

дурного, не видеть ничего дурного, не делать ничего дурного. Тот, кто выполняет эти требования, обретает жизнь без страха и попадает в рай, нарушающий их обречен на ад.

О том, что донь-полоизм действительно религия со своим философским и моральным мировоззрением, говорит то обстоятельство, что из перечисленных четырех пунктов вытекают такие понятия, как равенство, свобода, справедливость, знание, которые исповедуют все последователи религии. Они ощущают свое единство с Вселенной, всеобщее братство и любовь. В глазах каждого последователя религии все сущие — дети великого Доньи-Поло, все равны перед всемогущим Доньи-Поло, никто не считается выше других. Доньи-полоизм вечен, как время, его ритуалы направлены на поддержание его всемогущества и бессмертия.

О. Н. Меренкова

ЗРЕЛИЩНЫЕ ТРАДИЦИИ БЕНГАЛИИ В ИНДИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

В Средние века в Бенгалии существовали народные музыкально-драматические представления — джатры — на религиозный или мифологический сюжет, где драматургические элементы (монологи, диалоги) составляли небольшую часть, а преобладали песни и танцы. Особой популярностью пользовались джатры, основанные на эпизодах из жизни Кришны. В этих представлениях не было ни сцен, ни декораций — все действие происходило на открытом воздухе, на площадках, вокруг которых рассаживались зрители. Многочасовое действие сопровождалось пением хора, который создавал фон для конкретного эпизода или повествовал о тех событиях произведения, которые произошли не на глазах у зрителей.

В первой четверти XIX в. появились пьесы на бенгальском языке. Сначала драматурги обращались за образцами к санскритской или английской драматургии, например, драма «Шакунтала» Калидасы в переводе Нондокумара Рая (1855 г.) или переложение драмы Шекспира «Венецианский купец» — «Развлечения Бханумоти» («Бханумоти читтобилаш») Хорочондро Гхоша. Позднее в бенгальской драме появляются современные темы и герои: социально-бытовые драмы Рамнараяна Торкоротно, сатирические и комические произведения Модхушудона Дотто, где впервые делаются попытки создания диалогов, сочетающих разговорный и литературный языки.

С течением времени драма приобретает новые черты, меняется ее композиция, расширяется тематический диапазон. Она пользуется огромной популярностью у населения и обладает большим влиянием на формирование общественных идей и новых видов искусства, в частности кинематографа. Едва зародившись на Западе, всего через несколько месяцев (в июне-июле 1896 г.) кино приходит в Бомбей. Известно, что уже к 1910 г. были построены первые кинотеатры, где для публики демонстрировались иностранные картины. Множество

людей приходило посмотреть иностранные фильмы, где показывались такие сцены, как прибытие поезда, купание в море, выступление лондонских балерин или гвардейский парад. Лишь в 1913 г. состоялась премьера первого индийского фильма режиссера Дадасахиба Пхальке «Харишчандра» (о благородном индийском царе). С этим фильмом исследователи связывают новую эпоху в области массовых зрелищ в Индии.

Пхальке трудно было найти средства для производства фильма, привлечь актрис на женские роли (приходилось одевать мужчин в женское платье). Однако, преодолев все трудности, картина дошла до индийского зрителя, который впервые увидел на экране хорошо знакомый сюжет, снятый в привычном окружении, сыгранный людьми, похожими на него самого. Феноменальный успех фильма Пхальке привлек внимание предпринимателей. Эта картина принесла Пхальке имя «отца индийской кинематографии». Его мифологические и исторические картины («Савитри») пользовались огромным успехом. Пхальке оказал огромное влияние на последующий этап развития индийского кино.

Процесс кинопроизводства постепенно распространялся по всей Индии (Бенгалия, Пенджаб и Мадрас), но центром его оставался Бомбей — все производство фильмов базировалось именно там [Шах Панна 1956: 22–23]. Множество компаний (наиболее значительными среди них были «Ориентал филм мэнюфэкчуринг компани», «Кохинур филм компани», «Импириэл филм компани») выпускали большое число картин, главной темой которых была мифология. Позднее, несмотря на многочисленные экранизации эпических эпизодов, индийские режиссеры столкнулись с недостатком сценариев. Они стремились найти что-то новое и решили создать несколько фильмов на темы из истории раджутов, где показывали военную героиню [Там же: 29]. Когда и эта тема была практически исчерпана, продюсеры попробовали адаптировать американские приключенческие фильмы к индийским условиям. Так возник индийский трюковой фильм, в котором зрителя поражали невероятные приключения героя, его подвиги и необыкновенная сила.

Большинство съемок проходили под открытым небом, до 1920 г. не применяли искусственное освещение, актеров приглашали преимущественно из театров, а женские роли соглашались играть только танцовщицы. Игра в кино считалась в обществе чем-то унижительным, и для ведущих ролей брали женщин смешанного англо-индийского происхождения, а иногда и иностранных актрис. Весь процесс производства индийских кинофильмов был пронизан театральной техникой: вместо крытых павильонов применяли огороженные при помощи занавесов участки на природе, жесты и действия актеров были аффектированными, костюмы мало отличались от театральных. Театр оказывал влияние и на выбор тем и сюжетов. Мифологические пьесы переделывались в мифологические кинокартины. В поисках материала для фильмов режиссеры и сценаристы часто обращались к фольклору и легендам древней Индии. К 1920 г. уже было снято множество сюжетов из «Рамаяны» и «Махабхараты», самые популярные части эпоса экранизировались снова и снова. Это оказало большое влияние на привлечение в кинотеатры широких зрительских масс, поскольку индийским зрителям было любопытно посмотреть на новые версии и интерпретации традиционных эпических произведений [Кино Индии... 1988: 12].

Тесная связь с традициями, народной культурой, принцип преемственности, заимствование ряда художественных приемов у театра делали индийский фильм самобытным этнокультурным явлением. Даже при самом поверхностном анализе видны те особенные черты, которые преимущественно характерны для так называемого «индийского фильма». В первую очередь это обилие песенно-танцевальных номеров, которые не всегда могут быть соотнесены с развитием сюжета. Песни на протяжении веков играли важную роль в индийском обществе. «Под песни сеяли и убирали урожай, сбивали масло и пряли, молотили и мололи зерно, ткали и шили. На ярмарках, которые устраиваются для продажи скота, состязания в пении и танцах продолжаются целую ночь. Свадьбы и рождения, религиозные празднества — все общественные события отмечались песнями и танцами» [Гарга, Гарги 1956: 64].

Музыку для фильмов использовали как западную, так и классическую индийскую, иногда смешение той и другой. Надо отметить, что первым одобрил и начал практически осуществлять в музыке слияние восточных и западных традиций великий бенгальский поэт Рабиндранат Тагор. Именно он ввел в индийскую музыку современную нотную систему. Благодаря влиянию Тагора многие режиссеры начали экспериментировать с музыкальными мотивами, ища достойное и оригинальное музыкальное оформление для своих картин [Там же: 64–65].

На ранних этапах существования кино, когда оно было «немым», понятия «закадровая музыка» просто не существовало. Во время просмотра киноленты, чтобы заглушить механический звук проектора, обычно прибегали к услугам пианиста-аккомпаниатора. В бенгальских фильмах режиссеры создавали сложное сочетание музыки из иностранных фильмов и джатр. Работая с джатрами, индийские композиторы решили, что трудно выражать драматические моменты посредством только индийских инструментов. Для исполнения джатр применялись и западные инструменты, такие как скрипки, кларнеты, виолончели и др. Мелодия, которую на них исполняли, была основана на традиционных рагах. Для музыки в джатрах всегда подбирали такие инструменты, чтобы они соответствовали голосам актеров и их театральной речи. Для написания музыки к фильму режиссеры стали отходить от привычных традиций.

В действительности в фильме очень сложно использовать рагу в ее классическом неизменном виде. Если фоном идет классическая рага, особенно известная зрителю, то его внимание больше привлекает именно музыка, а действие уходит на второй план. Между тем есть раги, которые особенно хорошо подчеркивают состояние природы, их включают в кадры восхода солнца или заката, в рагах поэтично отражаются время весны или сезон дождей. В частичной или измененной форме рага продолжает присутствовать во многих индийских фильмах.

В начале XX в., когда начались эксперименты в области реалистической драмы и были сделаны попытки убрать из нее музыку, публика не пожелала с этим мириться. Когда городской житель шел в театр, его в первую очередь интересовали не драматические особенности пьесы, а число песен и имена певцов. В коммерческих театрах актеры должны были обладать прекрасными голосовыми данными. С появлением звука на экране (1931 г.) эти актеры-певцы

пришли в кино, принеся профессиональные приемы и навыки. Таким образом снимались и проецировались на экран обычные театральные пьесы. Например, была экранизирована «Индерсабха» («Царь фей»), одна из популярных пьес XIX в., ставившаяся до этого в двадцати вариантах. В картине, снятой по этой пьесе, было пятьдесят песен. Индийский фильм без хорошей музыки не мог рассчитывать на хорошие сборы. Постановщик был вынужден вставлять в повествование несколько песен, которые замедляли течение фильма. Благодаря этому редкий индийский фильм шел менее двух-трех часов.

Для иностранца такое искусственное внесение в художественную ткань фильма множества песен и танцев кажется неестественным, но для индийцев это вполне органическое и естественное сочетание, поскольку театральное представление, а впоследствии и фильм, является единым целым, где музыка, песни, диалоги — неразделимые компоненты. Этой же близостью к театру можно объяснить и среднее время демонстрации индийского фильма. Зрители, привыкшие к тому, что театральное представление длится не менее 6–8 часов, переносят свое отношение к театру на фильм, рассматривая его как своеобразное театральное представление, снятое на пленку [Кино Индии... 1988: 18]. Это также объясняет определенные приемы, общие для индийского кинематографа: статичность мизансцен, длинные диалоги, неподвижная камера.

Даже повторяемость сюжетов, смоделированных по устоявшимся образцам, — дань традициям. Индийские зрители могут много раз смотреть с удовольствием одну и ту же постановку на классический сюжет в театре или на экране, восхищаясь подвигами и приключениями любимых героев, хотя все их поступки и реплики им давно знакомы. Близостью к театру можно также объяснить и обилие в фильмах крупных планов: преувеличенные эмоции, выраженные посредством мимики и жестов, традиционны для театра и особенно танцевальной традиции (Бхарат-Нагьям, Катхак и др.). Танец, как и песня, призван концентрировать внимание зрителя. «Подобно тому как через жесты “мудра” танцовщица способна языком танца передать содержание целой легенды, песенно-танцевальный номер для индийского зрителя несет огромную смысловую нагрузку, помогая ему более глубоко понять чувства героя, проникнуться к нему восхищением или соболезнованием, жалостью или любовью» [Там же: 19].

Индия в начале XX в. привлекала внимание не только индийских кинематографистов. В 1911 г. впервые иностранец обратился к Индии в поисках материала для своего фильма. Чарльз Эрбан из нью-йоркской компании «Кинема Колор» приехал в Индию с целью снять короткометражный фильм о празднествах в Дели и всех церемониях, сопровождавших посещение Индии королевской четой. После него многие иностранные продюсеры хотели использовать в своих картинах материал с Востока, но далеко не все попытки оказывались успешными. В отличие от многих стран, в Индии зарубежные кинокомпании столкнулись с яростным сопротивлением и отторжением, причем со стороны не только кинематографистов, но и зрителей. Национальные фильмы были, без сомнения, более понятны и близки индийскому зрителю не только по выбору темы, но и по ее художественному воплощению. Кроме того, индийское кино в своих лучших образцах всегда опиралось на традиции индийского искусства прошлого, в том числе и театра [Там же: 17].

Индийский кинематограф, как любое национальное киноискусство, развивался и развивается сегодня, обмениваясь творческим опытом со всеми другими национальными кинематографиями, беря своего рода художественные уроки всюду, где можно чему-нибудь поучиться. Сейчас индийское кино участвует в мировом кинематографическом процессе на равных с другими кинематографиями, не только перенимая опыт у других, но и делясь своими наработками в области киноискусства.

Библиография

- Гарга Б.Д., Гарги Б.* Кино Индии. М., 1956.
Ивбулис В.Я. Литературно-художественное творчество Рабиндраната Тагора. Рига, 1981.
Кино в мире и мир в кино / Ред. Л.М. Будяк. М., 2003.
Кино и зритель. Проблемы социологии кино. М., 1978.
Кино Индии / Ред. Л.М. Будяк, Е.С. Громов и др. М., 1988.
Кино: методология исследования / Ред. В. Баскаков. М., 1984.
Шах Панна. Индийское кино. М., 1956.

П.И. Погорельский

**ВРЕМЯ БЕЗ ЧАСОВ:
ДЕЛЕНИЕ СВЕТОВОГО ДНЯ
ПРИ ОРГАНИЗАЦИИ ОРОШЕНИЯ В ГЕЙЛ БА ВАЗИРЕ
(ХАДРАМАУТ, ЙЕМЕН)**

Основа данной публикации — материалы, собранные автором во время экспедиционной работы в Йемене в ноябре 2008 и 2009 гг. Предметом исследования стала система традиционного орошения в районе города Гейл Ба Вазир, расположенного в прибрежной зоне Восточного Хадрамаута. Выбор места не был случайным. Гейл Ба Вазир (по-арабски *гейл* означает источник воды) исторически известен как зона активного земледелия. В первую очередь такую славу он приобрел благодаря товарному производству табака, который до середины прошлого века экспортировался в Египет, Саудовскую Аравию и Джибути. Наш интерес (в 2008 г. мы работали совместно с М.А. Родионовым) к этому уголку Восточного Хадрамаута также был вызван наличием в этом районе развитой системы орошения, частично основанной на подземных водоносках, известных во многих странах Юго-Западной Азии, прежде всего в Иране. Из арабских стран такими подземными каналами славится ближайший йеменский сосед Оман.