положение воспринимается молодой женщиной как нормальное, то постепенно обретя экономическую самостоятельность, почувствовав себя равноправным членом общества, осознав себя личностью, героиня начинает борьбу за свои права и внутри семьи. И хотя до полной победы еще далеко, но первый шаг уже сделан — и финальный проход героини по улицам деревни с высоко поднятой головой воспринимается именно так. Процесс пробуждения начался, и он необратим...

Коммерческий успех «Пробуждения», однако, уступал предыдущим лентам. Анализируя причины сдержанного приема зрителями картины, Бенегал сумел сделать правильные выводы. Увлекшись показом бытовых деталей, производственного процесса, «социологичностью» проблемы, намеренно избегая острых драматических эффектов, режиссер не учел того обстоятельства, что, прийдя в зал после тяжелого трудового дня, зритель вправе ожидать и интересного зрелища, динамичного развития сюжета...

Ошибки были учтены. В 1977 году Бенегал начинает работу над своим четвертым фильмом — «Трудная роль». И вновь в основе сюжета действительный факт — биография известной актрисы индийского театра и кино 40-х годов Хансы Вадкар. На сей раз главной темой своей картины режиссер делает проблему борьбы женщины за свое человеческое достоинство. Доказав свое умение постичь душу крестьянина, его чаяния и тревоги, надежды и разочарования, режиссер попытался доказать, что диапазон его тем гораздо шире, чем это считали некоторые критики, поспешившие объявить его «выразителем настроений крестьянства». На сей раз героями

ленты Бенегала, объектом его исследований стала среда творческой интеллигенции страны: актеры, режиссеры, сценаристы. Трудность работы была еще и в том, что, выбрав в качестве прототипа героини подлинного человека, чьи поступки и фильмы были еще живы в памяти многих людей, режиссер не мог позволить себе ни малейшей вольности или домысла, не опасаясь критики со стороны тех, кто знал и любил Хансу Вадкар.

Однако все эти соображения не только не остановили режиссера, но, наоборот, в какой-то степени подстегнули его решимость. На роль Уши, главной героини ленты, он приглашает свою любимую актрису Смиту Патиль, справедливо полагая, что образ великой актрисы прошлого по плечу исполнить лишь великой актрисе сегодняшнего дня. Слово «великая» в данном случае не преувеличение. В отличие от многих звезд индийского и международного экрана, за которыми раз и навсегда закреплено определенное амплуа, из границ которого актеры часто не выходят всю жизнь, Смита Патиль относились к числу тех актрис, для которых на экране не существовало невозможного. Она одинаково убедительна в разных ролях: крестьянки, актрисы, уличной женщины, студентки и т. д.

Смита Патиль не пошла по пути копирования манеры Хансы Вадкар. Гораздо более важным для себя актриса и режиссер считали понять характер этой необыкновенной женщины, постичь драму человека, стоящего гораздо выше той среды, в которой он вынужден жить.

...Родившись в бедной семье, Уша с детства поражала всех окружающих своим пением и танцами. Сосед Кешав, будучи расчетливым и предпримчивым молодым человеком, помогает Шантабай, матери Уши, устроить дочь сниматься в кино. Проходят годы... Талант девушки не остался незамеченным. Но, обладая всем, о чем мечтают многие, — красотой, славой, деньгами, — Уша глубоко несчастна. Против своей воли став женой Кешава, Уша оказывается в полной зависимости от мужа, который с изощренностью опытного дельца эксплуатирует талант молодой женщины в своих целях. Муж и менеджер в одном лице, Кешав обращается с женой как рабовладелец, заставляя ее соглашаться на любые роли, если только они приносят барыши.

Смита Патиль показывает сложный человеческий характер: Уша, по натуре добрый и ранимый человек, задыхается в замкнутом мире. Стремление молодой

женщины к свободе воспринимается всеми окружающими лишь как каприз звезды. Несмотря на обилие «друзей» и «поклонников», актриса одинока. И именно одиночество лежит в основе многих ее поступков. Не найдя понимания у мужа, Уша покидает дом. Но новые встречи не приносят ей успокоения. Все мужчины, с которыми судьба сталкивает актрису, не в состоянии видеть в ней не только красивую и соблазнительную женщину, но и человека. Ее мечты, вкусы, взгляды никого не интересуют. Женщина — вещь: этот традиционный взгляд, сохранившийся и по сей день, довлеет над судьбой героини. И хотя финал дает некоторые основания надеяться, что, быть может, героине удастся вырваться из этого замкнутого круга, но это маловероятно... Гораздо более убедительно выглядит то будущее, которое рисует перед Ушой ее свекровь: «Напрасно ты надеешься на чудо. Единственный выход — смириться. Ты стремишься вырваться отсюда, ждешь, что за тобой приедут... В твоей жизни ничто не изменится. Будет другая кровать, другая кухня, новые заботы... Уша! Меняются лишь лица мужчин, но не их сущность». Эти слова старой женщины, выстраданные жизнью, подводят итог печальным размышлениям автора. Пока равноправие женщин — это лишь красивые слова на бумаге. Не отрицая теоретической возможности для женщины самой решать свою судьбу, все эти мужчины, которые вроде искренне любят героиню, на деле стремятся лишь к одному — подчинить ее своей воле, согнуть, растоптать ее достоинство.

Разоблачительный пафос картины чрезвычайно высок. Шьям Бенегал не боится открыто показать язвы современного общества, где за красивым и фешенебельным фасадом подчас скрывается душный мирок отживших традиций и предрассудков, которые как цепями опутывают женщину. Проникнутый глубоким сочувствием к героине, фильм Бенегала выходил далеко за рамки частной, семейной истории. Трагедия Уши — это трагедия тысяч индийских женщин. Тонкий лиризм картины, ее камерность, доверительный тон авторов делали гораздо больше, нежели прямое, декларативное выступление.

Как и в предыдущих работах, Бенегал не был холодным наблюдателем, который, критически оценивая то или иное явление, не спешит высказать свое мнение. Выражая свои эмоции опосредованно, через игру актеров, режиссер как бы рисует портрет общества: не боясь гротеска, иронии, а порой и откровенного фарса, автор

проводит зрителя через целую галерею «рыцарей»: мелкого прохвоста Кешава, нерешительного и трусоватого Ранджана, самодовольного и властного Кале...

В том, что Бенегал так преуспел в своей задаче, немалая заслуга актеров. Собрав в фильме целое созвездие талантливых артистов — Ананта Нага, Амриша Пури, Насируддина Шаха и других, — режиссер возложил на них нелегкую задачу — создать персонажи, в которых смешное соединяется с трагическим, при этом не нарушая правдоподобия... Талант исполнителей и их удивительное чувство меры помогли осуществить задуманное.

Успех фильма превзошел все ожидания и еще больше укрепил репутацию Бенегала как режиссера, которому по силам отобразить на экране самые острые, самые волнующие проблемы общества.

Вслед за «Трудной ролью» почти без перерыва на экраны страны выходит новая картина режиссера, «Кондура», которая, во многом повторяя тематику его первых лент, была шагом вперед, прежде всего в изобразительном и операторском решении.

И здесь нельзя не сказать еще об одном человеке, который по праву делит славу с Бенегалом, ибо на протяжении многих лет Говинд Нихлани (ныне известный режиссер. — И.З.) был не только исполнительным оператором и помощником, но товарищем и единомышленником Бенегала. Виртуозное обращение с камерой в фильмах Бенегала не может не удивлять даже специалиста. Зная, как мало внимания уделяется работе оператора в традиционном индийском кино, где требуется лишь профессионализм, остается только восхищаться мастерством Нихлани, — широкое применение им приемов современной кинотехники никогда не становилось самовыражением, но всегда верно работало на общий замысел фильма.

Будучи новатором в области тем, сюжетов своих работ, Бенегал бережно относился к тем людям, с которыми уже встречался на съемочной площадке; его «консерватизм» по отношению к актерам, оператору, художнику выражался прежде всего в том, что, начиная работу над новой картиной, режиссер старался сохранить творческое ядро без изменений. В отличие от большинства режиссеров коммерческого кино, которые, считая себя полноправными хозяевами на съемочной площадке, отнюдь не стремятся делиться своим замыслом с по-

мощиками и актерами, Бенегал справедливо полагал, что, только понимая, что от него требуется, видя свои задачи, человек сможет полнее выразить себя...

Поэтому, когда в печати вдруг промелькнуло сообщение, что свой новый фильм, «Безумие», режиссер будет делать, имея продюсером суперзвезду индийского экрана Шаши Капура, это вызвало некоторое недоумение. Что это — модный трюк? Дескать, знаменитый режиссер «нового кино» протягивает руку идолу кино коммерческого? Или Бенегал идет на уступки развлекательному кино? Эти вопросы не сходили со страниц печати, но ответы на них, увы, были далеки от истины. А она была проста: сотрудничество Бенегала и Капура выявило то общее, что в равной степени было присуще им обоим, — гуманистическую направленность их работ.

Впоследствии, вспоминая этот период в своей жизни, Бенегал скажет о Капуре: «По-моему, это один из лучших продюсеров в Индии, который делает именно то, что должен делать продюсер, желающий получить хороший фильм. Он помогает режиссеру по-настоящему. Что же касается его актерских данных, то он человек действительно одаренный, очень хорошо подготовленный в профессиональном плане».

«Безумие» (1980) — экранизация одного из самых популярных индийских романов XIX века, «Полет голубей» Раскина Бонда, главной темой которого была история страстной, безумной любви, возникающей вопреки здравому смыслу и законам, — любви между англичанкой и индийцем, любви, которой противостоит весь мир: ненависть индийцев к колонизаторам, жестокость захватчиков, обычаи и нравы каждой из 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 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. Слуга-индиец, с риском для собственной жизни спасающий семью убитого восставшими сипаями британского офицера; главный герой, Джавед Хан (Ш. Капур); члены его клана — в этих людях для Бенегала олицетворяется высший принцип гуманизма. Автор не дек-

ларирует свою позицию, не упрощает ее — сама ситуация достаточно сложна: измученные изуверствами, чинимыми британскими властями, индийцы поднимаются на восстание, и, бесспорно, любовь одного из его участников к «чужой» не может восприниматься его товарищами иначе как предательство. Да и образ Джавед Хана достаточно противоречив. Волевой, властный человек, он не привык к компромиссам: любовь и долг — столкновение этих чувств приводят его к неразрешимому противоречию.

И 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 характеристик, — немалая заслуга автора. Умышленно выбрав материал, гарантировавший 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 — давно ушедшее прошлое, не ошиблись те критики и зрители, кто увидел в «Безумии» прямые параллели с самыми последними событиями, потрясающими индийское общество, когда религиозные национальные противоречия заставляют людей забывать о доброте, человечности, гуманизме.

Был в этой многоплановой картине и еще один аспект, которому в индийском кино до последнего времени почти не уделялось внимания, — это отношения между индийцами и англичанами, порабочителями и порабощенными; отношения сложные, мучительные, неоднозначные. Впрочем, лучше всего об этом феномене сказал сам режиссер: «Меня интересовал вопрос о способности людей, принадлежащих к разным национальным обществам, жить вместе, жить в очень стрессовых ситуациях».

...Еще более многозначной и сложной нам представляется следующая за «Безумием» работа Бенегала, «Век Кали, или Машинная эра» (1981), сделанная также в сотрудничестве с Шаши Капуром.

Если европеец прежде всего увидит здесь мелодраматическую историю конкуренции между фирмами, то для индийца сюжетные коллизии картины непременно вызовут в памяти бессмертные образы «Махабхараты», где выведена кровавая борьба за власть, превратившая братьев, близких по крови людей, в безжалостных врагов. Кали, богиня жестокая и суровая, — это прежде всего символ зла и корыстолюбия, которые как ржа разъедают человеческие души. Показать индийские архетипы мышления, раскрыть глубинную связь традиций с сегодняшним днем — такой видел свою задачу Бенегал. Поиск нравственного смысла событий всегда отличал творческий почерк режиссера, но, пожалуй, именно в «Машинной эре» так обнаженно и остро поставлена эта проблема — личной нравственности человека, границ зла, которые в угаре конкурентной борьбы переступают герои фильма.

Каран Сингх (Шаши Капур) — преуспевающий коммерсант. В отличие от многих других, тех, чье благосостояние закладывалось отцами и дедами, Каран сам пробивался в жизни. Шаши Капур создает сложный и противоречивый образ человека неглупого, обаятельного, чей жизненный путь отнюдь не был усеян розами: по отдельным репликам можно легко догадаться, что за сегодняшним преуспеванием скрываются долгие годы упорного труда, унижений, пресмыкания 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 Карана, ставит под угрозу 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. В мире бизнеса, в котором живет Каран, давно уже порваны все человеческие отношения. Бизнес не признает ни родства, ни дружеских уз, и потому, слегка поколебавшись, Сингх отдает приказ о провоцировании забастовки на заводе конкурентов — приказ, который положит начало долгой борьбе между людьми родными по крови. Спущенна пружина ненависти... Один за другим гибнут члены враждующих кланов. Богиня Кали может быть довольна: цепную реакцию невозможно остановить, и смерть настигает и виноватых и невинных. Герой, осознав ужас проис-

ходящего, попытается приостановить все разгорающуюся борьбу, но он обречен на смерть самим ходом событий. Причины рождают поступки, а те в свою очередь приводят к страшным итогам. В этой суровой и беспощадной схватке нет победителей, одни 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 ложет тяжелым камнем на совесть Карана, а его собственная смерть будет на счету его брата и конкурента Бхаратраджа (А. Наг).

Бенегал создает четкие и точные психологические характеристики героев, каждый их поступок логически объяснен и проанализирован, и в этом таится, пожалуй, главное отличие его картины от классических коммерческих боевиков, где причины и следствия отнюдь не взаимосвязаны. «Вдруг», «внезапно», «неожиданно» — таковы любимые приемы развлекательного кино. Бенегал же, умышленно используя сложную интригу, которая бы любой боевик украсила, сумел создать картину исключительного эмоционального накала.

Здесь 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, не разрушая при этом привычной для индийской аудитории формы увлекательного повествования. И главный итог картины — то, что все люди — братья и горе тем, кто преступает законы нравственности, — становятся понятным миллионам людей.

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

Год 1982-й для Бенегала был особенно урожайным. На экраны страны вышло сразу два его новых фильма: художественный — «Издольщик» и документальный — «Сатьяджит Рей — кинорежиссер».

«Издольщик» — остросоциальная лента, в которой режиссер вновь обращается к теме нищеты крестьянства. История труженика-издольщика, который всю свою жизнь стремится вырваться из кабалы землевладельца, стала поводом для серьезных размышлений автора о путях социального переустройства, в результате которого тысячи

бедняков могли бы вздохнуть с облегчением. Пока же тщетны все попытки обрести свободу для героя фильма и ему подобных. Более того, крестьянин, работающий от зари до зари, не только не может обзавестись собственным хозяйством, а, наоборот, в результате полностью разоряется.

Бенегал далек от мысли, что эта серьезная социальная проблема (а таких безземельных крестьян в стране миллионы) может быть разрешена немедленно. Но привлечь к ней внимание правительства, широкой общественности — в этом видел свой долг художник и гражданин своей страны Шьям Бенегал.

Сам режиссер так говорит о своей ленте: «Для меня это важная работа, очень занимающая меня. Я отношусь к ней почти как к документальной, как к социологическому документу, посвященному проблеме, требующей анализа и решения»<sup>3</sup>.

Двухчасовая лента о Сатьяджите Рее доказала критикам и зрителям, что в лице Бенегала индийское кино имеет не только интересного режиссера, автора известных художественных лент, но и талантливого документалиста, которому удалось воссоздать на экране образ живого классика индийского кино Сатьяджита Рея.

По мнению критики, очень интересной оказалась и последняя работа Бенегала, «Рыночная площадь», где предметом пристального исследования стали люди «дна». Эта тема привлекла режиссера возможностью еще раз обратиться к анализу современной действительности. Герои ленты — практически деклассированные элементы, выброшенные на «свалку жизни». Страдания, слезы и горе людей, по мнению автора, на совести тех, кто в силу своего положения должен принять действенные меры, чтобы изменить положение. Конфликт между личностью и обществом может быть разрешен, так считает режиссер, лишь при условии, если вместо красивых и высокопарных слов будут предприняты реальные шаги, для того чтобы сегодняшние проститутки, парии, нищие ощутили себя людьми.

Оценивая фильм Бенегала как значительный вклад в развитие «социального кино», критики не могли не признать, что и эту новую работу, новую для него тему Бенегал раскрыл глубоко и интересно.

Однако еще не схлынул поток рецензий на «Рыноч-

<sup>3</sup> Cinema International. Delhi, 1984, p. 12.

ную площадь», как в печати появилось сообщение, что Бенегал вместе с советскими кинематографистами приступил к работе над трехсерийным документальным фильмом о крупнейшем государственном и политическом деятеле Индии — Джавахарлале Неру. То, что эта ответственная работа была поручена Бенегалу, на наш взгляд, закономерно. Практически всеми своими предыдущими работами Бенегал доказал свое право на реализацию этого замысла. Дж. Неру, политик, ученый, философ, чья концепция политического развития Индии играла огромную роль на протяжении почти сорока лет, прошедших с момента завоевания независимости, жив в памяти индийского народа как человек, впервые выдвинувший идею неприсоединения. Его образ воплотили на экране индиец Бенегал и русский Ю. Альдохин. И хотя фильм о Дж. Неру не первая совместная работа наших кинематографий, есть все основания считать, что именно она стала качественно новым этапом в сотрудничестве наших стран. Поскольку эта картина сделана Ш. Бенегалом в содружестве с другим режиссером, вероятно, более уместно будет рассматривать ее прежде всего в контексте проблем копродукции СССР и Индии. Нам хотелось бы ограничиться здесь лишь констатацией того факта, что в процессе работы над «Неру» Бенегал доказал, что обладает еще одним прекрасным качеством настоящего режиссера — умением работать коллективно.

Говоря о творчестве Бенегала, нельзя подводить итоги: каждая картина режиссера открывает новую грань его таланта, заставляет по-другому взглянуть на те проблемы, которые он исследует в своих фильмах. Сегодня Шьям Бенегал в расцвете сил: он заканчивает очередной фильм; готовы сценарии новых работ; уже идет подготовка к съемкам; делается новая документальная лента для телевидения.

Сам Бенегал также предпочитает думать о будущем, а не предаваться воспоминаниям, стремясь воплотить в жизнь намеченную программу. Впрочем, лучше всего об этом говорит сам режиссер: «Мне хочется помогать людям осознавать существование проблем, важных для нас сегодня. Мне также хочется своими работами помочь индийскому кино развиваться именно как искусству, обогащать его эстетически, создавать фильмы, имеющие художественную ценность»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Бенегал Ш. Кто мы? — Там же, с. 199.

Одним из самых приметных событий Ташкентского кинофестиваля 1984 года стала ретроспектива фильмов Мринала Сена. Естественно, в уплотненном фестивальном графике нашлось место не для всех двадцати трех снятых режиссером лент (да и не все они сохранились, и не все к тому же сам автор считает достойными интереса сегодняшнего зрителя), но и те пять, которые можно было посмотреть, заметно пополнили наше представление об этом мастере, одном из лидеров «параллельного кино» Индии. Тот круг тем и мыслей, который занимал режиссера в прежде знакомых нам по фестивалям, по кинопрокату фильмах, получил свое начало и продолжение; стало возможным проследить эволюцию Сена как художника, то, как развиваются, поворачиваются новыми гранями, переосмысяются его постоянные мотивы, как меняется взгляд художника на назначение своего творчества, на свои общественные задачи.

Первое, что со всей несомненностью показали вошедшие в ретроспективу последние работы режиссера, — недовольство его самим собой. Не зря же герою фильма «Дело прекращено», которого со всей мерой беспристрастности, серьезности и беспощадности режиссер обвинял в равнодушии, приведшем к гибели мальчика-слуги, он дал свою собственную фамилию — Сен, как бы подчеркнув этим, что в точно такой же ситуации мог бы оказаться и он сам. Не случайно, наверное, и то, что, обратившись в фильме «Анатомия голода» к рабочим будням кинематографистов, он показал, опять же со всей возможной объективностью, и серьезность намерений кинематографистов, и их неспособность понять действительную суть жизни людей, о которых они взялись рассказать с экрана. На самих этих фильмах подробнее остановимся позже: пока же констатируем критическую направленность последних работ режиссера именно по отношению к самому себе. Ведь в обоих случаях он берет героя, которым себя не противопоставляет, но с которыми готов себя отождествлять.

Критичность любого человека, тем более художника, по отношению к самому себе всегда есть свидетельство

его духовности, развитого чувства личной и социальной ответственности. Тем более отрадна критичность художника, бесспорно утвердившего свое место в кинематографе родной Бенгалии, всей Индии и мировой кинокультуре, увенчанного наградами мировых фестивальных столиц — Москвы, Канна, Венеции, Карловых Вар, Западного Берлина, Ташкента. Недовольство собой знаменует стремление идти вперед, не отставать от сегодняшнего уровня мирового кино, постоянно проверять себя, свою способность быть на уровне проблем времени. Во время встречи на Ташкентском фестивале Сен шутя рассказывал о каком-то своем знакомом, пытавшемся обрадовать его комплиментом: «За те двадцать лет, что мы не виделись, вы совершенно не изменились». «Если бы это было действительно так, — заметил режиссер, — мне оставалось бы только повеситься».

Изменения, которыми отмечена творческая судьба любого художника, вовсе не есть синоним измены. Меняясь, художник может оставаться верным себе, раз и навсегда избранному направлению своего искусства. Но не может быть творчества без внутреннего развития, без выхода к новым горизонтам. Путь художника на то и есть путь, что это не стояние на месте. Пример Мринала Сена — лишнее тому подтверждение.

Начало кинематографической судьбы режиссера относится к середине 50-х годов. До этого Сен учился в физическом колледже, заинтересовался звукозаписью, которая и привела его на киностудию. Впрочем, надолго он там не задержался: придется сменить еще не одну профессию, прежде чем определится окончательный выбор — кинорежиссура. Как главнейшие моменты своего приобщения к ней Сен называет книги советских киномастеров — Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Владимира Нильсена, — знакомство с революционным советским кинематографом 20-х годов.

Режиссуре предшествовала работа в области критики, многочисленные статьи о кинематографе, печатавшиеся в различных изданиях, в том числе и в журнале, издававшемся Коммунистической партией. Здесь существенно и то, что Сен-режиссер формировался первоначально как Сен-кинокритик (следы этого нетрудно обнаружить в его последующем творчестве: в фильмах Сена всегда ощущается точная продуманность тех конечных идей, ради которых фильм создается, подчас даже рационализм выражения и донесения этих идей до зрителя),

и связь с коммунистическим движением. Формально не состоя в Коммунистической партии, Сен всегда исповедовал в своем творчестве идеи революции, социалистического преобразования действительности.

Первую пробу сил в режиссуре, фильм «Перед рассветом» (1956), Сен расценивает как катастрофический провал. Трудно судить об этой картине, тем более что она не сохранилась. Из немногого, что говорит о ней сам режиссер, можно понять, что название имело смысл символический: общепонятная символика восходящей зари адресовалась простым людям, которым она обещала новую жизнь. На ином уровне мастерства и кинематографического осмыслиения подобная же символика потом продолжится и в других фильмах режиссера. Это вытекает из самой драматургии его картин: частный эпизод, взятый за основу сюжета, Сен стремится подчинить осознанной политической тенденции — отсюда и стремление увидеть за реальным событием его символический смысл.

Следующая, сделанная после немалого перерыва картина, «Под голубым небом» (1959), принесла режиссеру если не прокатный успех, то во всяком случае веру в свои силы. Ее героями были человек далекий от политики и человек всецело в нее вовлеченный. Первый из них — китаец, мелкий торговец, вторая — индианка, участница национально-освободительного движения. Став свидетелем ее борьбы, ее столкновений с полицией, ее мужества, китаец также делает свой выбор: когда приходит известие о нападении Японии на Китай, он отправляется к себе на родину; быть в стороне, когда идет борьба за ее свободу, теперь он не может. Пробуждение сознания — это также одна из важнейших тем последующего творчества Сена, заявленная уже здесь.

Следующая работа, «День свадьбы» (1960), заслуживает разговора более подробного — и потому, что режиссер считает ее этапной для своего творчества, и потому, что анализировать ее мы можем не по сторонним свидетельствам, но непосредственно по самому фильму.

Речь в нем идет о голоде 1943 года, который в Бенгалии и поныне вспоминают как одно из страшнейших бедствий в истории народа. Режиссер здесь верен обычному и в последующем для себя принципу: он не старается охватить всю панораму событий, но берет лишь частный случай, одну человеческую судьбу. Именно через нее и должны прочитываться масштабы бедствия.

Герой картины уже немолод, живет в деревне со старухой матерью, зарабатывает на жизнь торговлей всякой мелочью (мылом, зубными щетками) в поездах. Когда он женится, хозяева предостерегают: женщины любят красивые вещи, хватит ли у него средств, чтобы потакать капризам молодой жены. Нет, герой не может на нее пожаловаться: она работяха и доброжелательна, готова терпеть сварливый нрав свекрови, не требует для себя ничего. В праздничный день они едут в город на ярмарку — светит солнце, кругом столько радости... Внезапно налетает вихрь, с неба хлещут потоки дождя. Потерявшиеся герои не могут найти друг друга... При всей реалистической конкретности этого эпизода он символичен: ураган есть воплощение величных уничтожительных сил, перед которыми человек беспомощен. Символика эта явственно прочтется позднее, когда рассказ пойдет о голоде, обрушившемся на страну. Пока же эпизод только предвещает грядущее.

Впрочем, не просто предвещает. Ураган обрушил балку его старого дома — погибла мать. Герой чувствует себя виновным в ее смерти: ведь просила же она починить крышу, но он не спешил, думал, до сезона дождей еще далеко.

Дальше несчастья идут одно за другим. Героя увольняют: хозяева недовольны тем, что мала выручка, — видно, он слишком много думает о жене и мало — о работе. Пытаясь продолжать вагонную торговлю на свой страх и риск, он попадает в беду: сваливается на ходу с поезда, ломает ногу. Теперь он безработен, беспомощен, единственная опора — жена.

А над деревней уже разразился голод. Люди покидают насиженные места, вся деревня поднимается с места. Куда они идут? Где им искать спасения?.. Герой остается один, теперь уже совсем один: взломав запертую дверь дома, он видит, что жена повесилась...

В этом фильме еще нет той открыто заявленной политической тенденциозности, которая в более зрелый период станет определяющей в творчестве режиссера. Фильм близок неореалистической манере, скром, психологически точен. Точен социально. Режиссер говорит о неизбежной зависимости единичной судьбы от всего происходящего в мире. Сталкиваются не абстрактные категории добра и зла, к которым пытаются свести реальность коммерческий кинематограф, а человек и силы истории...

Следующий фильм, который станет для Сена этап-

ным, «Бхуван Шом», будет создан лишь почти десятилетие спустя. Все эти годы режиссер напряженно работает, пробует себя в разных жанрах, обращается к различному материалу, к жизни города и деревни, к современности и прошлому. Снятые в эти годы ленты, удавшиеся больше, удавшиеся меньше или вовсе не удавшиеся, отличает социальный подход к реальности. Во взаимоотношениях людей художника интересуют стоящие за ними социальные взаимоотношения, социальные проблемы.

Так, в фильме «Послесловие» (1961) Сен прослеживает, как экономическая зависимость женщины в семье формирует характер ее отношений с мужчиной. Муж не в состоянии воспринимать жену как человека со своим миром чувств, своей индивидуальностью, жена отвечает ему неосознанной враждебностью. В сделанном годом спустя фильме «Завершение» (1962) Сен коснулся проблемы развода, попытавшись решить ее в комедийном жанре. При всем том, что сам режиссер относит эту работу к числу наибольших своих неудач, считая ее излишне сентиментальной, она знаменательна уже хотя бы своей темой, долгое время остававшейся табу для индийского кинематографа.

Следующая работа, фильм «Чужой ребенок» (1963), также замкнута в границах одной семьи: речь идет о вдове с маленьким ребенком, выходящей повторно замуж. И хотя герои этой ленты — умные, хорошие люди, желающие лишь добра друг другу, отношения их складываются совсем не просто — довлеют предрассудки, изживаемые мучительно и болезненно. Опять, как видим, коллизия фильма определяется не столкновением «плохих» и «хороших» героев, но социальной реальностью, в которой существуют самые обыкновенные люди — такие же, как зритель, сидящий в зале.

В дальнейшем социальный фон фильмов Сена все более расширяется. В фильме «Голубая мечта» (1965), вызвавшем жестокую полемику в Индии, основу сюжета составляют злоключения молодого человека из нижних слоев общества, пытающегося пробиться через сословные барьеры. В «Человеке земли» (1967), снятом на языке ория, речь шла о конфликте, возникшем между двумя братьями из-за права унаследовать клочок земли, но в истории этой отражалось и то, как начавшаяся в Европе вторая мировая война влияла на судьбы, казалось бы, столь далеких от нее индийских крестьян.

По отрывочным сведениям, содержащимся в литера-

туре, в высказываниях режиссера, вряд ли возможно всерьез анализировать эти картины. Но даже по самым лаконичным аннотациям нетрудно понять, что режиссер был верен здесь ранее избранному пути социального анализа реальности, осваивал и разрабатывал его методику, применял ее к различным пластам жизненного материала. Ну а подвести итоги этих поисков мы можем, обратившись к фильму «Бхуван Шом» (1969), принесшему Сену золотую награду Венецианского фестиваля, ставшему завершением немалого этапа творческой эволюции режиссера и одновременно предвестием этапа нового, означенного фильмами ярко выраженной революционной направленности.

Рассказывалось в «Бхуван Шоме» о неком важном железнодорожном чиновнике, который, утомившись обилем городских забот, надумал тряхнуть стариной — поохотиться в деревне. По дороге с ним происходит множество забавных злоключений. То строптивые волы не хотят слушаться погонщика и останавливаются как вкопанные среди дороги. То невесть откуда налетевший свирепый буйвол обращает всех в бегство, заставляя высокопоставленного господина лезть в поисках укрытия на высокое дерево. То выясняется, что те самые волы, которых раньше нельзя было сдвинуть с места, сбежали и теперь надо идти пешком до деревни, где можно найти ночлег.

Сама охота тоже приобретает почти фарсовый характер, тем более что крестьяне не могут понять, зачем Шому охотиться, если он вегетарианец. Шому, кстати, это тоже не очень ясно. Как видно, и в своей городской жизни он привык держаться общепринятого регламента и, собравшись на отдых, не придумал ничего лучшего, чем то, что «делают все». В итоге всех своих злоключений Шом подстреливает одну-единственную утку, да и то только ранит ее и, вместо того чтобы увезти с собой, оставляет на память хозяйке дома, где прожил эти дни.

Можно было бы закончить рассказ об этом фильме на мажорной ноте: дескать, общение с простыми, не испорченными городом людьми, с природой заставило Шома по-новому взглянуть на себя, отказаться от прежней спеси и, вняв просьбе деревенской женщины, проявить человеческое участие к ее мужу, мелкому станционному чиновнику, проштрафившемуся по части мздоимства. Однако умилительность подобного итога Сен снимает завершающим фильм коротким сообщением о полученном женщиной письме, где муж ее пишет, что прощен, что да-

же получил продвижение по службе, переведен теперь на большую станцию и соответственно сможет... брать больше взяток.

В этом финале знаменательно многое. И то, что Сен разбивает наметившийся было хэппи энд, не оставляя зрителю возможности покинуть зал успокоенным, обретшим спасительный рецепт избавления бюрократа от его пороков. И то, что Сен побуждает зрителя оценивать каждое явление неоднозначно: да, Шом совершил добродушный поступок, но оказался ли этот добродушный поступок благом? И то, наконец, что Сен стремится именно к оценке происходящего, а не к сопереживанию. Он добивается эффекта, подобного брехтовскому очуждению, достигая его многими средствами. Не раз на протяжении фильма лицо Бхуван Шома застывает на экране стоп-кадром, эффект которого еще больше усиливается и комедийно обыгрывается кашетой, берущей его портрет в рамку. Той же цели служит и дикторский текст, и ретроспекции в прошлое героя, и документальные кадры, вводящие в контекст фильма историю Бенгалии и ее настоящее. Фабула повествования все время разрушается, обнажая присутствие автора, вымыселность сюжета. Но за этим вымыслом — реальность сегодняшней жизни, и выводы, которые должен зритель из фильма сделать, также обращены к ней.

Отсюда уже один шаг до той стилистики, в которой решено сделанное вскоре за тем «Собеседование» (1971). Впрочем, интонация фильма целиком иная. Вместо язвительной насмешливости — упрятанная вовнутрь, ежесекундно готовая прорваться ярость.

Начало фильма идет под музыку, в ритме которой ощущается резкий, напряженный, словно бы едва сдерживаемый клокочущий напор. На экране — документальные кадры свергнутых и свергаемых с постаментов памятников бывшим колониальным властителям. Монументы, воздвигавшиеся на века, на поверку оказались совсем не столь прочными. Смести эти внешние атрибуты иноземного господства оказалось делом не столь уж сложным. Если бы все упиралось лишь только в это!.. Напряженная музыка обрывается — камера панорамирует по замершему городу, по безлюдной улице. Внезапно наступившая тишина чревата зреющей грозой...

То, что произойдет в дальнейшем, поначалу кажется никак не связанным с прологом ленты. Мы погружаемся в будничные заботы мелкого служащего Ранджита Мал-

лика и его семьи. У всех сегодня приподнятое настроение. Дядя похлопотал, чтобы парня взяли на другую работу — там он будет получать вдвое, втрое больше, чем сейчас. Это значит, что можно будет жениться, обеспечить мать и сестру. Правда, есть одно небольшое условие, но никому оно не кажется существенным. Фирма принадлежит англичанам, и потому на собеседование надо прийти в европейском костюме, выглядеть респектабельно. Вот этим-то и поглощены заботы сегодняшнего дня Ранджита: разыскать галстук, завалившийся где-то, штиблеты, забрать из химчистки костюм.

Возникающие попутно осложнения кажутся просто случайным стечением обстоятельств: ну кто мог заранее знать, что рабочие химчистки объявили забастовку и получение костюма придется отложить до лучших времен. Выход, однако, находится: можно на время одолжить костюм у знакомых, и вот уже с драгоценным свертком в руках Ранджит садится в автобус, чтобы успеть забежать перед собеседованием домой...

Занятый своими заботами, герой не обращает внимания на какие-то штрихи окружающей его жизни. Вот по улице прошла толпа демонстрантов с решительными лозунгами: «Долой эксплуататоров!», «Да здравствует революция!» Вот в газете, где работает Ранджит, ему надо срочно вычитать текст: «Отец мой скончался в 1964 году, когда в Коммунистической партии нашей страны произошел раскол...» Все это так далеко от его собственных проблем! Пробегая глазами заметку, Ранджит и не пытается вникнуть в ее смысл — следит лишь за тем, чтобы правильно были расставлены запятые. И демонстранты и слова о расколе в революционном движении — что общего здесь с предстоящим собеседованием, перспективами продвинуться по службе?

Эта связь начнет осознаваться героем и нами лишь тогда, когда надежды его потерпят крах... Опять случилось непредвиденное. В автобусе, где ехал Ранджит, произошла кража. Он видел своими глазами, как карманник вытягивал бумажник у стоявшего вблизи пассажира, и не смог не вмешаться. Потом дело разбиралось в полиции, заполнялись бестолковые анкеты и протоколы, собирались показания свидетелей, и только тут герой схватился, что забыл с таким трудом добытый костюм в автобусе. На собеседование пришлось идти в том, что у него было, — в привычном индийском дхоти панджаби. У англизированных господ, сидевших за столом в кабинете, вытяну-

лись лица: неужели малый, позволяющий себе такие выходки, еще надеется, что его возьмут на работу?

Что же произошло? Только сейчас вместе с героями мы начинаем осознавать это. У себя в Индии индиец не может получить работу только потому, что одет в индийский костюм. Низвергнуты монументы колониальных властителей, но колониализм продолжается — «тихий», не афиширующий себя, но продолжающий цепко держаться за былые позиции.

Сен идет здесь тем же путем, что и в «Бхуван Шоме», но еще последовательнее и решительнее. Важна не сама по себе рассказываемая история, но ее осмысление, те выводы, которые из нее следуют. Поэтому не воспринимается как инородный новый слом в стилистике повествования, переходящего на язык плаката.

От имени своих зрителей Сен вступает в прямой диалог с героем, расспрашивает, не жалеет ли тот о случившемся. Разве ему не хотелось жить ну хоть немного получше? В ответ герой обращается в зрительный зал, изливая горечь, гнев, ярость человека, бессильного прорвать замкнутый круг несправедливости: «Нельзя же, чтобы оставалась эта ложь, этот обман, эта фальшивка!»

Жест, который совершает затем Ранджит, с точки зрения житейской лишен смысла, но исполнен внутренней символики. Подняв с земли тяжелый булыжник, герой разбивает витрину, за которой сияет довольствием манекен, обряженный в европейский костюм, — точно такой, в каком сегодня надо было явиться на собеседование. Манекен повержен! Повержен так же, как низвергнуты были отлитые из бронзы статуи былых властителей Индии. Ведь манекен — это тоже своего рода монумент, монумент конформизму, и сокрушить его не легче, чем гранит и бронзу.

Этот эпизод продолжают в фильме документальные кадры запруженных толпами улиц и площадей. Это не только Калькутта и не только Индия. Это вся Азия и Африка, поднявшиеся на борьбу. Бьет барабан, зовет к бою...

Поясняя смысл «Собеседования» и последовавших затем «Калькутты-71» и «Рядового», составивших единую калькуттскую трилогию, режиссер говорил в интервью, записанном автором этих строк в Ташкенте в 1974 году: «Я пытаюсь высказать в своих фильмах некую универсальную истину: угнетенные всего мира должны объединиться и выступить против растлевающего души угнетения. Я хочу говорить о великой солидарности, которую можно соз-

дать, — о солидарности всех угнетенных, поднявшихся на борьбу с угнетением...»

Этот период в творчестве Сена, совпавший с первой половиной 70-х годов, отмечен наиболее яркими революционными тенденциями, прямой лозунговой интонацией, призывом к единению всех сил, борющихся против эксплуатации. Заметим еще, что герои всех фильмов трилогии молоды и, как то свойственно молодости, с особой остротой ощущают социальную несправедливость, выражают свой протест в форме наиболее открытой, решительной, не знающей компромиссов.

Особенно очевидно это в «Калькутте-71» (1972), где рассказ ведется от лица двадцатилетнего героя, странствующего сквозь разные исторические времена и во всех них открывающего власть нищеты, голода, убожества, смерти. Внешний облик этих извечных бедствий один и тот же — отношение к ним различное. На смену холодному безразличию приходят цинизм, отчаяние, затем горечь, затем ярость. Тысяча лет непрекращающейся нищеты! Сколько еще терпеть ее? Сколько мириться с ней?

Сен не одинок был в своей тяге поставить кинематограф на службу политическим задачам дня. Тенденции эти не обошли тогда и такого мастера, как Сатьяджит Рей, прежде явно сторонившегося политизированного искусства в любых его формах, а теперь в один год с «Собеседованием» поставившего своего «Противника», которым открылась последовавшая затем его «политическая трилогия». Как видно, таким уж тогда было время, полное конфликтных противоречий, прокатившихся по многим странам бурных молодежных движений, эксцессов, жестоких заблуждений, вроде тактики «партизанской войны». В творчестве Сена политический пульс Индии тех лет нашел наиболее яркое свое выражение — не зря потом его будут именовать в критических статьях «человеком герильи», «буревестником революции». Однако при всей революционной пафосности фильмов этого периода режиссер никак не склонен разделять крайности левых, или, как их обычно называют, наксалитов. В фильме «Рядовой» он критически оценивает ситуацию «марксистско-ленинской» партии, от лица рядового ее члена выносит свое осуждение ее руководителям. Он обвиняет их в том, что они изолировали себя от народа, потеряли связь с жизнью. Тактика партии нуждается в постоянной проверке живой практикой,

иначе она может потерять ориентиры, превратиться в секту, утратить свою роль в историческом процессе. Революционер всегда должен быть с народом...

Самым масштабным из фильмов Сена этого периода, самым зрелым и глубоким в плане политическом, самым широким по охвату различных слоев общества, по постановке актуальных проблем жизни Индии стал «Хор», удостоенный серебряной медали Московского кинофестиваля, признанный лучшим индийским фильмом 1974 года, отмеченный национальной премией «Золотой лотос».

Действие этой картины происходит в некой вымышленной стране, где в старинном замке, оснащенном вполне современными радарами, заседают богатые боссы, а за стенами толпятся люди, жаждущие получить работу, любую работу. Ведущий повествование рассказчик, с наклеенной по-театральному бородой и нарочито грубо наложенным гримом, поет песню в манере брехтовских зонгов (заметим, что подобный же песенный комментарий распространен и в традиционном индийском театре), иронически прославляющую мудрого и могущественного бога. И мудрость его и могущество зиждутся на нужде. Пока она есть на свете, люди будут помнить о боге.

Условность излагаемого сюжета, однако, никак не мешает пониманию того, что речь идет об Индии, ее людях, ее проблемах. А когда появившийся среди толпы ожидающих работы журналист начинает брать интервью, реальный адрес происходящего на экране и вовсе не оставляет ни малейших сомнений.

Перед нами три рассказа, три человеческие судьбы. Уже по одному тому, что рассказы эти идут от лица представителей разных классов, ясно, что для Сена это судьбы типические, выражающие ситуацию больших социальных групп, а все вместе — ситуацию общественной жизни страны.

От парня, покинувшего деревню, мы узнаем, что происходит там сегодня. Увы, безраздельным хозяином его родного села стал кулак, заполучивший место старости. Через него проходят все ссуды, которые правительство дает деревне, и львиную часть их он присваивает. Так же он поступает и с землями, которые должен был бы распределить среди бедняков. Многие участки записаны им на покойников, на «мертвые души» — урожай с них идет в потаенные погреба старости. Крестьяне голодают — староста сбывает припрятанные груды зерна на

черном рынке. Приехавшие с обыском правительственные чиновники вовсе не заинтересованы в том, чтобы вывести негодяя на чистую воду, — лучше получить от него солидную мзду.

Парню, рассказывающему эту историю, повезло. Староста из родственных чувств пристроил его к делу. Вместе с другими подручными кулака он по ночам тайком вывозит зерно на продажу — зарабатывает свой кусок хлеба, обворовывая других, таких же, как и он, бедняков. Вот почему парень бросил все и ушел искать работу в город...

Другой рассказ идет от лица сына рабочего. На заводе забастовка, но отец его не выдержал трудностей борьбы, стал штрайкбрехером. Теперь, покидая проходную, он наталкивается на ненавидящие взгляды бывших товарищей, мучится угрызениями совести, пытается утопить их в вине.

Когда колонны бастующих отправляются в поход по близлежащим деревням, чтобы призвать всех эксплуатируемых присоединиться к борьбе, в их ряды пытается стать и отец рассказчика, но наталкивается на презрительное: «Предатель!» «Нет, — отвечает профсоюзному активисту штрайкбрехер. — Не я, а вы предатели. Почему на одной вашей фабрике три профсоюза?»

Устами героя Сен высказывает постоянно тревожающую его мысль о необходимости единства всех революционных сил — только оно может привести народ к победе.

Третий рассказ касается судьбы средних городских слоев — служащих, мелкой буржуазии. Положение их крайне неустойчиво, они всегда под угрозой потери средств к существованию, а это влечет и революционные перемены в их сознании.

Идет рассказ от лица девушки. Пока был жив ее отец, она могла учиться в колледже, но теперь, после его смерти, вынуждена бросить учебу, заняться поисками работы. Пока же пошла на работу ее мать. Ее взяли в богатый дом кухаркой, но по меркам среды, в которой она выросла, занятие это унижительно, и потому даже дочери она боится открыть правду, говорит, что устроилась сиделкой. Только непредвиденная случайность, взрыв накопившейся обиды заставляют мать признаться, какой недостойной работой она занята. Но что недостойного в ее занятии? Чем оно хуже любого другого?

Для Сена переоценка ценностей, происходящая

в его геронне, необычайно знаменательна. Она означает, что нищающие средние слои осознают неотделимость своих проблем, стремлений своего завтрашнего дня от борьбы, которую ведет рабочий класс. Только ее успех может привести к переустройству общества, дать миллионам людей уверенность в завтрашнем дне.

Три эти новеллы идут на экране, перемежаясь сюжетом, разворачивающимся в фантастическом замке, где встревоженные боссы размышляют, как создать видимость заботы о простых людях, обеспечить работой которых они все равно не в состоянии.

Но народ уже не ждет от них ничего. За право на хлеб, на работу, на жизнь надо бороться. Бьет барабан, призывая к битве. Во главе колонн восставшие несут красные, с серпом и молотом знамена. Лавина крестьян врывается в кулацкую усадьбу, хозяин которой, еще вчера чувствовавший себя полновластным господином в округе, трусливо пытается скрыться. По городским улицам идут с транспарантами колонны рабочих. В их рядах мы видим и вчерашнего штрайкбрехера, и девушку, героиню третьей новеллы, и ее мать.

На выступление народа боссы отвечают приказом открыть огонь. Грохочут залпы, падают убитые. Но волю поднявшихся на борьбу им уже не сломить...

Казалось бы, Сен в этом фильме высказался с не оставляющей сомнения ясностью, с полной искренностью и убежденностью. Он не скрывал ни сложностей общественной ситуации в своей стране, ни трудностей предстоящей борьбы. Он не утешал своих зрителей иллюзией счастливого, разрешающего все проблемы финала. Самим построением картины, где герои представительствовали от имени больших социальных групп, он вел зрителя к мысли, что и судьбы героев могут быть изменены лишь вместе с судьбами этих групп, вместе с социальными сдвигами, которые должны произойти в самой жизни. Содействовать этому может и должно искусство, содействовать единственным возможным путем — убеждать людей в необходимости борьбы за социальные преобразования, в том, что борьба эта требует личного участия каждого.

Весь этот круг мыслей действительно высказан в фильме, но тот зритель, к которому адресовался режиссер, оказался не способен воспринять сложную, лишенную привычного фабульного каркаса структуру картины. Больше того: слишком ощутимой была раци-

ональная заданность ситуаций, плакатная однозначность характеров, — зритель, лишенный возможности сопереживать, оставался холоден к происходящему на экране.

Спустя десятилетие после выхода фильма Сен с суровой критичностью отнесся к «Хору»: «Сегодня я не стал бы делать тех фильмов, — говорил он в интервью на VIII Ташкентском кинофестивале, — которые делал десятилетие назад. Тогда я старался кричать с экрана, обращался к зрителю с лозунговыми призывами. Так было в фильме «Хор»...

Красный флаг, поднятый на экране, еще не означает, что то же произошло и в реальной жизни, что вместе с ним сами собой разрешатся или исчезнут конфликтные проблемы жизни народа. Зритель, только что посмотревший «революционный фильм», выходит из зала с утешительной мыслью, что в жизни в самом деле происходят важные перемены. Художник, создавший такой фильм, чувствует себя выполнившим свой гражданский долг. Но оказывается, что за пределами кинозала жизнь течет по-прежнему, привычное положение вещей сохраняется. Оказывается, мы выдавали желаемое за действительное...»

После «Хора» язык фильмов Сена меняется. Он по-прежнему верен в них своей главной теме, по-прежнему зовет к борьбе. Но характер его проповеди уже иной. Режиссер все далее уходит от плакатности, открытой декларативности. Аудитория должна неrationально постигать политические идеи, но эмоционально заражаться ими. Последовавшая за «Хором» «Королевская охота», признанная лучшим индийским фильмом 1976 года, отмеченная премией «Золотой лотос», со всей несомненностью свидетельствовала о произошедших переменах.

Картина открывалась кадрами идиллически благостными: открытый пейзаж покрытых изумрудным лесом холмов, крестьянка несет от пруда сияющую чистотой посуду, пастухи гонят скот, пахарь идет за плугом... Поначалу даже не верилось, что эти умиротворенные, красочные кадры принадлежат тому же мастеру, который снял «Калькутту-71» и «Хор», тем более что речь в фильме шла о временах колониального владычества. Впрочем, это первоначальное ощущение было недолгим — тишина предвещала грядущий взрыв.

Сен не спешил обнажать здесь политическую тенденцию своего рассказа. Вроде бы он вел речь всего лишь о любовной истории. Лица молодых героев карти-

ны, охотника из племени санталов Гхенуа и его возлюбленной, светились красотой и счастьем, огромный, прекрасный мир открывался перед ними.

Но постепенно в фильм входила и тревожная тема. Случилось несчастье: стадо диких кабанов вытоптало посевы риса. Потом пришла еще одна беда — тигр унес из дома крестьянина ребенка. С этими напастями трудно бороться, но бесполезно на них и роптать — звери есть звери. Хуже, когда звериные повадки усваивают существа в человеческом облике.

Такой персонаж вскоре появлялся на экране — ростовщик, нагрянувший в деревню вместе со своими людьми. Сколько печальных воспоминаний связано у жителей деревни с его наездами! Сколько здесь его должников! Скольким из них приходилось посыпать своих дочерей «отрабатывать» долг у него на ферме.

Вот старая женщина, сын которой вынужден скрываться в лесу, потому что не в состоянии уплатить долг. Когда он тайком возвращается в деревню к матери, доносчик выслеживает его. Среди ночи полицейские окружают его шалаш, грохочет выстрел — юноша с растекающимся на груди кровавым пятном падает наземь.

Можно ли воспротивиться произволу? Ведь были же времена, когда племя санталов восстало, поразив своим мужеством завоевателей. Об этом восстании вспоминает старейшина деревни — он слышал о нем от своего деда. Но он же с горечью вздыхает: «Эти времена прошли. У нас нет веры в победу. Мы калеки».

И все же сами обстоятельства приводят героя, прежде столь далекого от мыслей о борьбе, к ее неизбежности. Он не может поступить иначе, когда его возлюбленную похищают люди ростовщика. Гхенуа выслеживает «самого отвратительного, самого страшного зверя в джунглях» и убивает его.

Он не таится от закона. На суде охотник гордо заявляет: «Я убил своего классового врага». А когда Гхенуа узнает о вынесенном ему смертном приговоре, он задаст своим судьям вопрос, на который у них нет ответа: почему доносчик, виновный в смерти хорошего человека, получил награду в пятьсот рупий, а он, Гхенуа, убивший ненавистного всем зверя, получит в награду смерть?

Собственно говоря, вопрос этот принадлежит не столько Гхенуа, сколько Сену, и обращен он в первую очередь к зрителям. Сен не обнажает здесь своего ав-

торского присутствия, но постоянно напоминает о нем провоцирующими, будоражащими зрительское восприятие высказываниями.

Когда над Гхенуа свершается казнь, на которую не позволили прийти его односельчанам, к ним обращен его последний крик: «Восстаньте! Восстаньте!» И эти слова Сен адресует не только конкретным героям картины, но всем угнетенным земли. Финальный кадр картины, где в алом свете восходящей зари, словно бы услышав предсмертный крик Гхенуа, вся деревня, собравшаяся в этот час на высоких камнях, поднимается в безмолвии, полон привычной для фильмов Сена символики. Пусть эти люди сейчас еще безмолвствуют, но призыв «Восстаньте!» уже запечателся в их сердцах. Придет время — они скажут свое слово...

К подобной же символике Сен прибегнет двумя годами позднее, в «Парашураме». Но до того еще будет снятая на телugu «Деревенская история» (1977) по рассказу Премчанда «Саван», работа для Сена и неожиданная и закономерная (на фестивале в Карловых Варах она была отмечена специальным призом жюри).

Герой фильма — деревенский люмпен Венкайя (его сыграл замечательный актер Васудева Rao), отрицающий общепринятую систему ценностей. Он издевается над своими односельчанами: только дурак может трудиться от зари до зари, помогая богатым становиться еще богаче. А что дала работа самим крестьянам? Одну нищету, избавиться от которой нет никаких надежд.

«Мой дед, — говорит Венкайя, — имел клочок земли и трудился не щадя сил. Он потерял свою землю. Мой отец работал еще больше, чем дед. У него был дом. Он потерял свой дом». Самому же Венкайе уже нечего терять, кроме грязной набедренной повязки, но зато он никогда не утруждал себя работой.

К этой философии он приобщил и своего сына. Оба ведут паразитический образ жизни, добывают пропитание на чужих полях, не считая грехом воровство, приучают себя с презрением относиться к голоду. Но проходит время, и в их жалкой лачуге появляется женщина — сын женится. Она трудится за всех троих, обрабатывает поле, готовит пищу; мужчины же тем больше паразитируют, чем больше она работает. Их не беспокоит и то, что Ниламма беременна, что ей нельзя так тяжко работать.

Случается то, что должно было произойти. При родах она умирает. Чтобы кремировать тело, нужны деньги, и это вынуждает героев идти к людям, искать их помощи...

Сен исследует в этом фильме возможность пассивного «философского» бунта — бунта, основанного на попытке ниспровергнуть такие ценности, как труд, семья, человеческое участие. Увы, бунт бесплоден: человеческий труд все равно благороден, даже если на нем и наживаются мерзавцы; попытка жить по иным, чем принято у людей, законам обречена на провал. Спасение от нищеты, от унизительности повседневного существования нужно искать на иных путях.

Для выражения всех этих мыслей в форме наиболее обнаженной, острой Сену потребовались исключительные герои в исключительной ситуации, аутсайдеры общества, люди сознательно исключившие себя из человеческой общности. Но сколько в Индии людей, живущих пусть в иной, но тоже исключительной ситуации, тоже аутсайдеров общества! Их можно увидеть почти в любом городе, поселившихся прямо на тротуарах. Из деревни их выгнал голод, в городе для них не нашлось места, они влачат жалкое существование изгоев, потеряв прежние устои и не обретя новых.

Обращение Сена к судьбам обитателей калькуттских тротуаров в его следующем фильме, «Парашурам» (1978), было подготовлено уже «Деревенской историей». Но не только ею. Рождение нового замысла всегда непредсказуемо. Быть может, если бы на глаза режиссеру не попался социологический отчет Шубхенду Мукхерджи, обследовавшего эту проблему, его бы увлек какой-то иной материал. Но сейчас впечатления, почертнувшие из работы ученого, попали на подготовленную почву, Сен почувствовал себя в своей стихии. В человеческих судьбах, изложенных в бесстрастном документе исследователей, он увидел нужных ему героев. На экране они сохранили черты своих реальных прототипов, но обрели и ту всеобщность, которую диктует сама природа искусства.

В главные герои повествования Сен взял простого деревенского парня, явившегося в город с топором на плече. Лохматый юродивый, обитатель тротуарных лачуг, первый из тех, с кем сталкивают парня скитания по городским окраинам, дает ему прозвище Парашурам. Так звали героя древнего эпоса, который, мстя за гибель

отца злому царю, выкосил своим топором всю армию его приспешников — не раз, а трижды семь раз стер их с лица земли. Прозвище носит явно иронический характер, но не только иронический. Ведь и в судьбе парня был случай, когда с этим топором он оказался один на один с тигром и сразил его. Сейчас, скитаясь по городу в поисках куска хлеба, он и сам редко вспоминает об этом.

В предтитровом эпизоде мы застаем героя, моющего лестницу в каком-то богатом доме, хозяин которого, заподозрив парня в краже, сбрасывает его с лестницы. Впрочем, тут же выясняется, что пропавший бумажник нашелся, что хозяин сам забыл его в кармане старых брюк. Сколько ненависти в глазах оклеветанного парня! Вот сейчас он расправится и за все рассчитается с хозяином, пусть тот пятится в страхе от его грозных ударов... Увы, все это происходит лишь в воображении героя. Он и не думает поднять руку на тех, в чьих руках власть и богатство.

Судьба приводит героя к обитателям лачуг, возвезденных прямо на городских тротуарах из всякой старой рухляди. На его глазах происходит налет полиции на эти хибары: стражи закона разносят их в щепы, увозят обитателей в полицию, но на следующий же день те же хибары и те же, уже знакомые лица встречаются ему на том же месте. Что может поделать полиция, если этим бедолагам все равно негде жить?

А вокруг шумит привычная жизнь богатого, процветающего города, с отелями и банками, офисами и особняками. Для Сена очень важен этот контраст богатства и нищеты, процветания и безнадежности. Из этого контраста рождается та непримиримость конфликта, которая чревата надвигающимся взрывом.

Порой Сен переходит на язык открытой публицистики, обращает прямо в зал вопрос, есть ли моральное оправдание этому. Но отвечает на этот вопрос языком искусства — через живые человеческие судьбы.

Он показывает жизнь этих аутсайдеров общества в ее обыденном, повседневном течении, с мелкимиссорами из-за куска угля или места в нише, где удобно можно устроиться на ночлег, с обретениями и утратами, рождениями и смертями.

По ходу повествования герой меняет множество занятий: собирает монетки, которые для потехи бросают толстосумы с высокого берега Ганга в толпу готовых

драться из-за них мальчишек, носит по улице рекламные щиты, таскает кирпичи на стройке. К нему приходит любовь — он встречается с женщиной такой же обездоленной, как и он, готовой разделить его судьбу. Но счастье его оказывается недолгим, непрочным. Женщина уходит — она понимает, что с ним у нее никогда не будет даже самого необходимого для жизни минимума. Сен не осуждает ее за измену — виновна не она, а общество, лишившее этих людей настоящего и будущего.

Совсем не случайным было в фильме воспоминание героя о тигре, которого он убил когда-то. Сен подчеркивает связь того давнего случая с сегодняшней ситуацией героя. Тогда у него не было иного выхода: надо было или обрушить на тигра топор, или дать ему растерзать себя. Сейчас герой стоит перед той же альтернативой: надо либо поднять топор против угнетателей, либо обречь себя на голод, нищету, медленное умирание. Сама жизнь ведет героя к пробуждению сознания.

Увы, нам не дано стать свидетелями решительного поступка героя, вступления его на путь борьбы. Прежде чем это случится, он погибнет, сорвавшись с высоких лесов строящегося дома. Но история его, дает понять режиссер, не кончается на этом. Женщина, которую любил герой, носит под сердцем его ребенка. Рядом с укрытым саваном телом погибшего друзья-бедняки кладут его топор. Пусть сам герой мертв, но в тысячах подобных ему жив легендарный Парашурам. Он еще поднимется, он обрушит свой топор на тех, чье богатство вскормлено нищетой народа. Грохот проносящегося мимо поезда звучит как предвестие надвигающейся бури. Тот крик «Восстаньте!», которым Сен завершал «Королевскую охоту», словно бы продолжается в этом нарастающем гуле: восстание неизбежно...

«Парашурам» завершает собой очень важный для творчества Сена цикл, после которого он меняет тематику своих картин, обращается к конфликтам более потешенным, скрытым в мире человеческой души. Что в этих фильмах от прежнего Сена? Чем дополняет «новый Сен» прежнего?

Переломным для своего творчества сам режиссер считает «День как день» (1979; еще один «Золотой лотос» Мринала Сена — на этот раз за лучшую режиссуру), картину, все действие которой укладывается в рамки эпизода из жизни одной семьи, в несколько часов ее существования.

В этот вечер в семье пенсионера Ришикеша Бабу, как обычно, ждали с работы старшую дочь. Поначалу отсутствие ее не вызывало беспокойства. Мало ли что могло случиться: может быть, ей надо было задержаться на работе, может быть, долго пришлось ждать транспорта или терять время в уличной пробке. Но уже на улице глухая ночь, а ее все нет.

Для всех членов семьи старшая дочь помимо всего прочего еще и единственный кормилец. Тревожась, не случилось ли чего-нибудь с ней, они тревожатся и за себя. Да, конечно, это эгоистично, но что поделаешь: отец уже слишком стар, чтобы работать, младшим братьям и сестрам надо еще подрасти, получить образование. А если вдруг сестра попала в аварию, — что будет тогда с ними? А может быть, она жива-здорова, но нашла себе возлюбленного, решила уйти к нему? И это для них немногим лучше...

Все действие фильма и состоит из ожидания — тревожного, горького... Отец вышел встречать дочь на трамвайную остановку. Увы, последний трамвай уже пришел, а ее все нет... Брат идет в полицейский участок, пытается там навести справки. Нет, такая фамилия в списках жертв уличных катастроф не значится... Он идет в морг. Служитель вытаскивает ящики, показывает обезображеные трупы. Зрешище страшное! Выйдя на улицу, брат не в силах сдержать тошноту.

Наверное, все это можно было показать сдержаннее, без натуралистических крайностей, которые иного зрителя могут и шокировать. Но Сену как раз и нужно зрителя шокировать, вывести из состояния созерцательного спокойствия, дать почувствовать ему, что все это можеткоснуться каждого из тех, кто сидит в зале, что жизнь сёмыи, о которой идет рассказ, всего лишь малая часть жизни большого города — жизни, полной человеческого горя.

Полицейский, пришедший в дом, сообщает, что в госпиталь доставлена неопознанная женщина. Сейчас ей делают операцию. Надо спешить туда.

В коридоре возле операционной сидят люди. Это те, в чьих семьях сегодня случилось подобное. Они тоже не знают, кто сейчас на операционном столе. И не знают, желать или не желать, чтобы это была их дочь, их сестра.

«Пациентка номер пятьдесят восемь умерла, — сообщает медсестра. — Родные могут забрать ее тело».

Входить в помещение страшно: а вдруг это она? У кого-то вырвался вздох облегчения: нет, не она. За эту невольную радость тут же становится стыдно — ведь для кого-то из здесь сидящих это же обернется горем...

Каждому из членов семьи в эту ночь приходится много передумать, заглянуть в собственную душу, постараться понять, что стоит за пережитыми волнениями, переоценить прежние представления.

Когда уже под утро девушка возвращается домой, все смотрят на нее с осуждением: разве допустимо не явиться домой ночевать! Приходит и хозяин дома. Конечно, он не собирается вмешиваться в чужие дела, но он не может позволить, чтобы такое происходило в его респектабельном доме.

Как возмущает всех то, что он высказал слова, которые каждый таил в себе! «Он посмел оскорбить сестру! — кричит брат, порываясь тряхнуть за грудки хозяина. — Пусть он проваливает отсюда!» Для Сена эта перемена в реакциях членов семьи полна знаменательного смысла. Ведь перемена в сознании — это тоже революционная перемена. Надо менять не только общественные институты, но самих себя, отжившую систему ценностей, за которую мы привычно держимся. Тем более что в данном случае эта система ценностей впрямую связана с социальным положением женщины в индийском обществе. Ведь если бы на ее месте был мужчина, никого бы не обеспокоило его отсутствие, никто бы не возмутился, не стал бы интересоваться, где он провел ночь.

Мы уже касались того, что Сен выводит эту частную историю за пределы семьи, показывает, что в ее ситуации отражается ситуация общества. Добавим еще, что режиссер ненавязчиво и последовательно старается сомкнуть этот единичный эпизод с историей, с политикой. Дом, в котором живет семья, построен в год сипайского восстания — вроде бы незначащий штрих, но и не лишний. Напоминание об отгремевших битвах ложится отсветом на события сегодняшние, пусть по внешности с историей никак и не связанные. Впрочем, разве судьбы героев так уж изолированы от истории? У героини фильма был жених — об этом мы узнаем из сведений, сообщаемых ее братом в полицейском участке, — но он погиб во время разгона демонстрации. Еще одно напоминание о том, как тесно спаяны частная жизнь и история...

Но при всем том главное в фильме — анализ внутреннего мира героев. Какие мы? Что нами движет? Способны ли мы подняться над эгоизмом собственных интересов, взглянуть на себя критически, осознать себя как часть общества?

Еще более ощутима та же критическая струя в следующем фильме Сена, «Анатомия голода» (1980), удостоенного серебряной награды западноберлинского кинофестиваля. Эта критическая направленность обусловлена уже тем, что Сен берет в герои представителя собственной профессии, кинорежиссера, рассказывает о съемке фильма, происходящей сегодня, в том же 1980 году, которым датирована его лента.

Итак, суетливая толпа кинематографистов появляется в бенгальской деревне, нарушая привычный покой ее жизни. Нет, это не беспардонные «киношники», поденщики своей профессии, приехавшие «лудить» очередную халтуру. У режиссера умное, интеллигентное лицо (его играет Дхритиман Чаттерджи, снимавшийся в главной роли «Рядового»), среди приехавших с ним актеров — Смита Патиль, чье появление на экране всегда гарантировало, что фильм — событие искусства либо по крайней мере событие кинорепертуара. Здесь Смита Патиль играет саму себя, что лишний раз говорит о ее профессиональной честности, мужестве: не каждая из ее коллег согласилась бы сделать себя объектом столь пристального анализа.

Кинематографисты приехали снимать фильм о голоде 1943 года. Их намерения честны и серьезны. Да и можно ли вообще равнодушно делать фильм об этом страшном времени? Ни одна бомба не упала на Бенгалию, ни один выстрел не прозвучал, а смерть унесла пять миллионов! Кинематографисты рассматривают фотографии тех лет. Какие это поразительные, страшные документы!

Разве могут не потрясать эти кадры дистрофичных детей, похожих на скелеты, это ужасающее зрелище смерти!

Но, как видно, еще недостаточно изучить прошлое, надо почувствовать его сердцем. Лаконичный штрих: когда Смита Патиль изучает роль своей героини, простой крестьянки, молодой матери, у которой от голода пропало молоко, хозяйка дома приносит ей поднос со стаканом молока. «Спасибо, я не буду», — механически благодарит ее актриса, погруженная в сценарий. Проникнуться ощу-

щением того, какая это безмерная драгоценность — стакан молока, она не может.

Ненавязчиво, но последовательно, словно бы брошенными вскользь штрихами Сен дает почувствовать, как далеки кинематографисты от крестьян, их сегодняшней жизни, их проблем и забот. Это словно бы два отдельных мира, каждый из которых живет, не соприкасаясь с другим.

По дороге на съемку, в автобусе, группа бодро распевает революционную песню. Кинематографистов подогревает ее энергичная мелодия, ощущение своей причастности к передовым веяниям времени, которым они искренне хотят служить. Но какой чужеродной кажется эта песня среди безмолвия живущей совсем иной жизнью деревни, насколько не затрагивает она занятых своими повседневными делами крестьян!

Пожилая женщина, в доме которой поселилась Смита и к которой она нередко наведывается разузнать про деревенскую жизнь, поглощена заботами о своем угасающем старом муже. Он уже давно потерял способность членораздельной речи, издает лишь какие-то невнятные хрипы. Единственный человек, который способен их понимать, — она, жена. Наверное, так прочитывается этот сюжетный мотив, и художнику нужен дар вот такого же сверхпонимания, способность постигать окружающее не холодной логикой рассудка, но сердцем, болью души.

Без понимания современности нельзя понять и историю. Сен еще раз показывает на экране страшные фотодокументы голода. Какой это год? 1943-й? Нет, 1959-й — тогда тоже был страшный голод. А эти снимки? Это 1971 год, Бангладеш. Это голод в самых беспощадных, достигших предела своих проявлениях. Но жизнь впроголодь — самая обычная повседневность и сегодняшней деревенской жизни.

Староста деревни говорит в финале режиссеру: «Вы не можете продолжать свои съемки. У вас нет веры, убеждения. Веры в правду того, что вы снимаете. Как будто мы живем в разных мирах: вы — в одном, я — в другом». Староста не обвиняет кинематографистов. Он сам когда-то приехал из города. Он понимает, что обе стороны виновны в том, что неспособны понять друг друга. Но надо пытаться искать пути друг к другу.

Кинематографисты покидают деревню. Свою картину они будут доснимать в городе, в павильоне...

Можно не сомневаться, что, снимая эту картину, Сен думал и о самом себе. Ведь он отдал дань той же теме — в «Дне свадьбы», в «Калькутте-71». Свои фильмы он делал честно, но сумел ли он в них понять действительный мир своих героев, не навязывал ли он им собственных представлений, собственных мыслей о жизни? Уже само то, что режиссер ставит перед собой эти вопросы, свидетельствует, что достигнутым он не хочет довольствоваться. Сегодня надо зорче, глубже взглядываться в жизнь. Кстати, и сам уровень профессионального мастерства этой ленты, свобода и вместе с тем выстроенность ее композиции, игра актеров, тонкость и точность монтажа говорят о несомненном продвижении режиссера и в плане чисто кинематографическом, что, впрочем, всегда ему было свойственно: каждый из фильмов Сена был не повторением прежнего, но шагом вперед.

Тема соотношения реальности и наших представлений о ней, начатая в творчестве Сена фильмом «Анатомия голода», продолжится потом в других его лентах, обретя еще большую остроту и конфликтность. Так, в фильме «Развалины» (1983) режиссер вновь берет в героя человека, по характеру своей профессии связанного с воспроизведением реальности. Это фотограф Субхаш, человек, привыкший глядеть на мир через объектив своего аппарата. Копия реальности, возникающая на его снимках, не есть сама реальность: мир предстает на них таким, каким герою хочется его видеть, а не таким, каков он есть.

Сен сталкивает своего героя, приехавшего провести несколько дней на природе, с двумя женщинами, матерью и дочерью, обитающими во флигеле старого особняка, когда-то, в феодальные времена, процветавшего, полного роскоши, ныне обратившегося в руины. Мать слепа и парализована, о происходящем вокруг она узнает со слов дочери, дочь же таит от нее горькую правду. Зачем знать ее больной, старой женщине — пусть лучше живет иллюзиями, хоть и несбыточными, но помогающими на время забыть о безнадежности нынешнего существования.

Мать все ждет, что за ее Джамини приедет жених, их далекий родственник, за которого она когда-то была просватана. Но дочь знает, что он никогда не приедет — он давно уже женат... Появление фотографа, с компанией друзей наведавшегося в эти края, дает сюжету

новый поворот. По ошибке приняв фотографа за того самого долгожданного жениха, мать благословляет его на брак с дочерью, строит планы их будущей счастливой жизни. Субхаш поневоле оказывается участником неловкого спектакля, особенно горького и мучительного для девушки... В финале фильма перед отъездом из деревни Субхаш и Джамини снова встречаются, он будет фотографировать ее на фоне руин; зритель почивает их тягу друг к другу. Но кто знает, вернется ли он когда-нибудь сюда еще раз...

Что же лучше: надежда, которую дает бегство в мир мечтаний, или суровая правда обыденного, не прикрашенного ложью существования? Для Сена ответ на этот вопрос однозначен: нужна правда. Только она может дать человеку мужество бороться, пытаться изменить обстоятельства своего существования. Ну а если переносить смысл этой печальной, отвергающей любые формы утешительства истории на сферу искусства, то задача его — помогать людям понять реальность своего существования, какой бы трудной она ни была. Без этого они не смогут изменить ее к лучшему.

Для последних работ режиссера особенно характерно стремление брать жизнь не в экстремальных ее проявлениях, но в течении максимально близком к обыденному, если и нарушаемом какими-то неожиданностями, то такими, которые по внешности не затрагивают привычных основ устоявшейся жизни. Таким был «День как день». Еще дальше Сен пошел в этом направлении в фильме «Калейдоскоп» (1981), сюжетом которого стала работа начинающего репортера, пытающегося найти интересный материал в будничной реальности городских обитателей, осознающего свою неспособность найти в себе душевный отклик повседневным заботам людей, над которыми он уже чуть поднялся в своем социальном преуспении. И, наконец, наиболее серьезным опытом на этом пути оказался фильм «Дело прекращено» (1982). удостоенный премии жюри на XXXVI кинофестивале в Канне, отмеченный у себя на родине «Серебряным лотосом» как второй в списке лучших индийских фильмов года.

Событие, которое дает толчок всему разворачивающемуся на экране, не из тех, которые могут поразить воображение, особенно в Индии. В доме Анджана Сена, человека среднего достатка, умер мальчик-слуга. Та декабрьская ночь в Калькутте оказалась непривычно

холодной, и мальчик перебрался из закутка под лестницей, где обычно ночевал, в кухню, а утром не проснулся — отравился угарным газом. Нельзя сказать, что это досадное происшествие как-то кардинально перёвернуло жизнь хозяина дома. В случившемся он никак не повинен: разве это он велел мальчику идти спать на кухню? У полиции претензий к нему нет, дело прекращено. Отец мальчика тоже не собирается предъявлять иск, он слишком погружен в свое горе. Вроде бы можно продолжать жить по-прежнему.

Но по-прежнему уже жить нельзя. Потому что если по закону герой фильма и не виновен, то по закону нравственному невиновным он ощущать себя не может. Дело даже не в том, что эксплуатировать детский труд не разрешено законом, что это осуждается и с точки зрения моральной. Ведь для мальчика, увы, было бы еще хуже, если бы его не взяли в услужение — ему просто грозила бы голодная смерть, а так он не только спасен от нее, но даже зарабатывает деньги, помогает семье.

Нельзя сказать, что к мальчику хозяева относились плохо, заставляли чрезмерно работать или как-то притесняли, обижали. Нет, и этого не было. Было другое: о нем просто не думали. Хозяин, как выясняется, даже не знает ни его фамилии, ни где живет его семья, ни как зовут его отца — тот сам раз в месяц являлся забрать заработанные мальчиком деньги. В кармане у умершего мальчика нашли билет в кино. Об этом хозяин тоже не знал и не может сейчас понять, откуда тот взял деньги на билет — ведь денег мальчику на руки не давали. В finale фильма хозяин заглянет в тот уголок под лестницей, где спал мальчик. На стене, на склоненном, нависшем над изголовьем «потолке» — вырезанные из журналов портреты Амитабха Баччана и прочих патентованных кумиров индийского кино. Вот о чем, оказывается, грезил мальчик! Вот в каком мире спасался от жизни, не сулившей ему никаких надежд!.. Но раньше это никого не интересовало.

Как не похоже ухоженное детство хозяйственного мальчика, согретого любовью матери, вниманием отца, заботами няньки, на это обкраденное, лишенное человеческого участия детство... И ведь это совсем не какое-то особенное детство. Сколько еще мальчишек, которым выпала та же, еще не самая худшая участь слуг в обеспеченных домах! Мы увидим лица этих ребят, не по-детски серьезные, полные смутной тревоги и затаенной горечи,

когда они соберутся у дверей морга проститься с умершим товарищем. Кто знает, что завтра случится с ними самими...

Роль хозяина играет Анджан Датт. Упоминание об этом важно здесь не для того, чтобы отметить достоинства его игры, хотя она серьезна, интеллигентна, точна в деталях, убедительно воссоздает процесс нравственной борьбы, происходящей в герое. Бросается в глаза очевидность того обстоятельства, что герою дано имя его исполнителя, фамилия — режиссера. То есть, как явственно прочитывается авторская мысль, на месте этого человека могли бы оказаться и исполнитель его роли, и сам режиссер. Все то, в чем могут они упрекнуть своего героя, в разной степени они могут отнести и к себе. Но не только к себе, конечно же. Кто может похвастаться, что, озабоченный собственными делами, проблемами, успевал думать об окружающих, кто может быть уверен, что его пусть и объяснимое кучей самых основательных причин невнимание к близким не повлечет за собой тягостных последствий?

Обращая свой критический заряд против себя самого, Сен напоминает о серьезной общественной болезни. Пороки, которые он хотел бы искоренить в обществе, он сначала должен преодолеть в самом себе.

Как непохожа здесь интонация режиссера на ту, в которой выдержаны его ленты восьми-двенадцатилетней давности. Вместо митинговых призывов к миллионным массам — обращение к каждому из этих миллионов в отдельности: загляни в себя, задумайся, каков ты?

Нет смысла упрекать Мриала Сена в том, что он отошел от революционной пафосности прежних лент. Прежним своим идеалам он не изменил. Он все так же не приемлет окружающее его социальное устройство, ненавидит эксплуатацию, любые формы лжи, неравенства, несправедливости. Но взгляд его на жизнь стал трезвее, мужественнее, глубже.

Конечно, тут наверняка сказалось совсем не простое политическое развитие страны, происшедшее в эти годы. Отодвинулись в прошлое надежды на скорые перемены, связанные с леворадикальными движениями. Стало ясно, что путь к общественному переустройству страны многое более сложен, извилист, долг. Но сколь бы долг и труден этот путь ни был, Индия должна его пройти, обретая новые надежды. Сен верит в это.

История сотрудничества между Индией и СССР в области кино насчитывает более 35 лет и включает в себя множество аспектов, начиная с обмена фильмами и делегациями, с участия в кинофестивалях и неделях национального кино, ежегодно проводимых в крупнейших городах Индии и Советского Союза, и кончая созданием совместных постановок. В данной статье рассматривается лишь одна форма этого многостороннего сотрудничества — совместные советско-индийские картины.

Взаимный интерес и уважение к национальной культуре другой страны закономерно вели к идеи создания совместной постановки. В 1954 году, во время визита индийских кинематографистов в СССР, в Москве состоялись переговоры об этом. «Советская сторона 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 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»<sup>1</sup>.

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

«Афанасий Никитин был первым на Руси, кто поднял завесу таинственности над Индией, интересно и правдиво рассказал в своем «Хождении за три моря» обо всем, что увидал во время странствий, красочно опи-

<sup>1</sup> Аббас Х.-А. Советско-индийские связи в области кино. — В кн.: Москва — Дели. М., 1979, с. 260.

сал 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 великолепие жизни знати, но и наличие социальных контрастов»<sup>2</sup>.

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, наподобие 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 в выигрышных внешних 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, цель которого — открытие новых торговых путей, 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 готовность пожертвовать собой ради знания заставляет его, едва оправившись после тяжелой болезни, вновь пуститься в трудный путь.

Картины Древней Руси и Индии сменяют одна другую по мере продвижения Никитина на Восток. Путешественнику предстоит пережить немало захватывающих приключений, прежде чем он, измученный и обессиленный, сойдет с корабля на индийский берег. Первый русский, который достиг Индии, Афанасий Никитин оли-

<sup>2</sup> Аббас Х.-А. Советско-индийские связи в области кино. — Там же, с. 5.

четворял 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 и убедительностью.

Участие в фильме талантливых артистов, таких, как Балрадж Сахни, Притхвирадж Капур, Наргис, Падиша и другие, в немалой степени способствовало успешному решению задачи. В своих встречах с индийцами 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 — это авторская мысль ясно прочитывается в каждой встрече Никитина.

Первый фильм, созданный совместными усилиями советских и индийских кинематографистов, явился кино-документом, еще раз продемонстрировавшим всему миру единство взглядов, существующее 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»<sup>3</sup>.

Нельзя сказать, что картина «Хождение за три моря» не 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

<sup>3</sup> «Искусство кино», 1958, № 5, с. 246.

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.

Если западные страны, которые, неоднократно предпринимая попытки совместных постановок с Индией, рассматривали участие индийской стороны как вспомогательное (использование натуры, технического персонала студий, дешевой «массовки» и т. д.), то «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» рассказывал 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 разговаривать и мыслить «по-человечески». 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 возможное решение — его бивни обагряются 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 земли — 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 — добре и зле, любви и ненависти, жизни и смерти, — 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. Киплинга, А. Згуриди сумел создать картину, имеющую самостоятельную ценность, заставив даже профессионалов удивляться своему умению работать как с актерами-людьми, так и «актерами»-животными.

В finale фильма главный герой произносит: «Добро всегда превращается в добро». В этих словах и заключается нравственный итог картины, к которому зрителей 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 вещах 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». По сюжету «Восход над Гангом» — это как бы «Хождение за три моря» наоборот. И хотя путешествия этих двух кинематографических героев разделяет 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 актером В. Соцки-Войническу стояла нелегкая задача: ведь предстояло на экране воплотить не только образ конкретного индийского юноши, сына своего времени и своего народа, но и сделать его обобщенным образом всего индийского народа, который понял все величие свершений, произошедших в России после Великой Октябрьской революции. Для Виктора Соцки-Войническу это была уже не первая роль индийца. Индийские режиссеры не раз приглашали этого интересного актера, и благодаря своеобразной внешности, пластике, манере игры, близкой к индийской актерской школе, Виктору вполне удавались экранные образы индийских героев. Имея партнершей известную актрису Кэти Мирза, Соцки-Войническу достаточно убедительно сыграл свою роль, создав на экране самобытный человеческий характер.

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. Те слабости и просчеты, которые были простительны в «Хождении за три моря», здесь носили гораздо более ярко выраженный характер.

Замысел и тематика сами по себе были удачны, но что касается режиссерского воплощения, то здесь многое оставляло желать лучшего. Словом, после бесспорных удач, каковыми были ленты «Хождение за три моря», «Черная Гора», «Рикки-Тики-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 над Гангом» стремились автоматически перенести в новый фильм все находки оригинала. Но путь слепого копирования и подражания редко приводит к успеху...

Гораздо более удачной 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 советскую балерину Ксению Рябинкину и нескольких артистов цирка. Капур сумел создать лирическую и добрую ленту, где вновь говорилось о тех 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 самозванца за шиворот, принимая его за Раджа, владелец цирка Дхармендра 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 aplодировали, 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»<sup>4</sup>.

Хотя участие советской стороны в картине ограничились приглашением нескольких советских актеров, можно смело рассматривать эту ленту как новый эксперимент в области сотрудничества. Как справедливо отметил Х.-А. Аббас, это был первый для советских артистов опыт 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 гуманистическую направленность.

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 Файзневым. В качестве сорежиссера выступал Умеш Мехра, один из самых преуспевающих коммерческих

<sup>4</sup> Аббас Х.-А. Советско-индийские связи в области кино. — Там же, с. 264.

режиссеров Индии. Задумав перенести на экран волшебные сказки «Тысячи и одной ночи», хорошо известные как в Индии, так и в нашей стране, авторы избрали самый простой и беспроигрышный путь. Пригласив на главные роли звезд индийского кино — Дхарменду, Хему Малини, Зинат Аман — и тем самым заранее обеспечив интерес к картине со стороны индийских зрителей, которые всегда с радостью ждут встреч с любимыми актерами, Файзиев и Мехра сделали свой фильм в традиционной манере. Увлекательная интрига, обилие чудес (над которыми немало поколдовали операторы и пиротехники), пышные декорации, роскошные костюмы героев — все это было продумано и рассчитано на успех.

Кроме того, картина была в равной степени рассчитана как на взрослую, так и на детскую аудиторию. И это сразу повышало ее шанс попасть на экраны крупных кинотеатров. И наконец, участие советских актеров также не могло не привлечь к фильму внимание зрителей.

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, наши кинематографии способны дать неизмеримо больше, чем это было сделано в «Али Бабе» и следующем фильме — «Легенда о любви» (режиссеры те же — Л. Файзиев и У. Мехра).

Сейчас, думается, наступил новый этап в сотрудничестве между нашими кинематографиями. В свое время Александр Згуриди доказал, что режиссер-документалист может с успехом работать на иностранной киностудии, сохраняя при этом полностью свою творческую индивидуальность, свое видение мира. Сегодня это положение получило блестящее подтверждение. На экраны наших стран вышел новый трехсерийный документальный фильм о жизни и деятельности крупнейшего политического деятеля Индии, внесшего огромный вклад в дело установления и развития дружеских связей между нашими странами, Джавахарлала Неру. Приуроченный к 95-летию 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. Зимянином, Ю. Альдохиным, А. Горевым и Ш. Бенегалом (Ю. Альдохин и Ш. Бенегал одновременно были и режиссерами картины) —

раскрыть в фильме все величие и значимость фигуры Неру, оказавшего огромное влияние не только на становление своей страны, но и на международную обстановку 50—60-х годов. Малейшая неточность, неверно поставленный акцент могли подорвать 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 вычленить 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, внушая особое, доверительное отношение ко всему показанному. В течение трех часов экранного времени Неру ведет неторопливый разговор с людьми 80-х годов, и каждое слово великого политика и гуманиста 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 особую остроту. Появление картины «Неру» именно сегодня, когда в мире обстановка столь сложная, представляется особенно важным. 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 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, чья жизнь была трагически оборвана в результате террористического акта.

Секрет успеха этой ленты заключается и в том, что

авторы ленты 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 людей, — великим государственным и политическим деятелем, для которого его собственная жизнь и жизнь его семьи была всегда нерасторжимо связана с жизнью его родины.

Неру никогда не рассматривал историю своей страны вне диалектической связи с историей других государств. Одним из первых в Индии он оценил и понял все величие свершений Великой Октябрьской революции. Посетив еще в 1927 году вместе со своим отцом нашу страну, Неру на всю жизнь сохранит 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 виды агрессии, правительство Индии видело во все укрепляющихся отношениях между нашими странами залог мира во всем мире. Этому аспекту деятельности Неру в фильме удалено немалое место.

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

В свое время Джавахарлал Неру с большим вниманием и заботой отнесся к идее о постановке первого советско-индийского фильма, и глубоко симптоматично, что и сегодня советские и индийские мастера экрана продолжают плодотворную работу над совместными фильмами, а один из них посвящен жизни самого Неру...

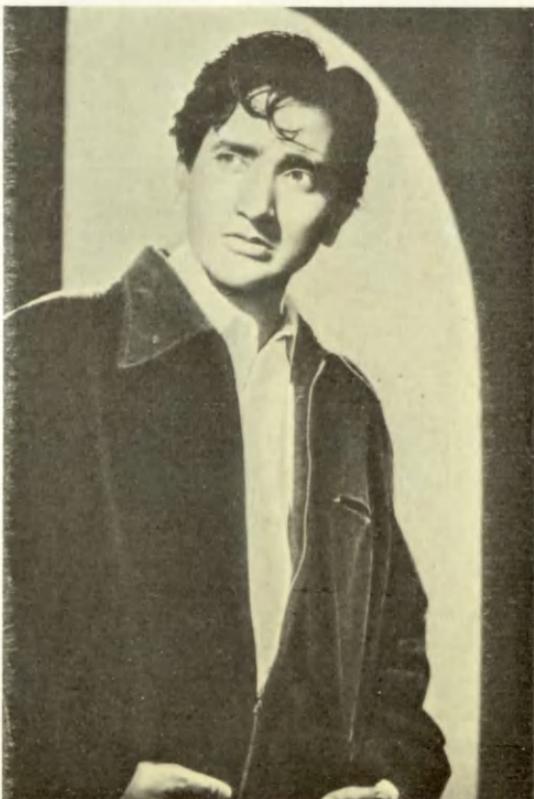
Существуют и планы на будущее...

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.



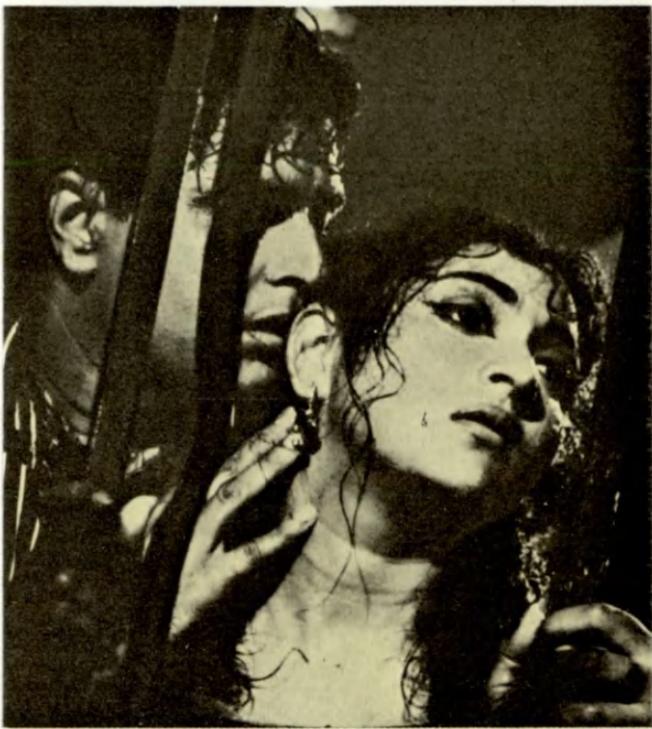
«Поэма в камне».  
Реж. В. Шантарам

«Любовь матери».  
Реж. Б. Рой





«Да здравствует любовь!» Реж. Шридхар



«Анупама» Реж. Х. Мукерджи  
«Цветок в пыли». Реж. Я. Чопра



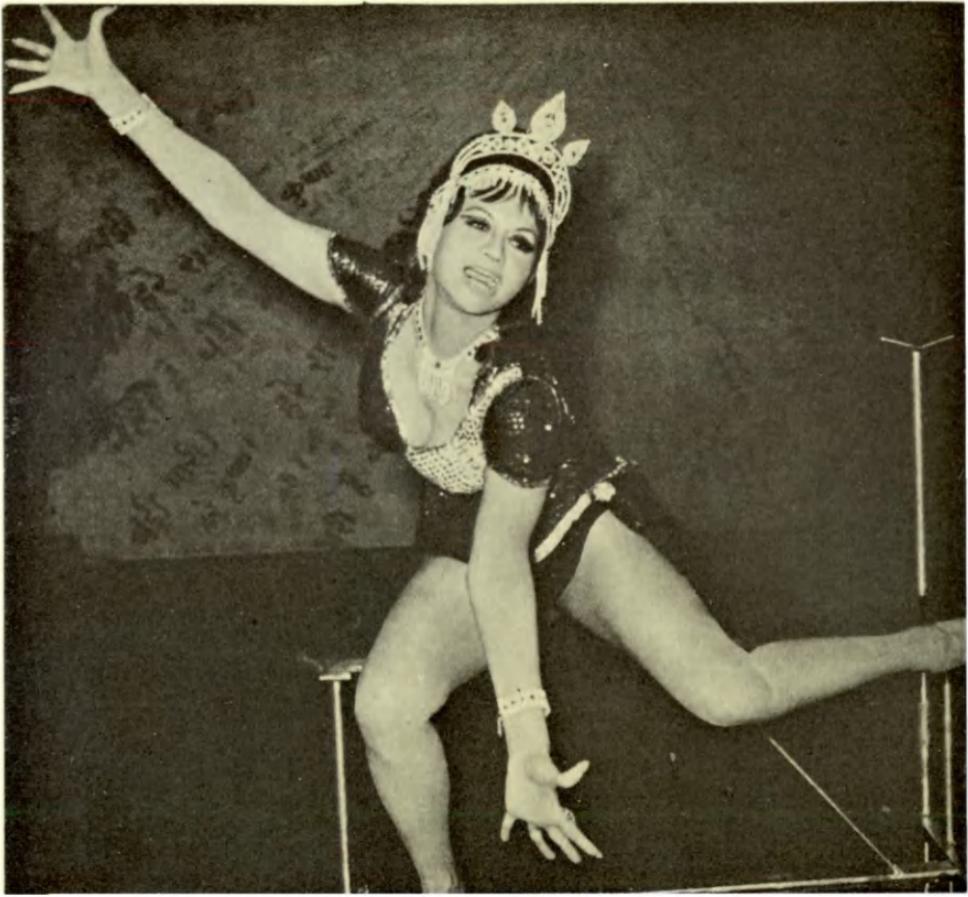
«Цветок и камень».  
Реж. О. П. Ральхан

«Тысяча ночей  
на ложе из камня».  
Реж. Х.-А. Аббас





«Материнская любовь». Реж. А. Сен



«Такой лжец».  
Реж. Р. Тандон





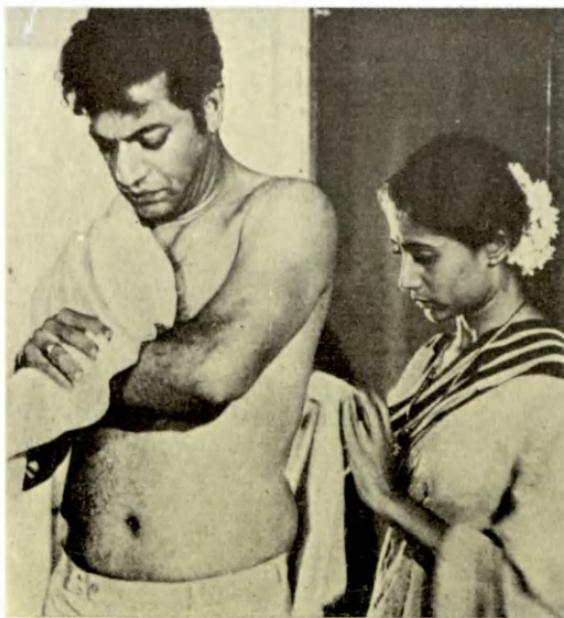
«Большой город». Реж. С. Рей  
«Рисовое поле». Реж. Р. Кариат





Смита Патиль в фильме  
«Крик раненого».  
Реж. Г. Нихалани

Смита Патиль  
и Гириш Карнад  
в фильме «Порог»

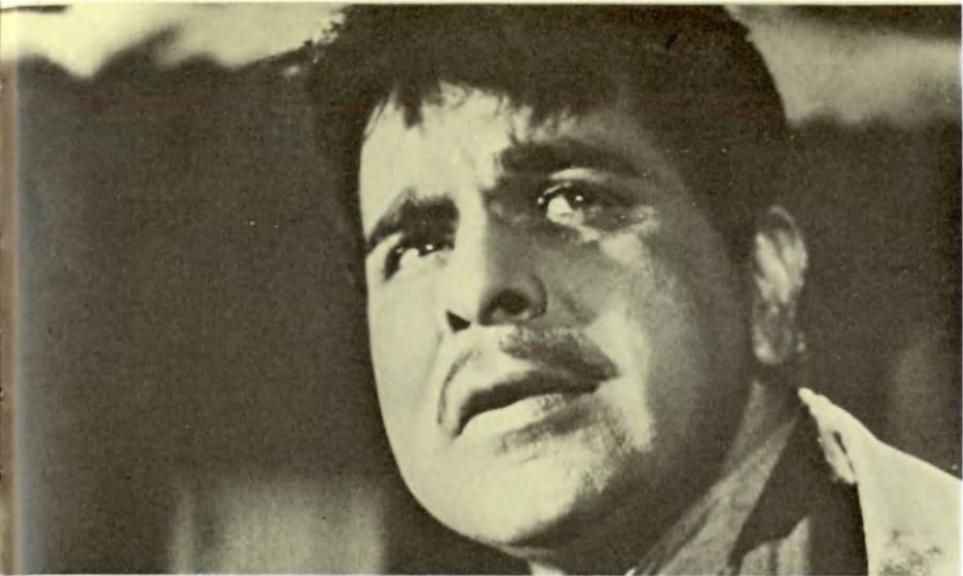




Актриса Смита Патиль



Актер Ом Пури в фильме «Восхождение». Реж. Ш. Бенегал



Актер Дилип Кумар

Актриса Мадхуби Мукхерджи  
в фильме «Письмо жены»



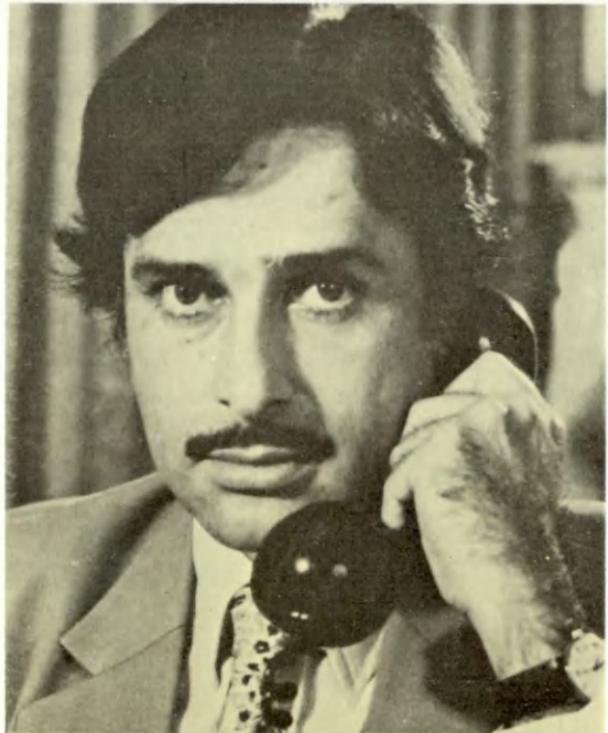


Актриса Шабана  
Азми в фильме «Хозяин»



Актер Шаши Капур  
в фильме  
«Сидхартма»

Шаши Капур  
в фильме  
«Возвращение»







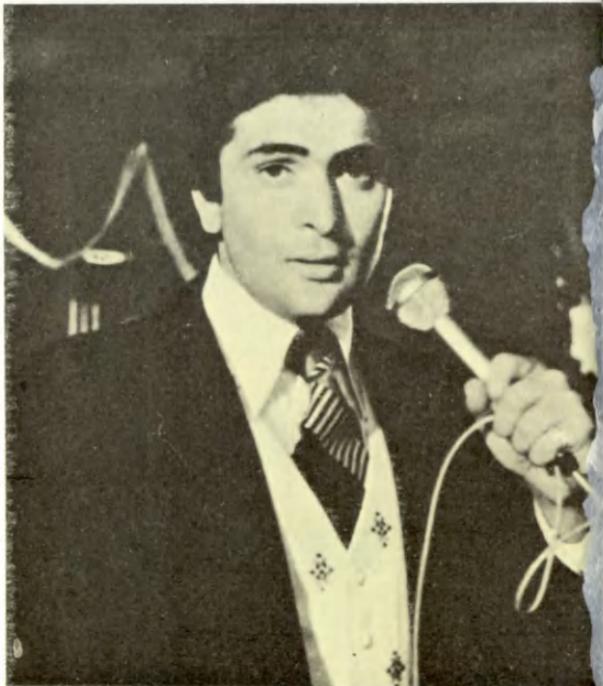
Актеры Шармила Тагор  
и Раджеш Кханна  
в фильме «Открытие»

Актер Митхун Чакрaborti  
в фильме «Королевская охота»

Актер Ниссуриддин Шах  
в фильме «Дорогая Умрао»



Актер Риши Капур  
в фильме  
«Такой лжец».





Актер и режиссер Радж Капур в фильме «Третье заклятие»



Рекха в фильме «Дорогая Умрао»

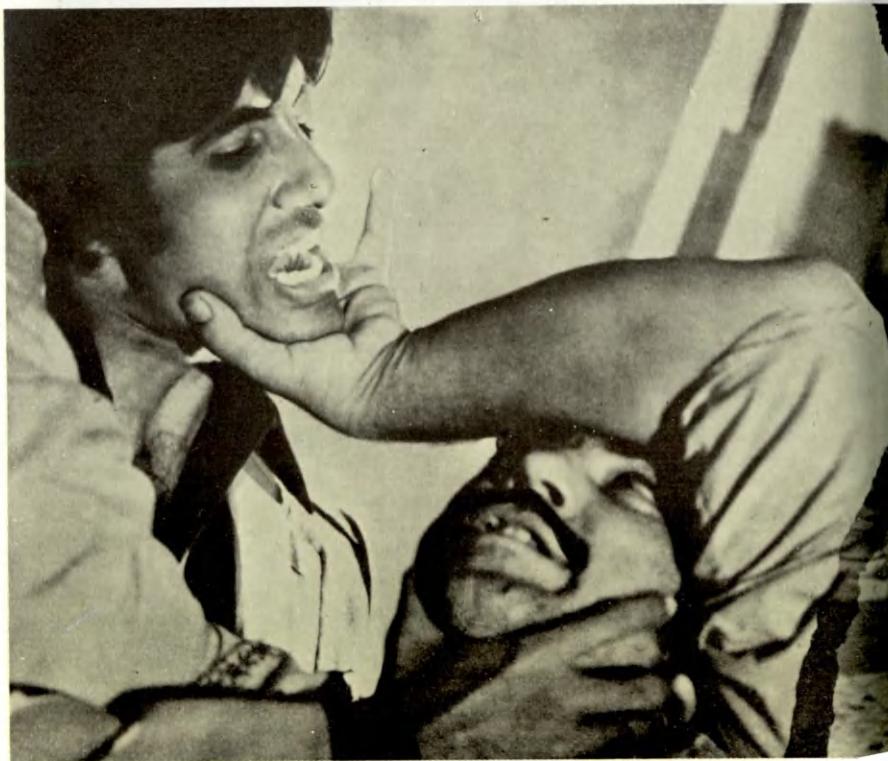
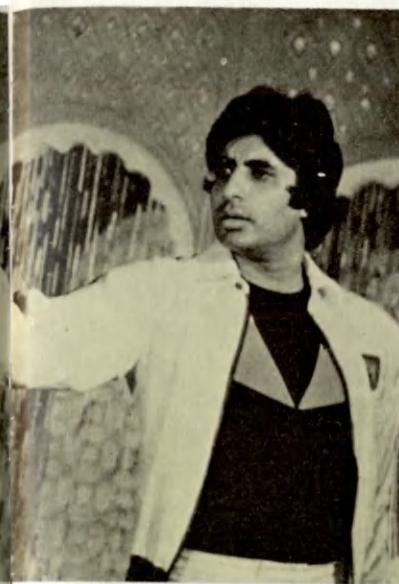
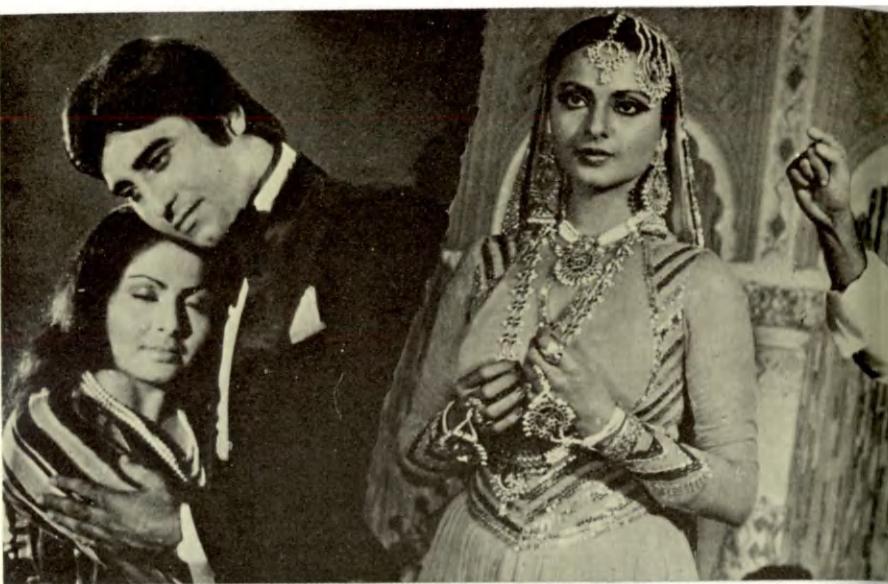


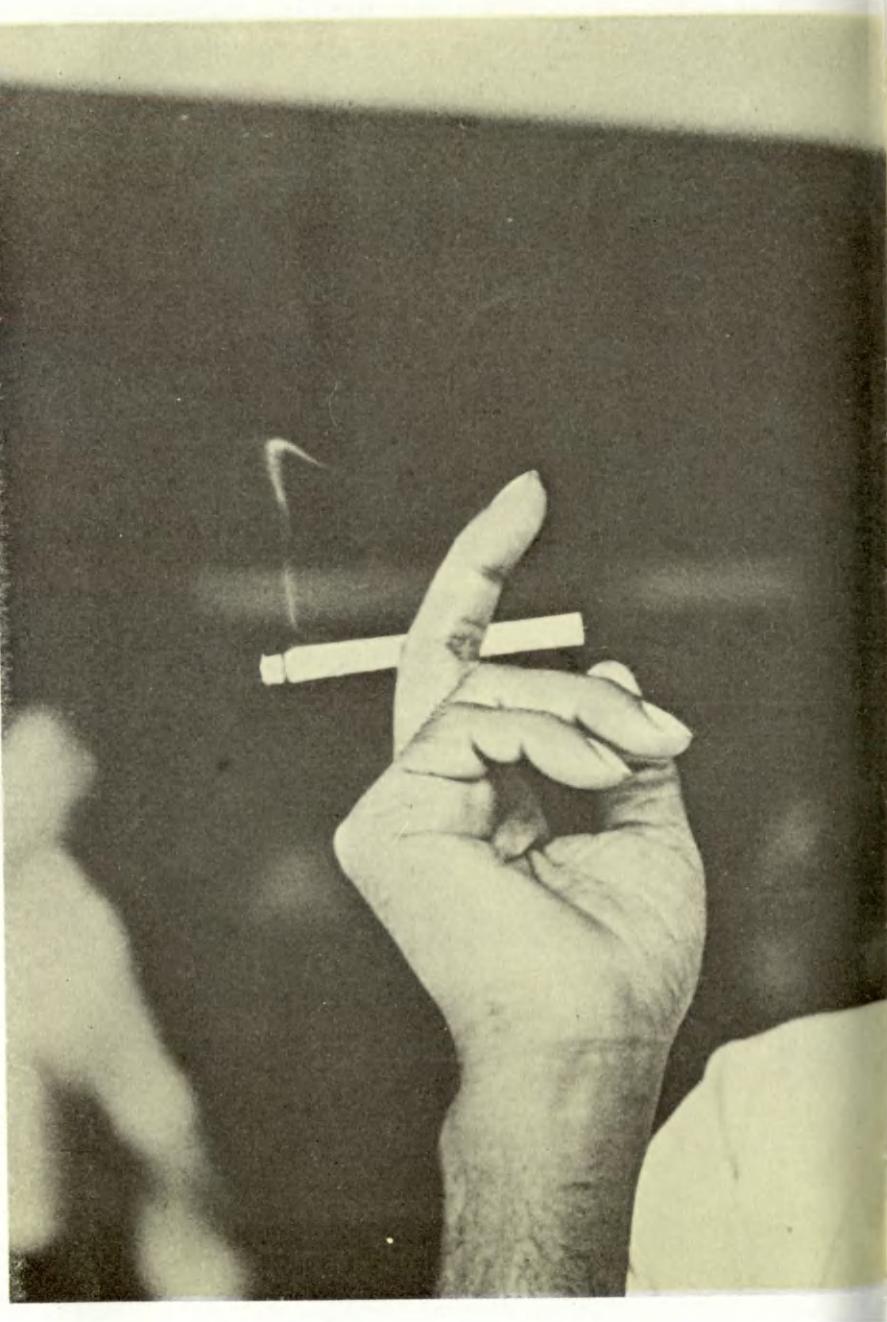
Актриса Рекха



Актриса Рекха в фильме «Рабыня»

Актер Амитаббх Баччан  
в фильме «Владыка судьбы»





Режиссер Мринал Сен



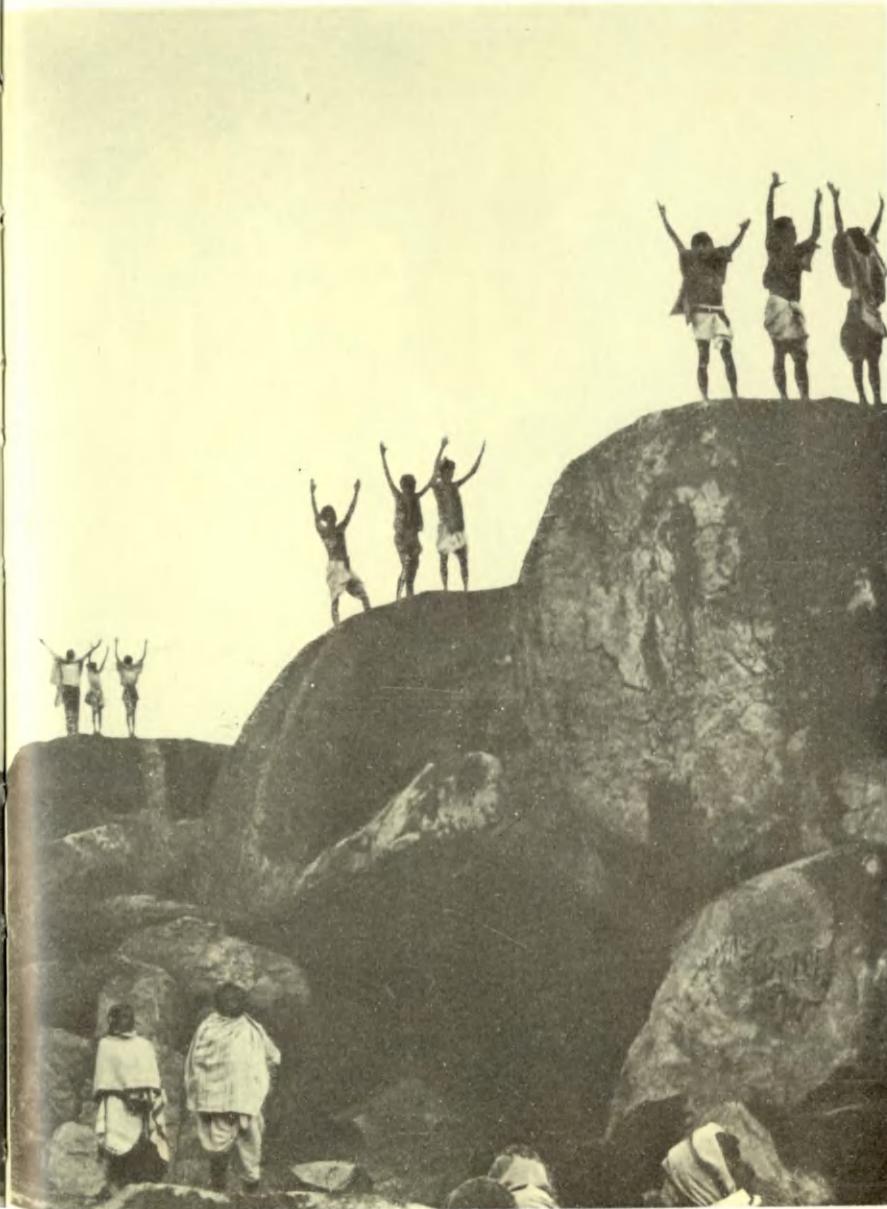
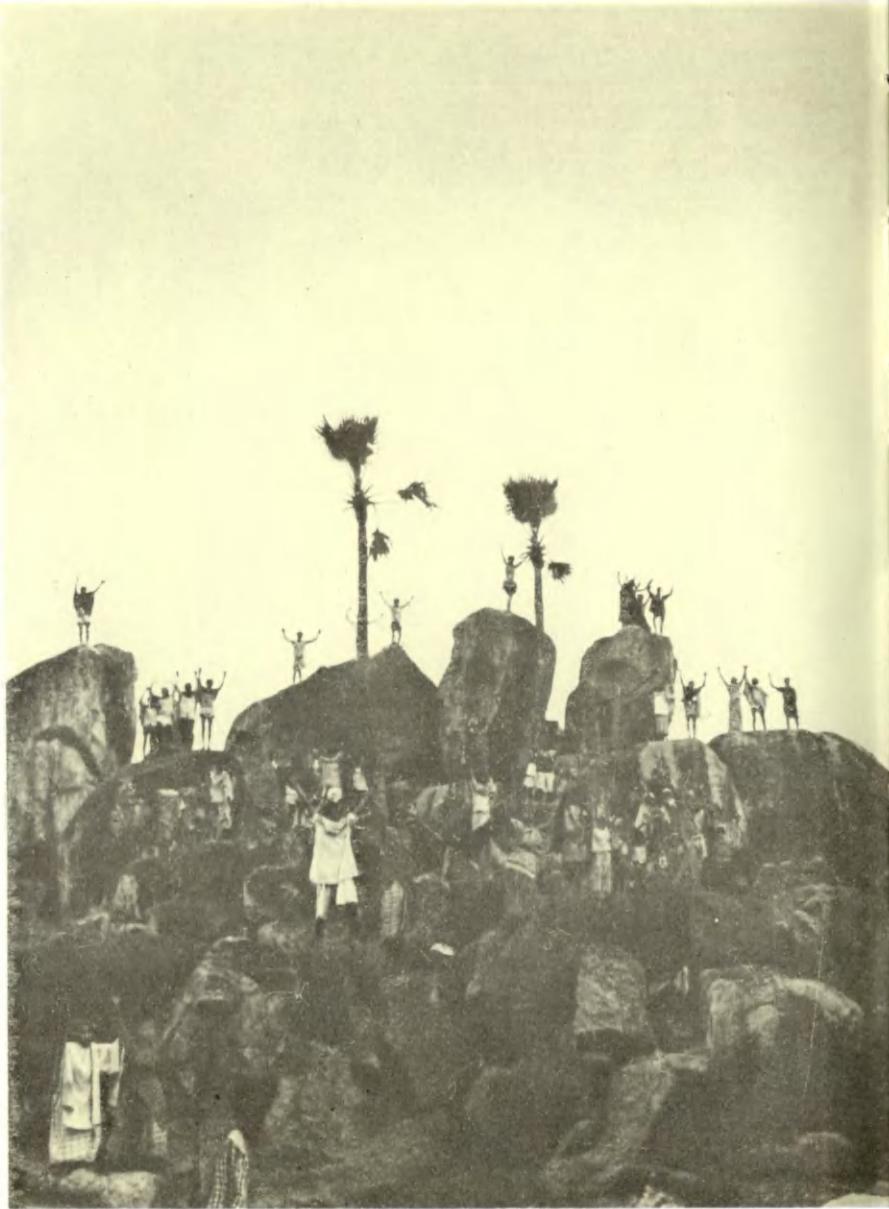
Шаши Капур и Сими в фильме «Сиддхартха»

«Бобби». Реж. Р. Капур



«Хор». Реж. М. Сен.

«Два бигхы земли». Реж. Б. Рой



«Королевская охота». Реж. М. Сен



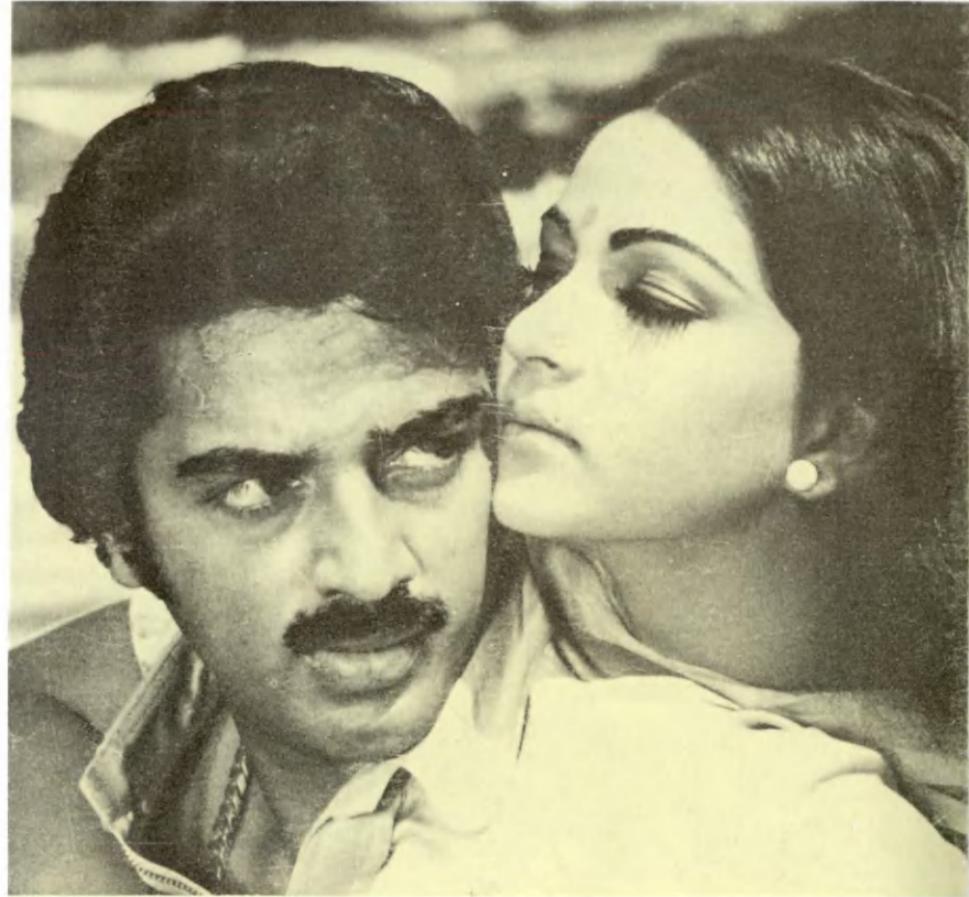
«Дело прекращено».  
Реж. М. Сен



Режиссер Шьям Бенегал



«День как день». Реж. М. Сен



Кадры из фильма  
«Созданы друг для друга».  
Реж. К. Балачандер



# **Содержание**

В. Баскаков	Пути индийского кино . . . . .	3
И. Звегинцева	Оглядываясь назад... (Краткий очерк истории индийского кино. 1896—1950 гг.)	9
Ю. Бабенков	Производство и прокат фильмов в Индии . . . . .	28
Е. Соболев	«Фильмз дивижн» — государственное производство фильмов . . . . .	54
Р. Соболев	Сатяджит Рей и «калькуттская школа кино» . . . . .	65
А. Липков	Актеры индийского кино . . . . .	103
Р. Соболев	Региональные фильмы . . . . .	136
Н. Черкасова	Роль музыки в системе выразительных средств кино . . . . .	155
К. Разлогов	Религиозно-мифологические мотивы в киноискусстве Индии Творческие портреты . . . . .	168
Ю. Корчагов	Радж Капур . . . . .	190
Л. Будяк	Ходжа Ахмад Аббас . . . . .	209
И. Звегинцева	Шьям Бенегал . . . . .	228
А. Липков	Мринал Сен . . . . .	252
И. Звегинцева	Совместные советско-индийские фильмы . . . . .	279

## **КИНО ИНДИИ**

Редактор  
А. Я. Ярополов  
Художник  
Ю. А. Марков  
Художественный редактор  
О. П. Богомолова  
Технический редактор  
Т. Е. Ступина  
Корректор  
Е. А. Мещерская

ИБ. 2911. Сдано в набор 08.10.87. Подп. в печать 21.03.88. А 06378. Формат издания 84 × × 108/32. Бумага книжно-журнальная. Гарнитура литературная. Печать высокая и офсетная. Усл. п. л. 16,8. Усл. кр.-отт. 18,48. Уч.-изд. л. 18,165. Тираж 25 000. Изд. № 15604. Зак. 943. Цена 1 р. 60 к.  
Издательство «Искусство». 103009 Москва, Собиновский пер., 3.  
Ярославский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 150014, Ярославль, ул. Свободы, 97