



із фільму «Навнімальям».

## СКІЛЬКИ ТИСЯЧОЛІТЬ КІНЕМАТОГРАФУ?

Згідно з академічними курсами з історії кіно, останнє з'явилося в Індії не набагато пізніше, аніж у Європі: 1896 року в Бомбей представники фірми «Брати Люм'єр» — невтомної постачальниці кіноекспорту у найвіддаленіші куточки землі — влаштували кілька кіносеансів, а наступного року зняли «Сцени індійського життя» і «Прибуття поїзда на бомбейський вокзал» (місцевий варіант славнозвісного люм'єрівського «палеофільму» «Прибуття поїзда на вокзал Ла Сіота»!). На нашу думку, однак, кіно з'явилося в Індії задовго до появи там комівояжерів «Братів Люм'єр»...

Колись перші індоєвропейсти, відкривачі того неозорого материка, що зветься індійською культурою, в захваті вигукували, що «все розпочинається з Індії» (Фрідріх Шлегель). Потім стало зрозуміло, що це не так, що індологи надто захопилися предметом дослідження. Але кіно в певному розумінні і в певних своїх аспектах розпочинається все ж таки в Індії!

Є культури, які внаслідок тих чи інших причин візуально збіднені. Пригадаймо, наприклад, особливу долю образотворчих мистецтв у країнах ісламу. Про-

те є культури, які з самого початку свого існування немовби замішані на елементах візуальних, зорових, зримих. Саме такою була японська культура — «наскрізь кінематографічна», за спостереженнями С. М. Ейзенштейна. Невипадково вона відіграла надзвичайно важливу роль у становленні кінопоетики, і неподільно японський масовий глядач сприйняв кінофеномен як органічне продовження певних жанрів японського театру.

Проте ще дужчим і більшим був кінематографічний потенціал індійської культури, яка наштовхнулася на стробоскопічний ефект — цю основу кінофеномена — задовго до Едісона і Люм'єрів. Так, уже в Уланішадах, що датуються IX—VI ст. до н. е., «міфоторець», що жив за два тисячоліття до винайдення кінематографа, оголосив людську дійсність царством тіней, які стрибають на екрані<sup>1</sup>.

Видатний російський буддолог Ф. І. Щербатської писав про те, що давнім буддійським логікам «світ уявляється... у вигляді чогось схожого на кінемато-

<sup>1</sup> Є. Рашковський. Міфологія круговороту часу. «Всесвіт», 1973, № 1, стор. 199.

графічну картину» і що для них «світ — це кінофільм». Радянський індолог В. М. Топоров звернув увагу на «кінематографічну» структуру давньоіндійського театру й балету з їх особливою організацією часу й людського руху, що разюче нагадує кіномонтаж. Європейські дослідники неодноразово звертали увагу і на численні суті кінематографічні ефекти давньоіндійської храмової архітектури.

Цей список «протокінематографічних» рис індійської культури, зрозуміло, можна уточнити й продовжити, що не є, зрештою, нашим завданням. Головне те, що в історії індійського кіно ідеологія, сказати б, випереджає хронологію... Кі-

Відомий індійський актор і режисер Бальрадж Сахні у фільмі «Гарячий вітер».



но Індії не стільки імпортоване із Європи, скільки прийшло із давнього мистецького розмаїття країни. Кінокамера і кінопроектор стали тут лише новим технологічним знаряддям давніх мистецьких тенденцій!

Це підтверджується, зокрема, тим, що в Індії кіно вийшло в народний побут без будь-яких зусиль і ускладнень. Якщо західний глядач 900-х років ще ніяк не міг осягти елементарний кіноперебіг часу в перших фільмах Д. У. Гріффіта і лякається, бачачи на екрані «пошматовану людину» (тобто людські голови чи руки великом планом), то масовий глядач в Індії оволодів кіномовою, зокрема мовою монтажного кіно, напрочуд швидко.

Вже в 20-х роках за своїми кількісними показниками індійське кіно набагато випередило найрозвиненіші країни (в кожному разі метрополію). Так, в 1926 — 1927 роках з'явилося понад сто (!) фільмів індійського виробництва. Після війни рекордним виявився 1973 рік — 448 фільмів мовою гінді, тамілі, телугу, малаяlam, каннада, гуджараті та ін.!

Популярність кіно в Індії безпрецедентна. Історія індійського кіно об'ємає вже тисячі й тисячі фільмів (перший індійський художній фільм — «Раджа Харішчандра» режисера Д. Г. Пхалке — з'явився ще 1913 року).

Разом з тим для історії індійського кіно характерні на диво виразні й тривкі риси, які в своїй сукупності визначають його неповторне обличчя.

Як відомо, впродовж тисячоліть основою суспільною реальністю в країні була селянська община. Саме ці «маленькі стереотипні форми соціального організму» (К. Маркс) і забезпечили надзвичайну сталість того, що етнологи називають «традиційною ідеологією». Її могутня інерція триває й досі — в умовах набагато диференційованіших і складніших суспільних зв'язків. Перед від'ездом на навчання в Англію молодий Ганді урочисто поклявся матері не споживати там молока й меду й уникати жіночого товариства... Інерція традиційного (власне, селянсько-общинного) світосприйняття, зрозуміло, виявилася не лише в цій общинці, а в усій життєдіяльності великого індійця. Невипадково символом її була чарка — прядка. Анахронізм такої патріархальної емблематики очевидний: ще 1853 року Маркс писав: «Британський завойовник знищив індійський ручний ткацький верстат і зруйнував ручну прядку»<sup>1</sup>. Разом з тим, метафорично кажучи, шум цієї уявної прядки чути в усій сучасній індійській культурі — до кінематографа включно. Останній навіть

<sup>1</sup> К. Маркс і Ф. Енгельс, Твори, т. 9, стор. 130

уявляється свого роду кінодзеркалом супільної свідомості, в якій нове диво-важко поєднується із старим і просто застарілим.

В останні роки до Бомбея щохвилини приходить вісім селян, які залишаються в місті назавжди (в умовному, майже брехтівському ключі драматизм цієї соціальної мобільності відтворено у найкращому, справді зворушливому фільмі Раджа Капура «Під покровом ночі»). Таку свіжоурбанізовану свідомість, зрозуміло, ще довго позначатиме і навіть визначатиме згадана інерція традиційного мислення, яке естетично та й етично найвиразніше виявляє себе у фольклорі. Індійський вчений А. Л. Башам, вказуючи на традиціоналізм індійської селянської психології, зазначає, що в Індії навіть найзатурканіший злидар знає найдавніші сказання свого народу, «в яких звучать імена давніх вождів, що жили за тисячу років до народження Христа... а правовірний брахман щоденно під час служби повторює гімни, складені ще раніше»<sup>1</sup>. Ці гімни індійський селянин століттями чув і від общинного поета.

Індійське кіно з самого початку свого існування, по суті, взяло на себе обов'язки. і брахмана, і общинного поета: воно розгорнуло «традиційну ідеологію», подало її у візуальних вимірах, переклали на свою мову ті найважливіші ідеологеми, що тисячоліттями супроводжувала

<sup>1</sup> Цит. за кн.: Б. Д. Гарга. Бальвант Гарги, Кино Індії, М., «Іскусство», 1956, стор. 12.



Аktor і режисер Радж Капур.

Режисер Мрінал Сен в товаристві узбецького колгоспника під час Ташкентського кіноФестивалю.





Відомий індійський кінорежисер Сатерджі Рей.

ли патріархальну свідомість. Звідси плюси й мінуси цього кіно, звідси його перемоги — так само, як і його поразки. Використавши давньоіндійський потяг до візуальності й новоєвропейську технологію, індійське кіно відтворило епічно-фольклорну спадщину в новій знаковій системі.

Вельми характерно, що, як пише П. Шах, лише в 1920-х роках «закінчилась виключно міфологічна епоха в індійському кіно!». На той час не залишилося, напевне, жодного не екранизованого епізода із «Рамаяни» або «Ма-

Кадр з фільму «Гарячий вітер».



хабхараті», а деякі із найпопулярніших легенд інсценізувались знову й знову».

Безперечно, такий пролог до історії індійського кіно активно сприяв загартуванню національної свідомості напередодні запеклих боїв з британським імперіалізмом, напередодні пошукув нових шляхів суспільного розвитку.

Пізніше кіно Індії в окремих — найкращих — своїх зразках подолало наївну міфоінерцю і звернулося до драматичної індійської реальності, до її осмислення в категоріях реалістичної поетики, своєрідно поєднаної з поетикою традиційною. Пригадаймо хоча б хрестоматійні стрічки Н. Гхосха, Б. Роя, С. Рея, що ввійшли в золотий фонд світового кінематографа («Два бігхи землі», «Пісня дороги» та ін.).

Що ж до сучасного масового кінематографа Індії, то він і досі у значній мірі використовує псевдофольклорні позиції, експлуатує залишки тепер уже безнадійно анахронічної «традиційної ідеології» в масовій свідомості. Замість того, щоб активізувати цю свідомість у напрямі найновіших і найпрогресивніших орієнтирів національної історії, масове кіно часто безвідповідально і без смаку «візуалізує» фольклорні сюжети й фабули — зрозуміло, в нових декораціях, що справляє на масового глядача особливо сильне враження.

Якщо раніше «фольклоризований» кінематограф виконував певне «соціальне замовлення», заповнював порожнечі, що раптово виникали у національній свідомості внаслідок різких суспільних зсувів, то тепер він виконує суто негативну роль, «заспокоюючи» масового глядача в епоху, яка аж ніяк не скильна до такої кінофікованої «нірвани»...

З певного часу повноцінні явища в індійському кіно, зважаючи на їх нечисленність, називають «паралельними». Можна сподіватися, однак, що в цій царині індійської культури, як і на інших її ділянках, поступово переможуть прогресивні тенденції, і «паралельне кіно» Індії стане індійським кіно взагалі. Цілком справедливо зауважує радянська дослідниця В. С. Колодяжна, що творчість С. Рея « стала помітним явищем не тільки індійського, а й світового кіномистецтва». Високі темпи прогресивного розвитку Індії не можуть не відбитися і в кіномистецтві країни.

Зрозуміло, що «паралельне кіно» на своїх нових, ще незвіданих шляхах зустрічається з багатьма труднощами — аж до обструкції з боку масового глядача, якому прищеплено смак до різного роду кінофікцій. Але тут ентузіастам допомагає держава. З 1960 року індійське передове кіно має такого впливового мецената як «Філм файненс корпо-



Делегація індійських кінематографістів на Ташкентському кінофестивалі.

рейшн» — державну компанію, що фінансувала найбільші здобутки індійської кінематографії — від славнозвісних екранизацій Тагорових оповідань (режисер С. Рей) до останніх фільмів Мрінала Сена. Отож під егідою держави кращі сили національного кіномистецтва ведуть запеклу боротьбу з хижацькими спробами його комерціалізації.

70-і роки ознаменовані першими, справді переконливими успіхами «паралельного кіно». Якщо раніше нечисленні, але очевидні шедеври індійських кінематографістів, навіть здобувши найвищі премії в Канні чи Венеції, усе ж таки залишалися на полицях синематек, то з певного часу вони привертують увагу досить широких мас звичайних кіноглядачів. Так, великий резонанс серед індійської громадськості здобули фільми Мрінала Сена, зокрема «Бхован Шоме» і «Співбесіда», з їх гострою соціальною тематикою, безкомпромісним гуманізмом,

аніскільки не підсолодженими псевдофольклорними штампами. Головна тема Мрінала Сена — жорстокий антагонізм між людиною з народу і буржуа — «своїм» і чужим. Такими ж високими художніми якостями позначені фільми Мані Кауля («Жінка на автобусній зупинці», «Мусон»), Кумара Шахані («Чарівне дзеркало»), Дас Гупти («Репатріанти»).

Особливий інтерес становлять фільми, створені периферійними студіями поза основними центрами індійської кінопромисловості (Делі, Бомбей, Мадрас), — їх позначає надзвичайно серйозне ставлення до суспільної проблематики, яке почасти компенсує недостатній професіоналізм цих фільмів.

Все це засвідчує неухильне зростання соціального та естетичного потенціалу «паралельного кіно».