

Влияние принципов традиционной индийской эстетики театрального искусства на современный индийский кинематограф

Алина Ким, студент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), avkim_13@edu.hse.ru

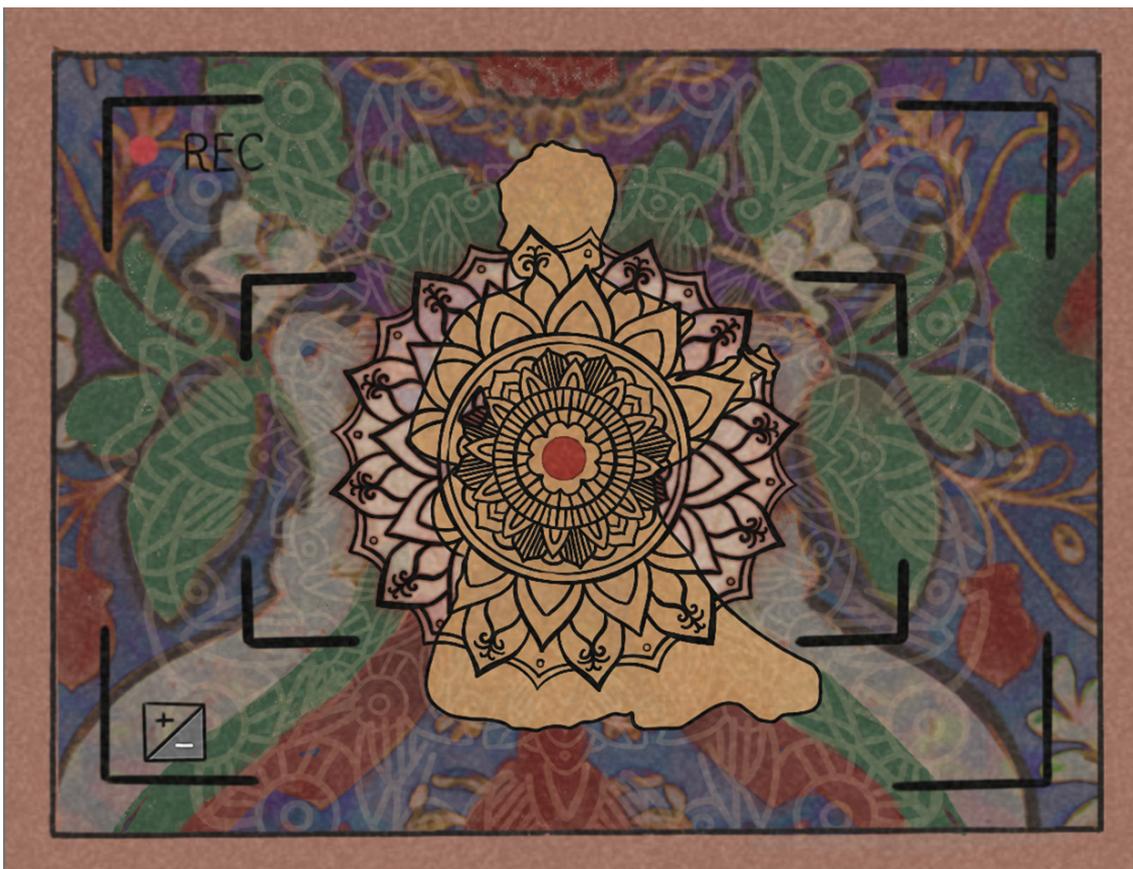
С момента своего появления индийский кинематограф плотно проник в пространство национальной культуры, став ее неотъемлемой частью и достоянием. Несмотря на то, что Республика Индия быстро развивается и неизбежно меняется привычный уклад жизни, древнеиндийские памятники философии и искусства составляют фундамент духовного наследия страны. Например, в современных индийских фильмах исторического жанра проявляются этико-эстетические принципы древнеиндийского театрального искусства, описанные в древнеиндийском трактате «Натьяшастра». Исторические фильмы становятся трансляторами традиционных ценностей и играют большую роль в формировании национального самосознания современных индийцев. В статье рассматриваются конкретные принципы классической эстетической традиции, связанные с композиционным построением произведений, набором персонажей, эмоциональным восприятием и нравственными ценностями. Они реализуются в таких фильмах, как «Ашока» («Aśoka», реж. С. Сиван, 2001), «Баджирао и Мастани» («Bājirāva Mastānī», реж. С.Л. Бхансали, 2015) и «Притхвираджд» (Prthvīrāja, реж. Ч.П. Двिवеди, 2022).

Ключевые слова: индийская философия, индийская эстетика, древнеиндийское театральное искусство, Натьяшастра, раса, бхава, абхиная, индийский кинематограф

Для цитирования: Ким А.В. Влияние принципов традиционной индийской эстетики театрального искусства на современный индийский кинематограф // Метаморфозис. 2025. Т. 9. № 2. С. 37-51.

Дата поступления: 01.09.2024.

Искусство сопровождает человечество на протяжении всего его существования. Благодаря соприкосновению с прекрасным, которое проявляется в театральном искусстве, искусстве танца, музыки, кинематографа, человек получает эстетический опыт. Этот опыт ведет его к постижению прекрасного в бытии, к обретению гармонии как с самим собой, так и с Универсумом. Эстетическое измерение человеческого бытия, как известно, пронизывает все сферы жизни человека: производственную, этическую, социальную, по-



литическую и др. – и играет далеко не последнюю роль в формировании мировоззрения, духовного потенциала и менталитета не только отдельного человека, но и нации в целом.

Культурный код Республики Индии, несмотря на вторжения других государств и длительное нахождение в составе колоний Британской империи, отличается самобытностью и уникальной системой ценностей, которые удается беречь, благодаря традиционализму индийской культуры. Преданность индийцев традициям позволила им сохранить множество древних памятников философии и искусства, оказывающих особое влияние на современные социальные процессы и повседневную жизнь индийцев. На протяжении нескольких тысячелетий трепетно чтятся обычаи и правила, описанные в «авторитетных» книгах-шастрах (*санскр.*, śāstra), в которых зафиксировано традиционное знание, нормирующее разнообразные формы деятельности¹. Одним из таких трактатов является «Натьяшастра» («Nāṭyaśāstra») – фундаментальное эстетическое произведение в индийской традиции, в котором описаны принципы театрального искусства.

Сегодня Республика Индия стремительно развивается, в ее повседневность входят новые ценности и смыслы, которые, в свою очередь, неизбеж-

¹ Pollock S. The Theory of Practice and the Practice of Theory in Indian Intellectual History. United States: Journal of the American Oriental Society, 1985. P. 500.

но разрушают традицию. Данный процесс в полной мере отражает такой феномен массовой культуры, как индийский кинематограф². В связи с этим интересно отметить, какие именно ценности утверждаются средствами кинематографа, и как они преломляются в киноискусстве?

В статье прослеживается связь между эстетической традицией древнеиндийского театрального искусства, описанной в трактате «Натьяшастра», и современным индийским кино, влияющим на общественное сознание и на социально-политические процессы, в которые вовлекается все больше индийцев. Для того чтобы эксплицировать эстетические принципы, согласно которым выстраиваются сценарий и общее визуальное поле, обратимся к следующим индийским фильмам: «Ашока» («Aśoka», реж. С. Сиван, 2001), «Баджирао и Мастани» («Bājirāva Mastānī», реж. С.Л. Бхансали, 2015) и «Притхвираджд» (Prthvīrājā, реж. Ч.П. Дживеди, 2022).

Эстетические принципы древнеиндийского театра

Авторство «Натьяшастры» приписывается мудрецу Бхарате, также известному как Бхарата Муни³. Точная дата создания «науки о театре» доподлинно неизвестна. В современной западной индологии наиболее вероятный период создания «Натьяшастры» датируется I–II веками н.э. Однако «многословие» текста и разнообразие историко-культурных сведений, лежащих в основе различных датировок, приводят к значительным расхождениям во времени, охватывающему период от V века до VII века н.э.⁴ Этимологически название трактата «Натьяшастра» (Nāṭyaśāstra) возникает путем слияния двух терминов санскритского происхождения: «nāṭya» («драма», «театр», «сценическое искусство») и «śāstra» («учение», «теория»), – и переводится как «учение о сценическом искусстве»⁵.

Трактат состоит из 36 глав, в которых подробно рассматриваются все грани и тонкости, раскрывающие содержание театрального искусства: типы, формы и размеры театральных зданий (гл. II); теория расы (гл. VI–VII); жестикаляция посредством разных частей тела (гл. VIII–XIII); особенности речи (гл. XVII–XIX); типология пьес (гл. XX–XXI); особенности костюма и грима (гл. XXIII); типы героев и героинь (гл. XXV и XXXIV) и др.

Важно подчеркнуть, что Бхарата называет свое произведение учением о сценическом искусстве (*шастра-прайога*, *śāstra-prayoga*), принципы и правила которого могут изменяться в соответствии с потребностями време-

² Ткачева Н.В. Киноиндустрия Индии: особенности современного развития // Медиальманах. 2020. №5 (100). С. 103.

³ Санскр. «просветленный человек», «тот, на кого снизошло откровение».

⁴ Лидова Н.Р. Драма и ритуал в древней Индии. М.: Издательская фирма «Восточная литература», 1992. С. 6.

⁵ Кочергина В.А. Санскритско-русский словарь / Под ред. В.И. Кальянова; С прил. Грамматического очерка санскрита А.А. Зализняка. М.: Русский язык, 1978. С. 321.

ни и места⁶. Благодаря этому «Натьяшастра» на протяжении тысячелетий выполняет роль ориентира для различных проявлений индийского сценического искусства: драматических постановок, народных танцев и др.

Ядро эстетического учения Бхараты – теория расы (*rasa*). Раса («сок», «вкус») в контексте «Натьяшастры» выступает в качестве сценической эмоции, создаваемой актерами в себе посредством разных сценических приемов, транслируемых зрителям⁷. Расы возникают вследствие разных типов *бхав* («состояний»). Бхавы принято рассматривать как некое первоначало актерского образа, определяющее набор жестов, мимики, интонаций и других внешних особенностей, что впоследствии помогает в реализации замысла драмы⁸. Всего насчитывается 49 бхав, среди которых 8 эмоций «постоянных» (*стхайи, sthāyi-bhāva*), 33 «проходящих» (*вьябхичари, vyabhicāri-bhāva*) и 8 «сущностных» (*самтвика, sāttvika*)⁹. Обратим внимание на стхайи-бхавы, к которым относятся следующие состояния: любовь (*рати, ratī*), смех (*хасья, hāsya*), печаль (*шока, śoka*), гнев (*кродха, krodha*), отвага (*утсаха, utsāha*), страх (*бхайя, bhaya*), отвращение (*джугунса, jugupsā*) и удивление (*рисмайя, rīstaya*).

Бхарата отмечает: «...как от соединения разных приправ, трав и [иных] составляющих возникает вкус (*раса*), так от сочетания разных *бхав* возникает *раса*»¹⁰. Исходя из этого, можно догадаться, почему Бхарата дал именно такое название эстетической концепции. Насколько искусственные гурманы наслаждаются вкусом¹¹ пищи, приправленной различными специями и обладающей ярким вкусом, настолько зрители в стенах театра находят удовольствие в том, чтобы лицезреть представление, которое изобилует *стхайи-* и *вьябхичари-бхавами*, передающимися через актерскую игру вербально, физически и эмоционально¹².

Раса представляет из себя настроение, которое передается деятелями искусства зрителям, пробуждая в них разнообразие эмоциональных реакций и эстетическое удовольствие¹³. Особенность *расы* заключается в пронизывании всего театрального пространства: она задает общее настроение

⁶ Ватсъян К. Наставление в искусстве театра: «Натьяшастра» Бхараты. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2009. С. 51–52.

⁷ Лидова Н.Р. Раса в системе эстетических категорий Натьяшастры. М.: Поэтологические памятники Востока, 2010. С. 52.

⁸ Алиханова Ю.М. Литература и театр древней Индии: исследования и переводы. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2008. С. 210.

⁹ Bharata Muni. The Nāṭyaśāstra. Calcutta: Asiatic Society of Bengal, 1951. VII.6.

¹⁰ Ватсъян К. Указ. соч. С. 191.

¹¹ В санскрите термин *rasa* имеет несколько значений: «сок», «концентрат», «вкус», «эмоция».

¹² Pollock S. A rasa reader: Classical Indian aesthetics. New York: Columbia University Press, 2016. P. 51.

¹³ Гудимова С.А. Эстетические идеи древней Индии. М.: Вестник культурологии. 2017. № 3 (82). С. 26.

всему спектаклю при помощи типов сценического поведения (*абхинай*)¹⁴ и может распространяться на другие компоненты драмы.

Рассматриваемая эстетическая категория охватывает 8 типов эстетических переживаний (*рас*): любовные (*шрингара*, *śṅgāra*), переживания смешного, комического (*хасья*, *hāsya*), переживания печали (*каруна*, *karuṇa*), ярости (*раудра*, *raudra*), героические переживания (*вира*, *vīra*), страх (*бхаянака*, *bhayānaka*), отвращение (*бихатса*, *bībhatsa*), удивление/переживания чудесного (*адбхута*, *adbhuta*). Как можно отметить, расы полностью совпадают с вышеперечисленными стхайи-бхавами. Бхарата подчеркивает главенство расы над остальными составляющими театрального действия, которые, в свою очередь, ей подчиняются и напрямую от нее зависят.

Следующий базовый принцип эстетики театрального искусства – *абхиная*. Это инструмент сценической экспрессии. Всего Бхарата выделяет четыре средства драматического выражения: телесное (*ангика*, *āṅgika*), речевое (*вачика*, *vācika*), внешнего вида (*ахарья*, *āhārya*) и внутреннего содержания (*самтвика*, *sāttvika*).

К ангика-абхинае относится язык тела, который реализуется посредством танцевальных движений (*карана*, *karaṇa*) и жестов (*мудра*, *mudrā*)¹⁵. Рассматривая *ангика-абхинаю* в качестве важного элемента театра, теоретик драмы детально анализирует компоненты человеческого тела и их возможности¹⁶. Тем самым каждое телодвижение соотносится с изображением определенной эмоции.

В число *вачика-абхинай* входят такие категории, как звук, музыка, речь – все, что звучит¹⁷. Как написано в «Натьяшастре»: «В этом мире шастры составлены из слов, мир опирается на слова, поэтому нет ничего вне слов и слова есть источник всего»¹⁸. Без учета особенностей этого элемента драмы (фигур речи, дикции, диалектов, песнопений и др.) не представляется возможным в полной мере передать эмоции и настроения действующих лиц, а также выстроить драматическое зрелище в целом.

Костюмы, грим и реквизиты – объекты *ахарья-абхинай*. Бхарата акцентирует внимание на важности внешнего преображения в соответствии с особенностями роли. Например, он описывает выбор украшений на разных частях тела, вводит правила для причесок и ношения бороды, учитывает

¹⁴ Ватсьяян К. Указ. соч. С. 191.

¹⁵ Мудры – подсистема позиций и движений кисти в индуизме. – Примеч. автора.

¹⁶ Ватсьяян К. Указ. соч. С. 71.

¹⁷ Такое широкое толкование «звучащих» выразительных средств напоминает о том, что «слово» и «звук» обозначаются в санскрите одним словом «шабда» (*śabda*), подчеркивающим единство их природы.

¹⁸ Bharata Muni. The Nāṭyaśāstra. Calcutta: Asiatic Society of Bengal, 1951. XV.3. (перевод мой – А.К.).

цвета, используемые в передаче образа в зависимости от типов персонажей¹⁹.

Четвертая группа *абхинай* представляет собой более глубокие характеристики личности человека: темперамент, различные душевные состояния. Бхарата указывает на то, что *самтвика-абхинае* следует уделить особое внимание, так как характер лежит в основе драматической постановки. Лучшим считается театральное представление с богатым спектром эмоциональных состояний. Если же драма характеризуется «ровным» темпераментом, то представление – среднее по качеству. Спектакль без использования *самтвика-абхинай* автор признает низшим [по качеству]²⁰.

Перечисленные абхинаи напрямую соотносятся как с расами, так и с особыми стилями (*vṛtti*), потому что театральный персонаж должен быть узнаваем по определенным жестам, внешнему облику и манере речи²¹. В целом, задача выразительного средства (*абхинаи*) состоит в раскрытии и передаче переживаний и эмоций зрителю посредством сценического мастерства.

Насчитывается четыре стиля исполнения (*vṛtti*): возвышенный (*самтвати*, *sāttvatī*), вербальный (*бхарати*, *bhāratī*), энергичный (*арабхати*, *ārabhaṭī*) и изящный (*кайшики*, *kaiśikī*)²². В рамках возвышенного стиля для актера важна активизация внутренней энергии, позволяющей произвести в своем теле психофизиологические реакции: слезы, изменение цвета лица, потливость и др. Такие явления придают большую реалистичность театральному действию. Вербальный стиль, в свою очередь, характеризуется демонстрацией словесного и речевого мастерства. *Арабхати* и *кайшики* *вṛtti* в определенной степени противопоставлены друг другу: *арабхати* представляет собой «мужской» стиль исполнения, в основе которого лежат более энергичные, воинственные и резкие движения, в то время как *кайшики* считается женским стилем, который характеризуется мягкостью и легкостью элементов, используемых преимущественно во время исполнения танцев.

Отмечается, что *вṛtti* выступают фундаментом десяти жанров пьес²³. Мы сконцентрируем внимание только на одном из них: *натака* (*nāṭaka*). Именно он представляет особый интерес для выявления принципов классической драмы на современное кино.

В основе сюжетного действия *натаки* лежит довольно известная история, основанная на эпическом сюжете, где главный герой имеет царское или божественное происхождение и обладает сверхъестественными спо-

¹⁹ Bharata Muni. The Nāṭyaśāstra. Calcutta: Asiatic Society of Bengal, 1951.. XXIII.21-51, 85–109.

²⁰ Там же. XXIV.1-2.

²¹ Ватсьян К. Указ. соч. С. 71.

²² Там же. С. 88.

²³ Bharata Muni. The Nāṭyaśāstra. Calcutta: Asiatic Society of Bengal, 1951. XX.4.

собностями, чаще всего, обостренной восприимчивостью²⁴. Такой персонаж славится героическими подвигами и участием в любовных забавах²⁵. В пьесе представлен ряд разнообразных героев, во второстепенных сценах должны быть задействованы персонажи среднего и низшего типов²⁶.

Действия в *натаках* обязательно должны быть наполнены различными эстетическими переживаниями (*расами*) и состояниями (*бхавами*). Доминирующими сценическими эмоциями выступают любовные (*шрингара*) и героические (*вира*), которые в конце пьесы порождают переживание чудесного (*адбхута расу*)²⁷.

Важно упомянуть, что сюжет любой драмы (*итиврумта, итивртта*) должен состоять из 5 «сочленений» (*сандхи, са́ндхи*): начала / завязки сюжета (*нпарамбха, прārambha*), усиления [драматичности ситуации] (*нпраятна, prayatna*), возможности достижения (*нпрапти-самбхава, прāpti-sambhava*), уверенности в достижении (*ниятна-нпрапти, niyatā-prāpti*) и достижения цели (*пхала-нпрапти, phala-prāpti*). Цели героя, проходящего через определенные стадии развития сюжета драмы, – три ценности индуистской культуры: *кама* (чувственные удовольствия), *артха* (материальная выгода) и *дхарма* (религия, универсальный закон)²⁸.

Нормирует «Натьяшастра» также образы женских и мужских персонажей. События в санскритской драме обычно строятся вокруг любовного союза мужчины и женщины. В спектакле, как и в реальной жизни, любовь может быть как созидательна, так и разрушительна. Однако принято считать, что при любом стечении обстоятельств она приводит всех участников к счастью²⁹.

Бхарата акцентирует внимание на типологии женских и мужских образов. Знаток *натьяведы*³⁰ в мельчайших подробностях описывает внешние данные, характер, реакции, состояния и действия, которые актеры должны «примерить» на себя во время погружения в созданный драматургами микрокосм. Принято считать, что персонажи должны раскрывать природные привлекательные черты, которые формируют *самтвы*, или гармоничную репрезентацию персонажей.

²⁴ Лидова Н.Р. Жанровая типология драмы в европейской и санскритской литературе. М.: Studia Litterarum. 2024. Т. 9. № 1. С. 19.

²⁵ Bharata Muni. Opus. cit. XX.10-11.

²⁶ Эти типы выделены в соответствии с принятой в Индии концепцией трех миров (*трилока, triloka*), в который Вселенная делится на три мира: верхний (небесный), средний (земной) и нижний (подземный). Соответственно, герои по своей сущности могут быть высшими, средними и низшими и обладать соответствующими эмотивными состояниями.

²⁷ Bharata Muni. Opus cit. XX.46-47.

²⁸ Маламуд Ш. Испечь мир: ритуал и мысль в древней Индии / Ш. Маламуд; пер. с фр. и вступ. ст. В.Г. Лысенко. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2005. С. 170.

²⁹ Bharata Muni. Opus cit. XXIV, 95-96.

³⁰ Санскр. «священное знание о театре».

Рассматривая женских персонажей, Бхарата выводит и раскрывает десять природных привлекательных черт, к которым относятся: игривая мимика (*лила, līlā*), любовные жесты (*виласа, vilāsa*), внешняя «помеха» в образе (*виччитти, vicchitti*), растерянность (*вибхрама, vibhrama*), истерическое настроение (*килакинчита, kilakiñcita*), проявление привязанности (*моттайита, moṭṭāyita*), притворный гнев (*куттамита, kuṭṭamita*), наигранное безразличие (*бибока, biboka*), миловидность (*лалита, lalita*) и отсутствие ответа (*вихрита, vihrta*)³¹. По мнению теоретика, с помощью этих состояний раскрывается притягательность женского образа. Например, проявление великой красоты посредством *виччитти* достигается за счет слегка небрежного размещения гирлянд и украшений на девушке, а вихрита выражается в ситуации, когда девушка, в силу застенчивого характера или притворства, не отвечает своему возлюбленному, хотя услышала его слова³².

Вдобавок, приводится список из восьми граней мужской саттвы, или гармоничной репрезентации: блестящий характер (*шобха, śobhā*), правильная осанка (*виласа, vilāsa*), самообладание (*мадхурья, mādhurya*), уравновешенность (*стхаурья, sthairyā*), резвость (*лалита, lalitā*), пыл / мощь (*теджас, tejas*), скрытность (*гамбхирия, gāmbhīrya*), благородство (*аударья, audārya*). Блестящий характер мужской роли выражается в героизме, энергии, соблюдении добродетелей и отвращении к низким действиям. С позитивной стороны оценивается умение сохранять беспристрастный внешний вид при условии яркого эмотивного состояния³³.

Каждая характеристика нацелена на то, чтобы создать своеобразный этико-эстетический идеал, в котором выражается красота обоих полов. Саттвы способствуют появлению нравственных образцов, воплощающих добродетель.

Все перечисленные принципы эстетики театрального искусства – теорию *рас* (эмоциональных реакций зрителей), систему *бхав* (эмотивных состояний), четыре вида *абхинау* (средств сценической выразительности), *вритти* (стили), *саттву* (гармоничное представление образа) – мы находим в индийском историческом кино.

Исторический нарратив в индийском кино

В Индии производству фильмов, основанных на историческом нарративе, уделяется особое внимание, так как они выполняют важные государственные задачи: в них транслируются события, традиции и образцы про-

³¹ Bharata Muni. Opus cit. XXIV.12-13.

³² Ibid. XXIV.16, 23.

³³ Ibid. XXIV.31, 32, 36.

шлого, к которому обращаются индийцы с целью национально-культурной самоидентификации³⁴.

Необходимость в этом обуславливается несколькими причинами. Во-первых, с 1990-х годов и по сей день как в мировом, так и в индийском киноискусстве наблюдается процесс утраты традиционных ценностных ориентиров вследствие глобализации. Кино подвергается процессу вестернизации, постепенно предаются забвению элементы национальной культуры³⁵. Во-вторых, Индия состоит из 28 штатов, которые в средневековые были самостоятельными феодальными государствами³⁶. Как следствие их исторической самобытности, в наше время в регионах Индии наблюдаются языковые, религиозно-конфессиональные, культурные и экономические различия, которые препятствуют сплочению народа и нередко становятся поводами для конфликтов. Кино же свойственна широкая зрительская аудитория, поэтому оно становится эффективным инструментом сохранения традиционных ценностей и формирования единой нации.

В исторических фильмах, выбранных для рассмотрения в статье, реконструируется исторический период до британского завоевания страны.

«Ашока» (2001)

Эпико-историческая драма «Ашока» («*Aśoka*»)³⁷ была снята Сантошем Сиваном в 2001 году. В центре сюжета – юность принца Ашоки из династии Маурья и его история любви с Каурваки – принцессой Калинги.

Отмечу, что сценарное решение фильма «Ашока» полностью совпадает со структурой сюжета драмы (*итивритта*), описанной в «Натьяшастре». Согласно этой структуре, представление делится на 5 «сочленений» (*sañdhi*): завязка сюжета, усиление драматизма ситуации, возможность достижения цели, уверенность в достижении цели и достижение цели. Перечисленным пяти элементам сюжета соответствуют части фильма, демонстрирующие этапы духовного роста царевича и его становления императором: герой проходит путь от мечтающего о царствовании мальчика до могучего правителя империи Маурьев. Как мы видим, в финале Ашока, пройдя довольно кровопролитный путь, становится проповедником буддийской *Дхармы* (*dharma*), отрицающей всякое насилие.

В фильме «Ашока», как того требует «наука о театре», в основе сюжета лежит легенда об индийском царе – примере для подражания. На

³⁴ Звезгинцева И.А. Индия и Англия в зеркале экрана // Вестник ВГИК. 2017. № 3. С. 123.

³⁵ Нефедова Д.Н. Индийский кинематограф: прошлое и настоящее // Вестник ВГИК. 2016. № 3. С. 112.

³⁶ Ванина Е.Ю. Прошлое во имя будущего: индийский национализм и история // Вестник Российской нации. 2009. № 4(6). С. 165.

³⁷ *Aśoka*: [Эпико-историческая драма] / реж. и сцен. С. Сиван; кинокомпания: Dreamz Unlimited, Arclightz Films. Индия: Dreamz Unlimited, 2001.

киноэкране разворачивается подробное изображение повседневности в нескольких сценах, в которых задействованы различные персонажи. Например, в фильме есть несколько эпизодов, где три воина сплетничают о происходящем на своих землях и делятся подробностями своих любовных походов, что вызывает у зрителей смех (*хасья*). На протяжении всего фильма преобладающей эмоцией становится любовная (*шрингара*) раса. Она передается через развитие чувственных и страстных отношений Ашоки и Каурваки. Их история любви трагична, так как сначала Ашока думает, что потерял свою возлюбленную. После долгого поиска друг друга и после проявленной скорби они встречаются на поле боя, став противниками по независящим от них политическим обстоятельствам. Но несмотря на это, в финале становится ясно, что они до сих пор любят друг друга.

«Баджирао и Мастани» (2015)

Во второй киноленте «Баджирао и Мастани»³⁸ – эпико-исторической мелодраме, которая была выпущена в 2015 году известным индийским режиссером Санджаем Лилой Бхансали – сюжет основан на романе «Rau», написанном в 1972 году. Роман повествует о *пешве* Маратхской империи Баджирао I и его второй жене Мастани – дочери *махараджи* Бхунделкханда и его персидской наложницы-мусульманки³⁹.

Фильм также наполнен любовными переживаниями, которые передаются посредством чувственных мелодий и романтических диалогов. Следует отметить, что, несмотря на эмоциональную интенсивность, в кино традиционно нет моментов, в которых влюбленные открыто выражали бы свои чувства (например, сцены поцелуев). Любовное настроение передается с помощью музыкально-танцевальных сцен и мимики героев. Во дворце зеркал для Баджирао Мастани пела о том, как «обезумела от любви». Одетая в красивые золотые одеяния, она исполнила танец вместе с другими девушками. В сцене сплелись такие средства передачи, как лирический текст, мягкие грациозные движения, чувственная мелодия, красочные наряды, блеск в глазах. Совокупность этих приемов приводит к возникновению любовной расы (*шрингара*).

Помимо любовного чувства, в фильме передается спектр рас, перечисленных в древнеиндийском трактате. Например, сцены боевых действий наполнены героической (*вира*) и грозной (*раудра*) расами. Встречи Мастани с матерью министра, во время которых женщина открыто показывает неприязнь и говорит, что ей не стать законной супругой Баджирао, прони-

³⁸ *Bājīrāva Mastānī*: [Эпико-историческая мелодрама] / реж. и сцен. С.Л. Бхансали; кинокомпании Bhansali Productions, Eros International. Индия: Eros International, iTunes, 2015.

³⁹ Из-за матери мусульманки Мастани не получила признания в семье пешвы, а их с Баджирао сын не получил власти в империи маратхов.

заны чувством отвращения (*биххатса*), проявляющемся в сужении глаз и рта матери министра.

В кино также поднимается актуальная для индийского общества проблема сосуществования индуизма и ислама, которая транслируется сквозь призму истории любви между полумусульманкой и индийским пешвой. Лейтмотивом кинокартины становится мысль о том, что любовь не имеет религии. Так демонстрируется идея единства индийской нации.

«Притхвираджд» (2022)

Третий фильм, который мы рассмотрим, недавно вышедшая в широкий прокат эпико-историческая драма «Притхвираджд» («*Pr̥thvīrājā*», 2022)⁴⁰. Режиссером и сценаристом выступил Чандра Пракаш Дживеди. Фильм был снят по мотивам эпической поэмы XII в. «Притхвираджд-расо», которую написал придворный поэт *махараджа* Чанд Бардаи⁴¹. В произведении повествуется о жизни раджпутского князя Притхвираджда Чаухана (1159–1192), который в то время вел войны с султаном Мухаммадом Гури.

Хотя в фильме подробно описываются военные действия, большая часть сюжета, как и в уже рассмотренных кинокартинах, посвящена любовной линии. Обратим внимание на специфику мужских и женских образов, представленных в фильме.

Протагонист изображается как пример мужской саттвы – этического идеала, сочетающего в человеке благородство, героизм и мощь. Образ Притхвираджда Чаухана выстраивается в полном соответствии с правилами *натаки*: он обладает благородным происхождением, нестигаемостью характера, проявляющегося в испытаниях, и поразительными способностями. Например, будучи ослепленным и обладая обостренным сенсорным восприятием, он в одиночку побеждает свирепых львов и своего врага.

Образ возлюбленной Саньюгиты гармонирует с образом главного героя. Ее наружность и телодвижения женственны и утонченны. При этом в ее характере подчеркиваются принципиальность и внутренний стержень. Героиня становится примером преданной супруги и человека с высокими моральными принципами.

Девушка на протяжении всего повествования пытается доказать отцу и остальным героям, что женщины вольны сами решать свою судьбу: «Простите, господин, но почему рабские цепи только для женщин?». В этом ее поддерживает Притхвираджд, который высказывает мысль о том, что в основе всего лежит принцип равенства: «У нас равные права, равные обязанности и равное положение». Также в фильме появляется высказывание поэта

⁴⁰ *Pr̥thvīrājā*: [Эпико-историческая драма] / реж. и сцен. Ч.П. Дживеди; кинокомпания Yash Raj Films. Индия: Yash Raj Films, 2022.

⁴¹ Персонаж поэта Чанда Бардаи является второстепенным героем фильма «Притхвираджд».

Чанды о том, что боги не пребывают там, где не уважают женщин. Так, посредством реплик героев в фильме раскрывается идея борьбы за права женщин, что, в действительности, было не свойственно индийскому обществу XII в., но довольно актуально в реальное время.

Также образы обоих типажей – женские и мужские – яркие и однозначные, они выполняют функцию визуализации традиционных незыблемых ценностей. В фильмах часто подчеркивается божественная природа главных героев. При этом современные режиссеры не боятся дополнять содержание исторических кинокартин актуальными социальными повестками.

Заключение

Нельзя не отметить, что важными элементами всех рассмотренных фильмов становятся музыкально-танцевальные номера, исполнение песен, яркие психофизиологические реакции персонажей, национальные костюмы, отражающие колорит Древней Индии, что согласуется с четырьмя приемами драматического выражения (*абхинаями*): телесным (*ангика*), речевым (*вачика*), приемом внешнего вида (*ахарья*) и внутреннего содержания (*саттвика*). Во всех фильмах есть яркая и драматичная любовная история из жизни национальных героев, олицетворяющих традиционные нравственные и эстетические идеалы.

Сценарное построение исторических фильмов по своей структуре напоминает пьесу *натаку*, в которой главный герой наделяется сверхъестественными способностями. Также в фильмах подчеркивается божественная природа главных героев.

Все рассмотренные фильмы отличаются экспрессивностью и яркой выразительной насыщенностью. Такой эффект достигается с помощью профессионализма актеров, которые передают свои эмоциональные состояния (*бхавы*), используя все доступные средства, трансформирующиеся в расы. При просмотре исторических блокбастеров зрители испытывают разнообразие эмоциональных состояний, формирующее в них понимание прекрасного.

Отмеченные влияния дают нам основания утверждать, что современный исторический кинематограф Индии опирается на традиционные этико-эстетические ценности и теоретические принципы, описанные в «Натьяшастре»: правила построения сюжета, необходимость формирования у зрителей целого комплекса высоких эмоций, подчиненных нравственному идеалу. Причем таким идеалом выступает не личное благо, а благо общества, которое направлено на сплочение и расцвет индийской нации.

Литература

Алиханова Ю.М. Литература и театр древней Индии: исследования и переводы. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2008.

Ванина Е.Ю. Прошлое во имя будущего: индийский национализм и история // Вестник Российской нации. 2009. № 4(6). С. 162-180.

Ватсьяян К. Наставление в искусстве театра: «Натьяшастра» Бхараты. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2009.

Гудимова С.А. Эстетические идеи древней Индии. М.: Вестник культурологии. 2017. №3 (82). С. 24-31.

Звегинцева И.А. Индия и Англия в зеркале экрана // Вестник ВГИК. 2017. № 3. С. 122-131.

Кочергина В.А. Санскритско-русский словарь / Под ред. В.И. Кальянова; С прил. Грамматического очерка санскрита А.А. Зализняка. М.: Русский язык, 1978.

Лидова Н.Р. Драма и ритуал в древней Индии. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1992.

Лидова Н.Р. Жанровая типология драмы в европейской и санскритской литературе. М.: Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 10-29.

Лидова Н.Р. Раса в системе эстетических категорий Натьяшастры. М.: Поэтологические памятники Востока, 2010. С. 48-82.

Маламуд Ш. Испечь мир: ритуал и мысль в древней Индии / пер. с фр. и вступ. ст. В.Г. Лысенко. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2005.

Нефедова Д.Н. Индийский кинематограф: прошлое и настоящее // Вестник ВГИК. 2016. № 3. С. 106-114.

Ткачева Н.В. Киноиндустрия Индии: особенности современного развития // Медиальманах. 2020. № 5 (100). С. 102-112.

Bharata Muni. The Nattyashastra. Calcutta: Asiatic Society of Bengal, 1951.

Pollock S. A rasa reader: Classical Indian aesthetics. New York: Columbia University Press, 2016.

Pollock S. The Theory of Practice and the Practice of Theory in Indian Intellectual History. United States: Journal of the American Oriental Society, 1985.

References

Alikhanova Yu.M. *Literatura i teatr drevnej Indii: issledovaniya i perevody* [Literature and Theatre of Ancient India: Research and Translations]. Moscow: Vostochnaya literature Publ., 2008 (in Russian).

Aśoka [Electronic resource]. URL: https://kinoindian.net/news/indiyskie_filmy_00_h/3209-ashoka.html (date of access: 30.08.2024) (in Russian).

Bājirāva Mastānī [Electronic resource]. URL: <https://www.bilibili.tv/en/video/4786380539956736/> (date of access: 30.08.2024).

Bharata Muni. *The Natyashastra*. Calcutta: Asiatic Society of Bengal, 1951.

Gudimova S.A. Jesteticheskie idei drevnej Indii [Aesthetic Ideas of Ancient India]. *Vestnik kulturologii*, 2017 (in Russian).

Kochergina V.A. *Sanskritsko-russkij slovar'* [Sanskrit-Russian dictionary], ed. by V.I. Kalyanov. Moscow: Russkij yazyk Publ., 1978 (in Russian).

Lidova N.R. *Drama and ritual v drevnej Indii* [Drama and Ritual in Ancient India]. Moscow: Vostochnaya literature Publ., 1992 (in Russian).

Lidova N.R. *Zhanrovaya tipologiya dramy v evropejskoj I sanskritskoj literature* [Genre Typology of Drama in European and Sanskrit Literature]. Moscow: Studia Litterarum, 2014 (in Russian).

Lidova N.R. *Rasa v sisteme jesteticheskij kategorij Nat'yashastry* [Rasa in the System of Aesthetic Categories of Natyashastra]. Moscow: Poetological monuments of the East, 1992 (in Russian).

Malamud S. *Ispec' mir: ritual I mysl' v drevnej Indii* [Bake the World: Ritual and Thought in Ancient India]. Moscow: Vostochnaya literature Publ., 2005 (in Russian).

Nefjodova D.N. *Indijskij kinematograf: proshloe i nastoyashhee* [Indian Cinema: Past and Present]. *Vestnik VGIK*, 2016 (in Russian).

Pollock S. *A rasa reader: Classical Indian aesthetics*. New York: Columbia University Press, 2016.

Pollock S. *The Theory of Practice and the Practice of Theory in Indian Intellectual History*. United States: Journal of the American Oriental Society, 1985.

Prṭhvīrāja [Electronic resource]. URL: https://kinoindian.net/news/indian_2022/3000-prithviradzh.html (date of access: 30.08.2024).

Tkacheva N.V. *Kinoindustriya Indii: osobennosti sovremennogo razvitiya* [Indian Film Industry: Features of Modern Development]. Moscow: Mediaalmanac, 2020 (in Russian).

Vanina E.Yu. Proshloe vo imya budushhego: indijskij nacionalizm I istoriya [The Past for the Future: Indian Nationalism and History]. *Vestnik Rossijskoj natsii*, 2009. (in Russian).

Vats'yayan K. *Nastavlenie v iskusstve teatra: "Natyashastra" Bharaty* [Bharata: The Nāṭyaśāstra]. Moscow: Vostochnaya literature Publ., 2009 (in Russian).

Zveginceva I.A. Indiya i Angliya v zerkale jekrana [India and England in the Mirror of the Screen]. *Vestnik VGIK*, 2017 (in Russian).

The Influence of the Principles of Traditional Indian Aesthetics of Theatrical Art on Modern Indian Cinema

Alina Kim, student, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow), avkim_13@edu.hse.ru

Since its inception, Indian cinema has quickly entered the space of national culture, becoming its integral part and heritage. Despite the fact that the Republic of India is rapidly developing, and the usual way of life is inevitably changing, ancient Indian philosophy and art form the foundation of the spiritual heritage of the country. In modern Indian historical films there are ethical and aesthetic principles of Indian theatrical art, described in the ancient Indian treatise “Natyashastra”. Such historical films highlight traditional values and play an important role in shaping the national identity of modern Indians. The article outlines the specific principles of the classical aesthetic tradition implemented in modern Indian films of the historical genre: “Aśoka” (directed by S. Sivan, 2001), “Bajirao and Mastani” (Bājīrāva Mastānī, directed by S.L. Bhansali, 2015) and “Pṛthvīrāja” (directed by C.P. Dwivedi, 2022). These principles are associated with the compositional construction of works, a set of characters, emotional perception and transmitted moral values.

Keywords: Indian philosophy, Indian aesthetics, ancient Indian theatrical art, The Natyashastra, rasa, bhava, abhinaya, Indian cinema

For citation: Kim A.V. (2025) The Influence of the Principles of Traditional Indian Aesthetics of Theatrical Art on Modern Indian Cinema // *Metamorphosis*. Vol. 9. N. 2. P. 37-51.

Date of receipt: 01.09.2024.