ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ

ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

(СПбГУ)

КОВАЛЕВА СВЕТЛАНА ЮРЬЕВНА

**СЮЖЕТЫ ИНДИЙСКИХ ЭПОСОВ В ИНДОНЕЗИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ XX ‑ XXI ВВ.**

Направление: 41.03.03 «Востоковедение и африканистика»

Выпускная квалификационная работа бакалавра

(Профиль: *Индонезийско-малайзийская филология*)

Научный руководитель: *стр. преподаватель, Банит С.В.*

Рецензент: *к.ф.н., доцент, Цой И.В.*

Санкт-Петербург

2017

Оглавление.

[Введение. 3](#_Toc484390438)

[Глава 1. История индонезийского кинематографа XX – начала XXI века. 6](#_Toc484390439)

[1.1 Зарождение кинематографа в Индонезии (1900 – 1926). Ранний кинематограф времен колониальной зависимости от Нидерландов (1927 – 1941). Кинематограф в Индонезии в период японской оккупации (1942 – 1945). 6](#_Toc484390440)

[1.2 Развитие индонезийского кинематографа в период борьбы против англо-голландской интервенции (1946 – 1949). 9](#_Toc484390441)

[1.3 Кинематограф в Индонезии в период после обретения независимости в годы правления Сукарно (1950 – 1965). Кинематограф в Индонезии в период правления Сухарто (1966 – 1998). 11](#_Toc484390442)

[1.4 Развитие кинематографа в Индонезии в постреформационный период (1999 – 2003). Индонезийский кинематограф на современном этапе (2004 – по настоящее время). 17](#_Toc484390443)

[Глава 2. Сюжеты индийских эпосов в индонезийском кинематографе XX – начала XXI века. 20](#_Toc484390444)

[2.1 Кинофильм «Драупади» режиссера Рири Риза. (2008 г.) “Drupadi”, Mohammad Rivai Riza. 20](#_Toc484390445)

[2.2 Кинофильм «Яванская опера» режиссера Гарин Нугрохо (2006 г.) “Opera Jawa ”, Garin Nugroho. 24](#_Toc484390446)

[2.3 Кинофильм «Рама — индонезийский Супермен» режиссера Франса Тоток Арса (1974 г.) “Rama Superman Indonesia”, Frans Totok Ars. 29](#_Toc484390447)

[2.4 Кинофильм «Сказание о Раме» режиссера Джимми Атмая (1973 г.) “Sri Rama”, Jimmy Atmaja. 32](#_Toc484390448)

[Заключение. 37](#_Toc484390449)

[Список просмотренных кинокартин. 39](#_Toc484390450)

[Иллюстрации к главе 2: постеры к фильмам «Драупади», «Яванская опера», «Сказание о Раме», «Рама — индонезийский Супермен». 41](#_Toc484390451)

[Список использованной литературы. 42](#_Toc484390452)

# Введение.

Известно, что роль индийской культуры в формировании культуры Индонезии, равно как и других стран Юго-Восточной Азии, в древности и в средние века была очень велика, а результаты этого влияния ощутимы и в наши дни. В разные периоды своей истории с неодинаковой интенсивностью, но удивительно органично, народы Малайского архипелага воспринимали элементы индийской культуры.

 В конце VII века индонезийцы заимствовали через индийских священнослужителей, торговцев и мореплавателей, появлявшихся на архипелаге, идеологию, основанную на брахманизме, индуизме и буддизме, которая быстро распространилась на Яве, Бали и на Суматре. Новые религии органично вошли в культуру страны, переплетаясь с местными анимистическими верованиями. Распространилась индийская письменность, местные литературы и фольклор обогатились индийскими сюжетами. Темы и образы великих индийских эпосов «Рамаяны» и «Махабхараты» были переосмыслены в приложении к индонезийской культуре и зазвучали совершенно по-новому. Заимствованные мифологические сюжеты и элементы сказаний переплелись с местными культами и верованиями, образовав совершенно новую религию, которая просуществовала в Индонезии вплоть до середины XVII века, когда ислам, проникший в Индонезию еще на рубеже XI ‑ XII веков вместе с купцами-мусульманами из Гуджарата и стран Арабского Востока, не укрепил окончательно своих позиций на островах Малайского архипелага. Однако результаты индийского влияния отчетливо ощущаются в стране до сих пор, а на острове Бали даже в настоящее время существует религия «религия св. воды» (“agama tirtha”), основанная на той смеси, что сложилась в эпоху индо-буддийских государств Матарама и Маджапахита [21, c. 133].

 Кинематограф как вид искусства зародился относительно недавно. В сравнении с тысячелетней историей музыки, живописи и театра история киноискусства коротка. Однако это обстоятельство отнюдь не мешает кино оставаться уже на протяжении нескольких десятков лет самым массовым видом искусства. Кинематограф Индонезии, равно как и многих других стран Юго-Восточной Азии, имеет долгую и непростую историю и в настоящее время активно развивается. Однако изучением вопроса становления этого вида искусства, его развитием, к большому сожалению, как в самой Индонезии, так и в других странах, мало кто занимался. Исследования в области описания истории развития кинематографа вели: Мисбах Юса Биран, написавший труд «История кинематографа 1900 ‑ 1950. Яванские фильмы» 2009 г. (“Sejarah film 1900 ‑ 1950. Bikin film di Jawa”), Гаюс Сиагиан, автор книги «История индонезийского кинематографа: зарождение и развитие» 2010 г. (“Sejarah Film Indonesia: Masa Kelahiran-Pertumbuhan”), большой вклад внес сценарист и писатель Готот Пракоса — «Короткометражные фильмы как способ самовыражения» 2001 г. (“Ketika film pendek bersosialisasi”), «Малые жанры кинематографа: Антология короткометражных фильмов, экспериментальных фильмов и документальных фильмов» 2008 г. (“Film pinggiran: Antologi film pendek, film eksperimental, dan film documenter”). В 2011 г. при поддержке Министерства туризма Республики Индонезии была издана книга «Индонезийская кинохроника: 111 лет 1900 ‑ 2011 годы» (“111 Tahun Kronika Perfilman Indonesia. 1900 ‑ 2011”), в которой коллектив авторов попытался систематизировать и привести подробный список почти всех фильмов, выпущенных на территории страны с самого зарождения киноиндустрии.

 В задачу настоящей работы входит краткий обзор истории индонезийского кинематографа XX ‑ начала XXI века, для чего был просмотрен ряд фильмов, чтобы установить основные тенденции в развитии киноиндустрии на определенных этапах ее развития, в связи с отсутствием изучения данной области отечественными учеными. Цель работы — определить какое значение имеют индийские образы и сюжеты эпосов в индонезийском кинематографе XX ‑ начала XXI века. На примере фильмов: «Драупади» (“Drupadi”) 2008 г., «Яванская опера» (“Opera Jawa”) 2006 г., «Рама — индонезийский Супермен» (“Rama Superman Indonesia”) 1974 г., и «Сказание о Раме» (“Sri Rama”) 1973 г. Тема выбрана неслучайно, а является продолжением попыток предыдущих лет изучения индийского влияния на индонезийскую культуру, в частности литературу на разных исторических этапах ее развития (классическую малайскую и яванскую литературу, современную индонезийскую литература).

 При подготовке материалов для данной работы были изучены и использованы труды: Б.Б. Парникеля, Ю.В. Маретина, И.Ф. Муриан, С.В. Кулланды, Л.А. Мерварт, П.А. Гринцера, А. Бэшима, и Д. Холла, Г. Пракоса, М. Юса Бирана, Г. Сиагиана и др.

# Глава 1. История индонезийского кинематографа XX – начала XXI века.

## *1.1 Зарождение кинематографа в Индонезии (1900 – 1926). Ранний кинематограф времен колониальной зависимости от Нидерландов (1927 – 1941). Кинематограф в Индонезии в период японской оккупации (1942 – 1945).*

 Кинематограф в Индонезии прошел долгий путь становления и продолжает активно развиваться в настоящее время. Однако, к большому сожалению, мало, кто занимался вопросом создания первых фильмов на территории Индонезии, а также историей формирования национального кинематографа. Отсутствие систематического описания в источниках этого вида искусства с его зарождения затрудняет процесс изучения индонезийского кинематографа и оставляет его в области почти неизведанного.

 Как правило, все ранние формы сценического искусства восходят к театрализованным действам народных праздников и культовых церемоний. Если мы обратим внимание на традиционный индонезийский театр теней (ваянг-кулит)[[1]](#footnote-1), то непременно заметим, что основные принципы кинематографии были знакомы индонезийцам еще задолго до появления западных фильмов на архипелаге. Ведь что представляет собой спектакль? Для представления сооружается невысокий помост с рампой и хлопчатобумажным экраном, перед которым подвешивается светильник. Зрители могу смотреть пьесу с любой стороны помоста, однако, предпочитают следить за самими ярко раскрашенными куклами, а не за их перфорированными силуэтами, просвечивающими сквозь экран. Фигурами управляет единственный актер ‑ даланг, произносящий все необходимые диалоги и поясняющий ход событий. Он же руководит музыкантами и певцами, выступления которых не имеют отношения к сюжету пьесы, но, как и песнопения самого даланга, необходимы для создания соответствующего настроения зрителей [14, c. 358]. Многие пьесы связаны с каким-либо мифологическим циклом (местные версии «Махабхараты» и «Рамаяны») или мифо-историческим циклом (например, циклы Панджи[[2]](#footnote-2), Дама Вулан[[3]](#footnote-3), Менак[[4]](#footnote-4) и т.д.) и носят фольклорно-импровизационный характер, где важен не авторский текст, а варьируемый общеизвестный сюжет, заимствованный из пакема (сборник сценариев), и набор повторяющихся коллизий и нарративных штампов [14, c. 359].

 Было бы неверно полагать, что традиционный театр полностью лишен злободневности. Она всегда находила прямой выход в репризах слуг-шутов (панакаванов на Яве и панасаранов на Бали), в наши дни обсуждающих, например, полеты в космос, засилье в стране иностранного капитала ли последний американский кинобоевик. Кроме того, привычный зритель никогда не воспринимает сюжет пьесы однозначно, поскольку основу эстетики традиционного театра составляет близкий индийскому «дхавани» принцип косвенного намека («пасембон»), предполагающий многоплановую перекодировку текста как в абстрактно-философском, так и в реальном плане, вплоть до узнавания деталей текущего момента. Именно это обстоятельство позволяет индонезийскому традиционному театру сохранять живую связь с современностью, препятствует его превращению в музейный экспонат, рассчитанный на узкий круг эстетов ли на туристов [14, c. 359].

 Коммерческая демонстрация сначала китайских, а затем американских кинофильмов началась в Батавии и других городах Нидерландской Индии в первой половине 20-х годов двадцатого века. Первый кинотеатр появился 5 декабря 1900 г. в Джакарте в районе Танах-Абанг. В 1926 г. голландским режиссёром Л. Хейведорпом и оператором Г. Крюгером был снят первый фильм в Индонезии, немая лента «Последний лутунг» (“Loetoeng Kasaroeng”), которая представляла собой экранизацию одной из сунданских легенд. Съёмки с участием индонезийских актёров велись компанией “NV Java Film Company” в Бандунге, город на Западной Яве, а премьера фильма прошла 31 декабря 1926 года в Бандунге. Она положила начало кинопроизводству в Индонезии, которое вскоре оказалось монополизированным китайским капиталом (кинокомпании братьев Вонг и братьев Зе). В 1932 г. появились первые озвученные фильмы: «Сестра Терезия» (“Zuster Theresia”) того же Г. Крюгера и «Чок снимается в кино» (“Sinjo Tjo Main di Film”) Нельсона Вонга. Своего пика киноиндустрия в колониальной Индонезии достигла в 1941 г., когда было выпущено 28 полнометражных художественных кинокартин [14, c. 365].

 Важно отметить, что режиссерами и операторами до конца 30-х годов были исключительно китайцы и европейцы, тогда как кадры исполнителей обычно черпались из трупп «малайской оперы»: актрисы Н. Нурхани, Р. Рукиах, Фифи Енг, Хадиджах, Анни Крохи, актеры Раден Мохтар, Астаман, Тан Ченг Бок, Картоло и другие. Преобладали развлекательные киноленты «ближневосточного колорита» на сюжеты из «Тысячи и одной ночи», фильмы об оборотнях и привидениях, так называемые «черита силат»[[5]](#footnote-5), с потасовками и мистическими перевоплощениями (например, фильм «Си Чопат» (“Si Tjonat”) 1929 г.), экранизации отдельных глав китайского средневекового романа «Троецарствие» и индонезийских повестей конца XIX века (например, три версии «Ньяи Дасимы» (“Njai Dasima”) 1929, 1930 и 1932 гг.).

 Знакомая зрителям индонезийская действительность, но в экзотико-романтизированном освещении, получила отражение в фильмах «Самоотверженность Карины» (“Karina`s Zelfopoffering”) Ф. Карли 1932 г., «Рис» (“Padi”) М. Франкена и А. Балинка 1934 г. и «Яркая луна» (“Terang Boelan”) А. Балинка и Нельсона Вонга 1936 г. В 1941 г. Ле Тек Сви экранизировал известный роман индонезийского писателя Мараха Русли «Ситти Нурбая» (“Siti Noerbaja”), а видный театральный деятель Анджар Асмара в 1940 г. снял реалистический фильм «Картинах» (“Kartinah”), в котором затрагивался вопрос организации воздушной обороны от налетов японской авиации [14, c. 365 – 366].

 В период японской оккупации силами уже исключительно индонезийских кинематографистов было сделано девять кинокартин. Несмотря на неизбежную тогда пропагандистскую направленность, они были отмечены углублением реализма и психологизма: «Борьба» (“Berdjoang”) 1943 г., «На другой стороне» (“Keseberang”) 1944 г. Р. Ариффена, «В башне» (“Di menara”) 1943 г. Р. С. Палиндиха, «В деревне» (“Di desa”) 1943 г. Рустама, «Дождь» (“Hoedjan”) 1943 г. И. Пербатасари, «Упадем вместе» (“Djatoeh berkait”) 1944 г. Б. Кусума и др. [5, c. 36 – 37].

## *1.2 Развитие индонезийского кинематографа в период борьбы против англо-голландской интервенции (1946 – 1949).*

 Провозглашение независимости Индонезии 17 августа 1945 г. принято считать началом периода нестабильности, социальных и экономических проблем в стране. В годы борьбы против Великобритании и Голландии кинопроизводство в Индонезии практически остановилось. Однако то незначительное количество кинокартин, выпущенных в столь непростое время для индонезийского народа, играло важную роль в поднятии и укреплении национального духа.

 При поддержке Министерства информации Республики Индонезия 6 октября 1945 г. под руководством Р.М. Сутарто и Р. Ариффена была основана первая государственная киностудия «Документальное кино Индонезии» (“Berita Film Indonesia”). Кинокомпания использовала для создания фильмов оборудование японской киностудии “Nippon Eigasha”, которая в годы японской оккупации сняла один художественный фильм «Борьба» (“Berdjoang”) 1943 г., шесть короткометражных фильмов и несколько кинохроник, носящих пропагандистский характер. После капитуляции Японии киностудия со всем оборудованием и техникой была передана в руки индонезийского правительства. В годы борьбы за независимость киностудия была несколько раз эвакуирована из Джакарты, столицы Республики Индонезия, сначала в Суракарту, а затем в Джокьякарту [6, c. 63].

 Вскоре после создания государственная киностудия «Документальное кино Индонезии» начала выпускать кинохроники и документальные фильмы о периоде национально-освободительной борьбы. Самые значимые из выпущенных кинолент были: «Первое заседание кабинета в Доме Прокламации» (“Sidang cabinet pertama di Gedung Proklamasi”), «Митинг на площади Икада 19 сентября 1945» (“Rapat Raksasa di Ikada 19 september 1945”), «Сражение 10 ноября 1945 г. в Сурабае» (“Pertempuran 10 november 1945 di Surabaya”), «Конгресс молодежи в Джокьякарте» (“Kongres Pemuda di Jogya”), «Ренвильское соглашение 1948 года» (“Perjanjian Renville 1948”), «Мадиунское восстание 1948 года» (“Perestiwa Madiun 1948”), «Возвращение Джокьякарты во власть Республики Индонезия» (“Yogya kembali pada pangkuan Republik Indonesia”), «Возвращение генерала Судирмана с партизанской войны» (“Jendral Sudirman kembali dari gerilya”), «Гаагская конференция круглого стола» (“Konferensi Meja Bundar di Den Haag”), «Провозглашение независимости Индонезии 27 декабря 1949 года в Амстердаме во дворце Ден Дам» (“Pengakuan Kedaulatan RI di Istana Den Dam Amsterdam 27 desember 1949”) [6, c. 65 – 67].

 В ходе освещения происходящих в стране событий Министерство информации Республики Индонезия увидело необходимость в создании государственных учебных заведений по кинематографии. И в 1949 году при поддержке правительства было основан «Китайский институт драмы» “Cine Drama Institute”, однако из-за проблем с финансированием и сложной обстановке в стране, институт закрыли еще до его полноценного становления. Спустя время были основаны «Академия кинематографии» при университете Джайабайя в Джакарте и «Академия кинематографа и театрального искусства» в Бандунге. Именно эти учебные заведения внесли вклад в развитие национального индонезийского кинематографа в будущем, после обретения независимости [1, c. 351].

 В 1948 году ситуация в стране относительно стабилизировалась и, как результат, было снято и выпущено сразу же несколько кинокартин. Режиссер Аджар Асмара в 1948 ‑ 1949 гг. представляет два фильма «Расставание» (“Jauh di mata”) с Али Юго, Ратной Асмарой и Джаухари Эффенди в главных ролях и «Орхидея» (“Anggrek bulan”) с тем же самым актерских составом, к которому присоединилась актриса Нила Джувита. В 1949 г. выходят кинокартины «Образ» (“Citra”), где играют Хамид Ариф, Раден Сукарно и Нила Джувита, а также «Сокровище» (“Harta Karun”) с Джуриах, Раденом Сукарно и Раденом Исмаилом в главных ролях, это были первые фильмы режиссера Усмара Исмаила, позже ставшим знаковой фигурой для всего индонезийского кинематографа. В этом же году кинокомпания “Bintang Surabaya Film Coy” представляет фильмы Фреда Йонга «Любить тебя до самой смерти» (“Sehidup semati”) и «Носовой платок» “Sapu tangan” с Нетти Херавати и Сурьоно (более известным как Дядюшка Касур “Pak Kasur”) в главных ролях [6, c. 69 – 70].

## *1.3 Кинематограф в Индонезии в период после обретения независимости в годы правления Сукарно (1950 – 1965). Кинематограф в Индонезии в период правления Сухарто (1966 – 1998).*

 После провозглашения независимости Индонезии в 1945 году, правительство Сукарно использовало кинематограф в качестве орудия националистической, антизападной политики, импорт иностранных фильмов был запрещён. После периода борьбы против англо-голландской интервенции (1946 ‑ 1949) кинопроизводство возобновилось в полной мере лишь в 1950 г., когда были основаны национальные кинокомпании “PERFINI” (Perusahaan Film Nasional Indonesia, объединение индонезийского национального кино) во главе с, Усмаром Исмаилом, учеником Анджара Асмары, “PERSARI” (Perseroan Artis Indonesia, объединение артистов Республики Индонезии) и государственная кинокомпания “PFN” (Perusahaan Film Negara, объединение государственного кино) специализировавшаяся на кинохронике, но выпускавшая время от времени и художественные фильмы. В 1955 г. в Индонезии было снято 55 фильмов, но затем из-за возросшей конкуренции зарубежного кино уровень производства не превышал 35 кинолент в год, а в 1962 г. упал до 14 [14, c. 366].

 Большинство значительных в художественном отношении кинокартин 50-х — первой половины 60-х годов посвящены теме вооруженной борьбы против англо-голландской интервенции и трудности становления молодой республики: «Кровь и молитва» (“Darah dan Doa”) (иначе в переводе «Долгий марш дивизии “Силиванги») 1950 г., «Шесть часов в Джокье» (“Enam djam di Djogja”) 1951 г., «Борец» (“Pedjuang”) 1960 г. и «Тоха — герой Бандунга» (“Toha, Pahlawan Bandung Selatan”) 1961 г. Усмара Исмаила, «Хромой» (“Si Pintjang”) 1951 г. Котота Сукарди, «Возвращение» (“Pulang”) 1952 г. (по одноименной повести Тохи Мохтара) Басуки Эффенди, «Туранг» (“Turang”) 1957 г. и «Завтра мы восстанем» (“Kami bangun hari esok”) 1963 г. Бахтиара Сиагиана, «За колючей проволокой» (“Pagar kawat berduri”) 1961 г. (по повести Трисноювоно) Асрула Сани, «Беспорядки на Калимантане» (“Akce Kalimantan”) 1962 г. (совместное производство с чехословацкими кинематографистами). Среди экранизаций также заслуживают внимания «Цветок кафе» (“Bunga Rumah Makan”) 1951 г. Д. Хуюнга (по одноименной пьесе Утуя Татанга Сонтани), «Важный визитер» (“Tamu Agung”) 1955 г. Усмара Исмаила и «Сваха» (“Mertua Sinting”) 1954 г. Д. Джаякусумы, снятые по мотивам «Ревизора» и «Женитьбы» Н. В. Гоголя с перенесением действия в Индонезию. Наряду с актерами старшего поколения появились новые звезды экрана, в том числе артисты Бамбанг Херманто (удостоен премии за лучшую мужскую роль на Московском кинофестивале 1961 г. в фильме «Борец»), Сукарно М. Нур, Исмед М. Нур, Рендра Карно, Бинг Сламет, Зайнал Абидин, актрисы Читра Деви, Дахлия, Нетти Херавати, Комаласари, Мила Кармила, Рима Мелати, Мике Виджая, Фарида Арьяни [14, c. 366 – 367].

 После событий 1965 г. (острого политического кризиса в стране, кульминацией которого стали «Движение 30 сентября» и последовавший за ним контрпереворот, осуществленный военными) ряд кинематографистов были подвергнуты репрессиям: режиссеры Бахтиар Сиагиан, Басуки Эффенди, Танг Синг Хват (Танту Хангонегоро), артисты Дахлия, Бамбанг Херманто.

 На протяжении 1966 ‑ 1969 гг. выпускалось от 6 до 9 кинокартин в год, однако уже в 1974 г. производство достигло 80 фильмов. В 1977 г. было отснято около 100 кинолент, а в 1979 г. — 77, по примерным оценочным данным на 1980 г. — около 60 фильмов. Преобладают широкоэкранные цветные кинофильмы. Изредка выпускаются широкоформатные. Многие кинокартины производятся при техническом сотрудничестве с гонконгскими и японскими студиями [14, c. 367].

 При несомненном актерском мастерстве и совершенствовании техники съемок и монтажа индонезийские фильмы конца 60-х — начала 80-х годов по социальной проблематике и гуманистическому звучанию уступают картинам предшествующего периода. После свержения Сукарно, во время «Нового порядка» Сухарто в кинематографе была введена цензура. Согласно постановлению министерства информации от 1968 г. «демонстрируемые в Индонезии кинофильмы не должны противоречить государственной идеологии и политике правительства». В соответствии с этим после 1965 г. индонезийский кинорынок оказался практически закрытым для кинолент стран социалистического содружества. Вместе с тем на экраны широко хлынул поток западных фильмов, «разоблачающих цели международного коммунизма» и прославляющих «общество потребления и культ грубой силы». В год импортировались от 350 до 600 фильмов американского, итальянского, гонконгского, тайванского и индийского производства [6, c. 115 – 126].

 В большинстве случаев, как и на раннем этапе становления индонезийского кино, фильмы носят коммерческий, развлекательный характер. Центральное место занимают фильмы о духах и оборотнях: «Проклятье Богов» (“Kutukan Dewata”), «Си Питунг» (“Si Pitung”) 1970 г. Н. Исмаила, «Тайны Боробудура» (“Misteri di Borobudur”) 1971 г. и «Слепой из пещеры духов» (“Si Buta dari gua hanta”) 1977 г. режиссера П. Бурнама, а также мелодрамы, демонстрирующие резкие социальные контрасты Индонезии того времени и бесправное положение неимущих: «Нищенка и велорикша» (“Pengemis dan Tukang becak”) 1978 г. Вима Умбоха. Широко экранизируются появившиеся в 70-х годах на индонезийском книжном рынке «массовые романы». Наибольшие кассовые сборы принесла провокационная серия фильмов «Секс-бомба служанка Инем» (“Inem Nyonya besar”, “Inem Pelayan sexy II”, “Inem Pelayan sexy III”) режиссеров Н. Акупа и Мухтара Сумодимедже, вышедшая на экраны в 1977 г. [14, c. 367].

 Среди значительных фильмов периода правления Сухарто — интеллектуальная широкоформатная лента Асрула Сани «Что ты ищешь, Палупи?» (“Apa jang kau tjari, Palupi?”) 1969 г. с Фаридой Шуман в главной роли, «Самиун и Дасима» (“Samiun dan Dasima”) 1970 г. (новая экранизация классической поэмы «Ньяи Дасимы»[[6]](#footnote-6)) Хасманана, «Сумерки в Джакарте» (“Sendja di Djakarta”) 1967 г. (по повести Мухтара Лубиса) Нико Паламонии, «Малин Кунданг. Мятежник» (“Malin Kundang. Anak durhaka”) 1971 г. (по легенде минингкабау) Д. Джаякусумы, «Дыщащие грязью» (“Bernafas dalam lumpur”) 1970 г. Турино Джунаеди, «Дул — джакартский мальчонка» (“Si Doel Anak Betawi”) 1972 г. (по повести Сумана Хасибуана) и «Атеист» (“Kafir. Atheis”) 1974 г. (по одноименному роману Ахдиата Картамихараджи) Шуманджаи, «Лейтенант Харахап» (“Letnan Harahap”) 1977 г. Софана Софиана, «Джакарта, Джакарта» (“Jakarta Jakarta”) 1977 г. Ами Приено, «Лицо мужчины» (“Wadjah Seorang Laki-Laki”) 1971 г. и «Ноябрь 1828 года» (“November 1828”) 1979 г. (о восстании Дипонегоро) Тегуха Карьи [5, c. 49 – 58].

 Из новых звезд кино следует назвать Фарука Афферо, Ретно Тимура, Софана Софиана. Дика Двулкарнаена, Танти Джозефу, Ленни Марлену, Виджаявати и др. В ряде фильмов снимался выдающийся индонезийский поэт и театральный деятель В. С. Рендра [14, c. 368].

 В 1971 г. при Джакартском культурном центре была создана «Академия кинематографии», которую возглавил Асрул Сани, а в 1975 г. открыт «Центр киноискусства им. Усмара Исмаила» и первая в стране синематека. Ежегодно стали проводиться национальные кинофестивали.

 В жанре документального и мультипликационного кино в 1970-80 гг. работал Готот Пракоса: «Путешествие из Джакарты в Бандунг» (“Jalur. A trip from Jakarta to Bandung”) 1977 г., «Мета-экология» (“Meta Ekologi”) 1979 г., «Генезис, генезис» (“Genesis, Genesis”) 1981 г., «Вахью и его работы» (“Wahyoe and his Works”) 1986 г. Большую популярность приобрели фильмы с участием Ромы Ирамы, разработавшего новый музыкальный стиль дангдут[[7]](#footnote-7) [2, c. 114 – 150; 20, с. 134].

 Индонезийская киноиндустрия достигла своего пика в 1980-х годах. В кинопроизводстве того периода доминировали салонные и исторические мелодрамы, комедии и фильмы ужасов. В это время выходят такие фильмы, как в 1987 г. «Нага Бонар» (“Naga Bonar”) режиссера Нурула Арифина и «Дневники юноши» (“Catatan Si Boy”) Насри Чепи, имевшие большой успех. Комедийные фильмы группы “Warkop”, снятые режиссером Аризалем, также пользовались большой популярностью, особенно среди подростков, например такие фильмы как «Умный простофиля» (“Pintar-pintar Bodoh”) 1980 г. и «Шаг вперед или шаг назад» (“Maju Kena Mundur Kena”) 1983 г. Среди известных актёров 1980-х — Дедди Мизвар, Ева Арназ, Лидия Kенду, Онки Александр, Мериам Беллина, Рано Карно, Парамита Русади и другие. Фильм «Чут Нья Дин» “Tjoet Nja' Dhien” (по имени главной героини кинокартины) 1988 г., получивший в этом же году национальную кинематографическую премию “Citra Awards”, стал также первым индонезийским фильмом, выбранным для показа на Каннском кинофестивале [5, c. 57 – 62]. В конце 1990-х годах мощно заявил о себе режиссер Гарин Нугрохо: «Любовь в куске хлеба» (“Cinta dalam Sepotong Roti) 1991 г., «Письмо для феи» (“Surat untuk Bidadari”) 1994 г., «Поэзию не похоронить» (“Puisi Tak Terkuburkan”) 2000 г. Особенно большой резонанс получил его фильм «Листья на подушке» (“Daun di Atas Bantal”) 1998 г., признанный фильмом-открытием на Каннском фестивале в 1998 г. и получивший ряд премий на кинофестивале АТР в Тайбэе, Токио и фестивале «Киноклуба Джакарта» (“Jakarta Film Festival”) [20, c. 134 – 135].

 В 1990-х годах возобновился импорт зарубежных фильмов в Индонезию, особенно из США и Гонконга, что привело к снижению спроса на отечественные картины и сокращению их выпуска. Количество снятых в Индонезии фильмов сократилось со 115 в 1990 году до 37 в 1993 году. Развитие телевидения и распространение пиратских копий фильмов также способствовали деградации индонезийского кино. На кинорынке доминировала компания “Multivision Plus” Раама Панджаби, которая специализировалась на производстве сериалов. Большинство фильмов, снимавшихся в Индонезии, представляли собой второсортные фильмы «категории B» любовной тематики, предназначенные для показов на открытом воздухе или по телевидению. Пик производства фильмов прихолитсяя на 1990 г. — 112 кинокартин. В дальнейшем произошло падение: 1991 — 60 фильмов, 1992 — 31, 1993 — 27, 1994 — 33, 1995 — 22. В 1996 году в Индонезии было снято 38 фильмов, 1997 — 36, 1998 — 10, а в 1999 году — только семь [20, c. 135].

## *1.4 Развитие кинематографа в Индонезии в постреформационный период (1999 – 2003). Индонезийский кинематограф на современном этапе (2004 – по настоящее время).*

 После отставки президента Сухарто в Индонезии началось возрождение отечественного кинематографа, в фильмах начали освещаться ранее «закрытые» темы, такие как религиозные, расовые, сексуальные проблемы. Начался постепенный рост выпуска фильмов: в 2000 и 2001 годах — по 6 фильмов, в 2002 году — 10 фильмов. В 2000 году был проведен фестиваль «Киноклуба Джакарты» (“Jakarta Film Festival”), в ходе которого среди отмеченных призами ведущих актеров оказались: Рано Карно (лучший актер — фильм «Такси», “Taksi” 1990 г.), Кристин Хаким (лучшая актриса — фильм «Листья на подушке», “Daun di Atas Bantal” 1998 г.), Ади Курди (лучший актер второго плана — фильм «Письмо для феи», “Surat untuk Bidadari” 1994 г.), Вива Вести Датук (лучшая актириса второго плана — «Письмо для феи»). Признание получили также телесериалы: «История любви Антонио Бланко» (“Api Cinta Antonio Blanco”) режиссера Рима Мелати, по сценарию известного индонезийского писателя Путу Виджая, и «Аллея времени» (“Gang waktu”) Абдул Кадира и Албиса Шафар [20, c. 135].

 В 2000-х выходят такие известные фильмы, как «Падающая звезда» (“Bintang jatuh”) и «Беда» (“Tragedi”) 2000 г. Руди Суджарво, «Пески шепчут» (“Pasir berbisik”) 2000 г. Н. Ачхнас, «Приключения Шерины» (“Petualangan Sherina”) 2000 г. и «Элиана, Элиана» (“Eliana-Eliana”) 2002 г. режиссера Рири Риза, «Я, он и они» (“Aku, Dia dan Mereka”) 2001 г. Марианны Румантир, «Что случилось с Любовью?» (“Ada apa dengan Сinta?”) 2002 г. Руди Седжарво, «Арисан!» (“Arisan!”) 2003 г. с Тора Судиро и Сурья Сапутра в главных ролях, режиссера Ниа Ди Ната, первый индонезийский фильм на тему однополой любви и отношения к нетрадиционной сексуальной ориентации в современном обществе, романтическая комедия по мотивам одноименной книги Рахмани Арунити — «Эйфель, я люблю тебя» (“Eiffel I'm in Love”) 2003 г. Насри Чеппи, «Все для тебя» (“Untukmu”) 2003 г. Асун Маварди, «Мы скучаем по тебе» (“Rindu kami padamu”) 2004 г. режиссера Гарин Нугрохо. В 2002 году состоялась премьера первого индонезийского анимационного фильма «Красавица и воин» (“Beauty and Warrior”) режиссера Сукма Ромадхона. В основе сюжета мультфильма лежат события яванской истории, середины XI в., периода разделения на два государства — Кедири и Джангала, восточнояванской империи Матарам [5, c. 79 – 86].

 В 2005 г. «Клуб национального кинематографа Республики Индонезия» в рамках поддержки развития национальной киноиндустрии объявил конкурс для индонезийских киностудий на лучший киносценарий. По условиям конкурса победитель должен был получить полное финансовое обеспечение со стороны клуба для реализации съемок кинокартины. В этой конкурсной программе приняло участие более 500 сценариев, а в результате были выбраны и сняты две кинокартины: «Сцена на берегу реки» (“Panggung Pinggir Kali”) режиссером, которой стал Учик Супра, автор сценария Д. Исмаил, и «Анна из Джокьякарты» (“Anne Van Jogja”) режиссера Б. Санди. В том же году вышли известные фильмы: “Gie” режиссера Рири Риза, основанный на биографии индонезийского оппозиционного деятеля Су Хок Ги, с Николасом Сапутра в главной роли, и «Когда любовь заговорила» (“Ketika cinta bicara”) А. Юда Курниавана [5, c. 87].

 В 2008 году выход фильма «Ayat-ayat Cinta» («Стихи о любви») режиссера Ханунга Брамантьо, — мелодраматической истории «на стыке» традиционного ислама и современной романтики, — способствовал привлечению в кинотеатры страны мусульманской аудитории. В этом же году вышел в прокат фильм Рири Риза «Братство радуги» (“Laskar Pelangi”) по одноименной повести Андреа Хирата. Фильм имел огромный успех не только в Индонезии, но и в других странах Юго-Восточной Азии, за время показа в кинотеатрах его успели посмотреть 3млн. человек. В 2009 году компания “Infinite FrameWorks” выпустила свой первый полнометражный анимационный фильм «Песня рассвета» (“Meraih Mimpi”). Несмотря на участие иностранцев, фильм был практически полностью индонезийского производства, все художники и дублеры — индонезийцы, включая таких знаменитостей как Гита Гутава, Сурья Сапутра, Паттон и т. д. [5, c. 90 – 93].

 Главным кинофестивалем Индонезии является “Jakarta International Film Festival” (JiFFest), который с 1998 года проходит ежегодно в декабре. Девятый “JiFFest” был проведен 7 ‑ 16 декабря 2007 года. В Джакарте также проходил 52-й «Азиатско-Тихоокеанский кинофестиваль» (APFF) 18 ‑ 22 ноября 2008 г. Кроме того, с перерывами с 1955 года проходит фестиваль индонезийских фильмов — “Indonesian Film Festival”. С 1973 по 1992 год этот фестиваль проводился ежегодно, затем его проведение было прекращено и восстановлено в 2004 году. На этом фестивале присуждается национальная кинематографическая премия “Citra” [3, c. 89 – 136].

 К сожалению, по настоящее время в индонезийском кинопрокате преобладают американские и европейские фильмы (свыше 70%), а также индийские (около 18%) фильмы. В начале XX века сократилось количество кинотеатров: если в 1990 г. их было 3048 (включая многозальные, т.н. синеплекс[[8]](#footnote-8)), то в 2011 г. стало 172 с 676 залами, из них более 60 в Джакарте (принадлежит главным образом компании “XXI Group”). Количество кинотеатров уменьшилось не только как итог конкуренции со стороны телевидения и видеозаписей в интернете, но и в результате погромов и поджогов в ходе массовых акций протеста, предшествовавших крушению режима президента Сухарто в мае 1998г. Число кинозрителей в 2012 г. составило 18,6 млн. человек, в то время как в 2008 г. достигало 32 млн. [20, c. 135].

# Глава 2. Сюжеты индийских эпосов в индонезийском кинематографе XX – начала XXI века.

## *2.1 Кинофильм «Драупади» режиссера Рири Риза. (2008 г.) “Drupadi”, Mohammad Rivai Riza.*

 Кинофильм «Драупади» — короткая музыкальная драма (продолжительностью 40 минут) кинокомпании “SinemArt Pictures”, картина индонезийского режиссера Рири Риза, вышедшая в прокат в декабре 2008 года. В главных ролях: Диана Састровардойо — Драупади, и Николас Сапутра в роли Арджуны.

 Фильм снят по мотивам одного из эпизодов «Махабхараты», — древняя индийская эпическая поэма, состоящее из 18 книг (или парв). В древнеиндийской традиции «Махабхарата» не считается поэмой, а обозначается термином «итихаса», то есть «история», предполагается, что она излагает действительные события минувших времен. По широте и разносторонности охваченного в ней круга тем «Махабхарата» у некоторых современных исследователей заслужила наименование «энциклопедия» древнеиндийской жизни [23, с. 6]. Название «Махабхарата» можно перевести, как «Великое сказание о потомках Бхараты» или «Сказание о великой битве Бхаратов». В основе повествования лежит история о раздоре между двоюродными братьями, Кауравами и Пандавами, и великой битве, где гибнут все Кауравы. В основе повествования лежит история о раздоре между двоюродными братьями, Кауравами и Пандавами, и великой битве, где гибнут все Кауравы. Основное сказание «Махабхараты» оформилось предположительно в начале I-ого тысячелетия до н.э. Однако помимо основной канвы, «Махабхарата» включает в себя многочисленные позднейшие вставки о происхождении мира и населяющих его существ, рассказы этического и политического характера, а также народные предания и сказки. Окончательный вид, в котором поэма дошла до нас, вобрав в себя обширное богатство литературного творчества последующих эпох, «Махабхарата» приняла, вероятно, только к IV–V вв. н.э. Редактированием данной поэмы занимались ученые жрецы-брахманы, и она до сих пор считается одним из священных текстов индуизма. «Махабхарата» настолько полно и красочно отражает все стороны жизни древнеиндийского общества и всю мифологию индуизма, что ее вполне можно назвать «настоящей энциклопедией раннего индуизма» [10, с. 323]. Индийская традиция приписывает авторство большого объема свода «Махабхараты» одному человеку — мифическому мудрецу Вьясе. Вьяса — один из героев «Махабхараты», хотя в эпическом действии принимает малое участие. Он изображен дедом главных героев поэмы — Кауравов и Пандавов и, как неизменно утверждает «Махабхарата», после их гибели сложил сказание об их подвигах. Традиционно авторство произведения, связанное с именем Вьясы, почти всеми европейскими и значительной частью индийских исследователей «Махабхараты» признается явно недостоверным. Прежде всего, по традиции Вьясе приписывается не только «Махабхарата», но одновременно все основные пураны («древние былины», тексты древнеиндийской литературы на санскрите), а также составление четырех сборников ведийских гимнов — задача, уже по одному объему текстов, совершенно немыслимая. Далее, само слово «вьяса» буквально значит «разделитель» или «составитель» и выглядит скорее именем нарицательным, чем собственным. И, самое главное, весь строй и специфика «Махабхараты» как литературного памятника кажутся решительно несовместимыми с гипотезой о едином авторе [13, с. 11 – 12].

 В произведениях на сюжеты «Махабхараты» малайцы же видели, прежде всего, увлекательные повествования о героях, являвших собой эталон воинской доблести и куртуазного поведения. Первоначально предполагалось, что малайские повести о героях «Махабхараты» представляют собой переводы и переработки утонченных древнеяванских поэм — какавинов, язык которых — кави, как считали, был непонятен уже в XV в. Со временем, однако, выяснилось, что знание кави сохранялось значительно дольше, возможно, вплоть до XVIII в. До сих пор неизвестно, какая из редакций «Махабхараты» использовалась при переводе на древнеяванский язык. При этом часто практически невозможно установить точные датировки и авторство древнеяванских книг «Махабхараты». В настоящее время наиболее полной малайской версией «Махабхараты» принято считать «Повесть о пяти Пандавах» [10, с. 48 – 49].

 Драупади — в индуизме земное воплощение Лакшми, супруги Вишну или, по более древним представлениям, Индры; главная героиня древнеиндийского эпоса «Махабхарата», дочь царя племени панчалов Друпады и жена братьев Пандавов. Согласно «Махабхарате», на руку Драупади, слывшей первой в мире красавицей, претендует множество женихов, и тогда её отец устраивает сваямвару (ритуал выбора жениха невестой). В соответствии с эпическим мотивом богатырского сватовства, съехавшиеся из многих стран витязи должны натянуть огромный лук и поразить цель (ср. сюжет о женихах Пенелопы и луке Одиссея, сваямвара Ситы в «Рамаяне»). Победителем (лучшим стрелком из лука) оказался один из Пандавов — Арджуна). В «Махабхарате» Драупади также именуется: Кришна («тёмная»), Яджнясени («дочь Яджнясены», то есть Друпады), Панчали («панчалийка»), Панчами («имеющая пять мужей») и др.

 В киноленте показан эпизод, как в злосчастной игре в кости, затеянной завистливым Дурьодханой, одним из братьев Кауравов, (который также претендовал на руку Драупади, но был отвергнут), старший из Пандавов, царь Юдхиштхира проигрывает Кауравам царство, своих братьев, себя самого, а затем и Драупади. Унижение, которому подвергают Дурьодхана и Духшасана, его младший брат, Драупади (её называют рабыней и пытаются совлечь с неё платье), — впоследствии стало одной из главных причин войны Пандавов с Кауравами. Это публичное бесчестие царицы Пандавов должно было символизировать, что её венценосный супруг Юдхиштхира утратил власть, и его царство отныне принадлежит Дурьодхане. Но не потерявшая самообладания Драупади ставит в тупик присутствующих мудрецов и старейшин рода Кауравов вопросом: мог ли Юдхиштхира ставить на кон её, если перед этим уже проиграл себя, и потерял право распоряжаться имуществом и семьей? Ради Драупади старый царь Дхритараштра отменяет результаты игры и возвращает Пандавам свободу и царство.

 Режиссер фильма, Рири Риза, рассказывая этот эпизод древнеиндийского эпоса, хотел показать модель современного мира, в котором женщина, как ему кажется, борется за мир справедливости и пытается поддерживать равенство в нем. Он также поднимает в фильме «женский вопрос», столь актуальный для Индонезии и в настоящее время. И в этом смысле, Драупади становится символом благополучного, светлого будущего не только в Индонезии, но и во всем мире, образом женщины, хранительницы домашнего очага, не теряющей силы духа и веры в лучшее. Однако идея фильма не была принята и понята в индонезийском обществе верно, а фильм подвергся жесткой критике. И такое отношение было, в первую очередь, связано с тем, что в индийской версии истории о Драупади, которой придерживался режиссер, девушка является женой пяти братьев Пандавов (вероятно, эпическая реминисценция архаического института полиандрии). В «Махабхарате» есть объяснение полиандрии Драупади: после сваямвары Пандавы вместе с Драупади возвращаются к себе в дом и сообщают своей матери Кунти, что пришли с большой добычей. «Наслаждайтесь ею совместно», — отвечает Кунти, не зная, что это за «добыча» и все пятеро братьев влюбились в красавицу, и мудрый старший брат Юдхиштхира, чтобы избежать раздора, предложил: «Прекрасная Драупади будет супругою для всех нас». В согласии с этими словами Драупади становится общей женой всех пяти братьев. Такое положение женщины неприемлемо и греховно в исламе, а так как абсолютное большинство населения Индонезии мусульмане, то они не могли оставить это сюжетное положение героев без внимания, более того индонезийцы сделали вопрос полиандрии центральным. Усугубил осуждение этого фильма тот факт, что в 1931 г. уже был снят фильм «Драупади» индийского производства режиссера Бхагвати Прасад Мишра, целью которого являлась экранизация истории всей жизни дочери царя Друпады (а не отдельного эпизода в отличие от индонезийской версии Рири Риза). Несмотря на то, что в основе обеих кинокартин лежит сюжет древнеиндийского эпоса, ничего общего в постановке, сценарии и основных идеях они не имеют. К сожалению, поскольку большая часть индонезийских зрителей знакома с обеими кинокартинами, даже несмотря на разницу во времени их выпуска, сравнения этих фильмов не удалось избежать, что привело к неверной трактовке главной идеи последней версии, а впоследствии ее полному неприятию в Индонезии.

## *2.2 Кинофильм «Яванская опера» режиссера Гарин Нугрохо (2006 г.) “Opera Jawa ”, Garin Nugroho.*

 «Яванская опера» — музыкальный фильм (продолжительностью 120 минут) совместного производства Индонезии и Австрии кинокомпании “SET Film Workshop”, кинокартина индонезийского режиссера Гарина Нугрохо, вышедшая в прокат в 2006 г. Фильм был создан по заказу Питера Селларса[[9]](#footnote-9) специально для фестиваля “New Crowned Hope” (Вена, Австрия, 2006 г.), организованного в честь 250-тилетия В. А. Моцарта. В этом мюзикле[[10]](#footnote-10) удивительно органично переплетаются классическая яванская музыка и танец с европейскими музыкальными композициями и хореографией. «Яванская опера» была показана в рамках нескольких кинофестивалей и номинирована как «лучший фильм»: Венецианский кинофестиваль (“Festival Film Internasional Venesia”), «31-й Международный кинофестиваль в Торонто» (“Toronto International Film Festival”), «Лондонский международный кинофестиваль» (“London Film Festival”), «Кинофестиваль трёх континентов» (“Festival of the Three Continents”). В 2007 г. фильм принял участие в «Международном Роттердамском кинофестивале» (“International Film Festival Rotterdam”) и «Международном кинофестивале в Сингапуре» (“Singapore International Film Festival”). В 2008 г. кинокартина на «35-ом Международном независимом кинофестивале в Брюсселе», Бельгии, была удостоена награды в номинациях — «Лучший фильм», «Лучший режиссер» (Гарин Нугрохо) и «Лучшая женская роль» (Артика Сари Деви). Кроме того в 2007 г. индонезийский композитор Рахая Супангах за работу над этим фильмом получил премию «Лучший композитор» в рамках «Азиатской кинопремии» (“Asian Film Awards”) и был удостоен награды «Лучшая музыкальная обработка» (“Citra Award for Best Music Arranger”) в 2006 г. В главных ролях: Артика Сари Деви — Сити, Мартинус Мирото — Сетьйо и Эко Суприанто в роли Лудрио.

 Фильм снят по мотивам древнеиндийского эпоса «Рамаяна», — великий эпос древней Индии, намного уступающий «Махабхарате» в объеме, но отличающийся большей цельностью содержания. Древняя санскритская поэма о Раме, состоящая из семи книг, была создана, по-видимому, позднее, чем первоначальная версия эпоса о Кауравах и Пандавах, предположительно в III или II в. до нашей эры. Окончательная редакция «Рамаяны» должна датироваться несколькими веками позже, но все же временем более ранним, как полагают, чем полный свод «Махабхараты». Время сложения «Рамаяны» умещается, таким образом, внутри хронологических рамок создания «Махабхараты» [23, с. 12].

 Как и «Махабхарата», «Рамаяна» сложилась и переходила из поколения в поколение в устной традиции. Оба эпоса, очевидно, только относительно поздно были записаны и подверглись определенному редактированию уже в письменной традиции. Однако, хотя стиль «Рамаяны» носит те же следы устно-поэтической традиции, в нем обнаруживаются новые черты, не свойственные «Махабхарате». Система художественных средств здесь значительно более развита, она горазда богаче и разнообразнее. «Рамаяна» в этом отношении, по признанию современных исследователей, представляет уже переходную ступень от устного эпоса к книжному и демонстрирует определенные черты индивидуального поэтического стиля. Традиционно создателем «Рамаяны» принято считать легендарного поэта Вальмики, «первого поэта» Индии. О его личности и жизни мы ничего не знаем — до нас дошли о нем только легенды, за которыми можно угадать факты реальной биографии. «Рамаяна» отличается целостностью композиции, сравнительным единообразием тематики и стиля, изложение событий ведется в ней более или менее последовательно, и специалисты не видели оснований отвергать предположение, что, по крайней мере, большая часть эпоса принадлежит одному поэту.

 В центре поэмы Вальмики, как и в центре «Махабхараты» лежит великая битва; ее описание занимает всю шестую (самую большую по объему) книгу «Рамаяны». Но если в «Махабхарате» в основе описания действительный исторический конфликт, то в «Рамаяне» эта битва совершенно фантастическая. В то же время сказочные мотивы своеобразно сочетаются в поэме с отражением реальной действительной эпохи ее создания, в образах сверхъестественные черты причудливо вплетаются в живые человеческие характеры. Выделяется в общем строе поэмы вторая книга, содержащая описание двора Дашаратхи и рассказывающая об изгнании героя, — она почти полностью лишена сказочных мотивов. Главный герой эпоса, Рама — воплощение признанных эпохой добродетелей. Ярко и проникновенно показана в древней поэме любовь Рамы к Сите, составляющая основу памятника. Образ героини Ситы — художественно наиболее цельный в поэме. Сита изображается в «Рамаяне» как идеал индийской женщины-жены (подобно тому, как Рама — идеал воина и государя). Поэма воспевает вместе с любовью и дружбу как одно из высших проявлений духовной красоты человека. Носителями идеала человеческих отношений выступают в «Рамаяне» Лакшмана, брат героя, и мудрый обезьяний вождь Хануман. Силам добра, воплощенных в образах Рамы и Ситы и их друзей, противостоит злое начало, олицетворенное в образе Раваны, десятиглавого повелителя людоедов-ракшасов, царя мифического острова Ланки, главного антагониста Рамы.

 В основе всех версий «Рамаяны» на Малайском архипелаге лежит общее предание, и мы имеем дело с одними и теми же героями: Рамой, Раваной, Ситой, Лакшманой, Хануманом и другими, имена которых переведены или транслитерированы с санскрита. Во всех версиях сохранены главная линия повествования и основные звенья сюжета: похищение Раваной Ситы, поиски Рамой своей супруги, его союз с обезьянами (Сугривой и Хануманом), война с Раваной и победа над ним, возвращение Ситы из плена. Однако вместе с тем некоторые важные сюжетные звенья в «Рамаянах» вне Индии либо вообще отсутствуют, либо переставлены, заменены новыми или выступают в таком облике, который нельзя объяснить адаптацией или естественной эволюцией.

 Для основы сюжета режиссер фильма «Яванская опера» Гарин Нугрохо выбрал один эпизод из «Рамаяны» — похищение Ситы Раваной. Действие перенесено в наше время, однако параллель с событиями и героями древнеиндийского эпоса очевидна.

 «Яванская опера» — это история жизни супружеской пары Сити и Сетьйо, живущей в небольшом кампунге[[11]](#footnote-11) на острове Ява. До свадьбы супруги были танцорами в яванском театре и играли роли Ситы и Рамы в постановке «Рамаяны». После свадьбы герои приняли решение уйти из театра, чтобы наладить семейный быт. Сетьйо открыл маленькую гончарную мастерскую, но дело не приносило прибыли. Однако не только у одного Сетьйо не ладится с работой, но и у других мелких торговцев и ремесленников в кампунге дела не ладятся. Причиной тому был мясник Лудиро (прототип Раваны) — один из самых богатых и влиятельных людей кампунга, вечно строящий козни другим мелким предпринимателям. Финансовые трудности в семье Сити и Сетьйо привели к ссорам и утере взаимопонимания супругов. Вместо того чтобы проводить время с молодой женой Сетьйо вынужден пытаться заработать, и чтобы не потерять мастерскую. В то самое время Лудиро влюбляется в Сити и пытается ее соблазнить, обещает жениться на ней и дать ей все, чего она только пожелает, девушке с каждым днем становится все труднее оставаться верной мужу. В конце концов, Сити сдается и становится любовницей мясника. Узнав об измене любимой жены, Сетьйо не может справиться с чувствами и в приступе ревности, от отчаяния он убивает Лудиро и Сити (вырезав ей сердце в надежде, что оно теперь будет принадлежать только ему). Когда герою в суде выносят приговор, во всем содеянном он винит коррупцию и беззаконие в их кампунге и во всей Индонезии, именно они, по его мнению, толкают людей совершать ужасные поступки. Если бы он мог зарабатывать честным трудом деньги, то его жена ни в чем бы не нуждалась и не поддалась бы соблазну, и они жили бы долго и счастливо, как Сита и Рама, которых когда-то они играли на сцене театра.

 В фильме Гарин Нугрохо предлагает свое видение того, как могли бы разворачиваться события из «Рамаяны» в наши дни. Режиссер обращается не только к извечным проблемам и темам, но и современным, столь актуальным для Индонезии в прошлом и настоящем. Темы любви, верности, зависти и предательства ярко отражены в отношениях Сити, Сетьйо и Лудиро. Вокруг их любовного треугольника вращаются почти все значимые события истории (равно как и в эпизоде похищения Ситы Раваной и ее спасение Рамой— центральный эпизод «Рамаяны»). В фильме есть сцена, когда Сетьйо пытается слепить «жену» из глины, рассуждая о том, какая же она должна быть идеальная яванская женщина, мать и жена. Именно из его монолога мы узнаем о том, что героиня индийского эпоса Сита, — воплощение честности, верности, мудрости, красоты и сильного духа, является с незапамятных времен тем образом, на который должны равняться все яванки. Дело все в том, что Сита — традиционный положительный женский персонаж спектаклей индонезийского театра теней (так же как и жена братьев Пандавов, Драупади, о которой речь шла в предыдущем рассмотренном фильме данной главы) становится с детских лет образцом поведения для девочек индонезиек. Для них — это образ настоящей спутницы жизни, исполнительной, терпеливой, знающей мужние слабости и восхищающейся его сильными сторонами.

 Находят свое отражение в «Яванской опере» и вопросы, волнующие индонезийское общество сейчас, а именно проблемы социального неравенства, коррупции, решение политических и экономических проблем за счет «маленького человека». По замыслу режиссера фильма именно эти явления, порождающие нищету, несчастные браки и преступления, олицетворяют «зло», которое, если не остановить, когда-нибудь непременно победит, как это произошло в кинокартине. Разница финала историй классической версии «Рамаяны» и ее новаторской киноверсии «Яванской оперы» тому яркое подтверждение и предостережение зрителям от режиссера Гарина Нугрохо. В древнеиндийской «Рамаяне» Рама отчаянно сражается за свою любимую Ситу, которая в свою очередь остается верна ему и всеми способами старается уберечь супруга от Раваны. Любовь Ситы и Рамы побеждает «злое начало», — десятиглавого повелителя людоедов-ракшасов, и они живут долго и счастливо.

## *2.3 Кинофильм «Рама — индонезийский Супермен» режиссера Франса Тоток Арса (1974 г.) “Rama Superman Indonesia”, Frans Totok Ars.*

 «Рама — индонезийский Супермен» — фильм (продолжительностью 74 минуты) индонезийской кинокомпании “PT Serama Film – PT Jakarta Putrajaya Film”, кинокартина режиссера Франса Тоток Арса, вышедшая в широкий прокат в 1974 г. В главных ролях: Огаст Меласса — Рама, и Йенни Рейчмен — Лиа. В настоящее время фильм запрещен для показа в международном прокате по причине нарушения авторских прав (незаконное использование в фильме образа «Супермен»[[12]](#footnote-12)).

 Прототипом главного персонажа фильма является Рама — герой древнеиндийского эпоса «Рамаяна». В Индии имеются сотни версий «Рамаяны», не только на санскрите, но и на других языках. Там это священный текст, и главного героя Раму почитают как Бога. Старейшая версия возникла, как полагают, между 200 годом до н.э. и 200 годом н.э. Повесть распространена также за пределами Индии, в частности в Таиланде, в малайском мире и на Яве, как уже говорилось в предыдущем разделе настоящей главы.

 События фильма разворачиваются в конце 1960-х гг. в Джакарте. Анди маленький индонезийский мальчик, в свободное от учебы время вот уже как несколько лет работает разносчиком газет. Всю зарплату он прячет в «сейфе», маленькой коробочке, как оказывается чуть позже для того, чтобы скопить достаточно денег и осуществить свою заветную мечту, — купить золотой амулет в форме бабочки. Каждый день он после работы приходит в лавку с украшениями и любуется своей мечтой. И вот когда, спустя несколько лет, Анди уже, будучи юношей, покупает заветный талисман, оказывается, что украшение в виде бабочки непростое, а обладает волшебной силой, если его поцеловать, то становишься необычайной силы человеком, облаченным в одежду Супермена и способным летать. И теперь всякий раз, когда Анди прибегает к волшебству, он перевоплощается в героя по имени Рама и помогает людям, оказавшимся в беде и нуждающимся в помощи супергероя. Рама — индонезийский Супермен, так восхищенно его называют местные газеты и телеканалы. Однажды Рама знакомится с девушкой по имени Лиа, дочерью профессора Хартойо, и влюбляется в нее. В это время за профессором следит банда Черного Дракона с целью кражи химических формул, чтобы сделать мощное взрывчатое вещество и устроить теракт в центре столицы. Однако поскольку все попытки их были тщетны, сорваны Рамой-суперменом, глава банды решает украсть Лию и потребовать вернуть ее взамен на формулу. Но Рама в схватке с противниками не только освобождает возлюбленную, но и разоблачает личность Черного Дракона, который оказывается бывшим, вечно завидующим и неудачливым учеником профессора Хартойо. Рама — индонезийский Супермен, простой индонезийский мальчишка, сумевший не только воплотить свою мечту, но и спасти столицу.

 Европейские и индонезийские кинокритики сходятся во мнении, что «Рама — индонезийский Супермен» представляет собой не что иное, как попытку экранизации индонезийской версии серии американских фильмов «Приключения Супермена» (“The Adventures of Superman”)1951 ‑ 1958 гг. режиссера Джорджа Ривза, столь популярной в 1960-х гг. в Индонезии среди молодежи. Режиссер Франс Тоток Арс, очевидно, заимствовал сюжет для фильма из американской оригинальной версии кинокартины про супергероя. Однако интересен тот факт, что образы главных персонажей фильма и предметы были переосмыслены в рамках индонезийской культуры. Так волшебное украшение, дарующее силу супергероя — это талисман в виде бабочки. И неслучайно, так как в большинстве стран Юго-Восточной Азии бабочка представляет собой символ души, бессмертия, возрождения и воскресения, способности к превращениям, к трансформации, полету. Американский же Супермен обретает сверхсилу исключительно облачением в специальный костюм, который для Рамы в Индонезии является лишь внешним атрибутом, а не источником силы. Главный герой индонезийкой версии о Супермене, по сути дела является героем древнеиндийского эпоса «Рамаяны» и его малайских переложений — Рамой. Неслучайно именно этот персонаж был выбран режиссером для роли «местного Супермена». Рама испокон веков для индийцев и индонезийцев воплощения истиной храбрости, мужества, отваги и доблести. В древнем эпосе у Рамы была возлюбленная Сита, ради которой он совершал подвиги, в современном фильме «Рама — индонезийский супермен» в роли любимой героя выступает Лиа, положительная, красивая, честная и умная девушка. Во всех классических версиях «Рамаяны» антагонистом Рамы является Равана, десятиглавый повелитель ракшасов[[13]](#footnote-13), в киноленте же главным противником Рамы-Супермена становится Черный Дракон, прототипом которого смело можно считать Равану, так как часто его изображают в виде ужасного змея. Помимо всего прочего, эпизод похищения Лии бандой Черного Дракона и последующая схватка с врагами и освобождение девушки Рамой может восприниматься как реминисценция на эпизод похищения Ситы Раваной и победы Рамой над ним в бою за свободу возлюбленной. Благополучный финал фильма, победа над противником и признание Рамы-Супермена, схож с финалом истории «Рамаяны» — все жили долго и счастливо.

 Кинокартину «Рама — индонезийский Супермен» можно считать не просто ремейком[[14]](#footnote-14) американской истории о Супермене, а скорее очередным фильмом о герое, национальном герое с заимствованными идеями, персонажами и элементами не только из американского кинематографа, но и древнеиндийского эпоса и его малайских переложений.

## *2.4 Кинофильм «Сказание о Раме» режиссера Джимми Атмая (1973 г.) “Sri Rama”, Jimmy Atmaja.*

 «Сказание о Раме» — художественный фильм (продолжительностью 70 минут), картина режиссера Джимми Атмая, вышедшая в прокат в 1973 г. В главных ролях: Тан Чен Бок — Рама, Астри Иво — Сита.

 Фильм представляет собой точную экранизацию малайской версии древнеиндийского эпоса «Рамаяны», а именно «Сказание о Сери Раме». «Сказание о Сери Рама» восходит к «Рамаяне» Вальмики, но отнюдь не является ее переводом или даже пересказом. На малайской редакции индийской поэмы, как доказал анализ текста, сказались южноиндийское, североиндийское и восточноиндийское влияния. Изучение различных списков повести показывает, что ее «праверсия», связанная не столько с классической санскритской «Рамаяной» Вальмики, древнеиндийского поэта, сколько с более поздними популярными версиями этого произведения, бытовавшими в Восточной, Западной и Юго-Западной Индии, возникли не ранее XII в. и не позднее XV в. «Праверсия» повести первоначально сложилась в устной традиции и, вероятно, многим обязана бытованию в кукольно-теневом театре ваянг [10, с. 24]. Малайское классическое «Сказание о Сери Раме» дошла до нас в двух редакциях: одна из них была опубликована в 1843 г. Роодрой ван Эйсингом, а другая — доктором Шеллабером, который положил в основу своего издания список, принадлежавший когда-то архиепископу Лоду, а с 1633 г. хранящийся в Бодлейанской библиотеке в Оксфорде [12, с. 56].

 «Сказание о Сери Раме», как и его экранизация, отражают много важных этнографических подробностей жизни малайцев. Так, описание свадьбы начинается всегда с указания на многодневное бодрствование родителей невесты или лиц, заменяющих родителей. Этот праздник бодрствования есть не что иное, как продолжающийся несколько ночей подряд предсвадебный пир (пируют ночью, так как днем очень жарко). Сама свадьба заключается в семикратном объезде молодых вокруг города в сопровождении соответствующей свиты. На пире мужа и жену сажают вместе за стол, и мать невесты кормит обоих из своих рук, как своих детей. Это явный пережиток матриархата, при котором муж переходит в род жены Затем место молодых завешивается пологом из семи занавесей, за которыми они остаются на некоторое время и могут наедине поесть и поговорить [17, с. 10].

 Для индонезийской жизни характерна громадная роль музыки, без которой не обходится ни одно празднество и ни одно торжество, ни одно событие как семейное, так и общественное. Эта любовь индонезийцев к музыке отразилась и в «Сказании о Сери Раме» [17, с. 10]. Именно поэтому в фильме «Сказание о Раме» режиссер Джимми Атмая уделил отдельное, особое внимание музыкальному сопровождению кинокартины — традиционной индонезийской музыке.

 Очень любопытно, что хоть ислам и начал проникать в Индонезию еще с XIII в., он очень мало отражается в «Сказании о Сери Раме». Только в двух-трех местах упоминается Аллах, хотя, может быть, именно ислам (или, вернее, содержащаяся в нем идея единого бога) привел к тому, что как основной вершитель судеб в сказании постоянно упоминается «Великий Преславный Бог» — Девата Мулия Райя. Впрочем, эта идея отнюдь не была чужда индуизму, принесенному в Индонезию из Индии. Ведь и для индуса было очевидным, что во главе мира стоит великая троица: Брахма, Вишну и Шива, из которых Брахма, собственно, в жизнь мира не вмешивается. Активными божествами являются Шива и Вишну. Индусы распадаются в основном на шиваитов и вишнуитов, то есть для одной части индусов верховным богом является Шива, а для другой — Вишну. Таким образом, вес остальные боги и богини входят в индуистскую религию как члены рода верховного бога, как его функции или излучения, как силы. В малайской же версии «Рамаяны» Великий Бог, особенно в своей воплощенной форме Сери Рамы, является родоначальником, то есть предком царствующего рода, что совершенно отвечает индонезийской почве древнейшим малайским анимизмом. Мать божественного родоначальника Рамы сама оказывается духом дерева [17, с. 10 – 11].

 И поклонение предкам и анимизм свойственны, разумеется, многим первобытным народам. В данном случае важно наличие этих форм религии у малайцев. Анимистические представления вообще пронизывают «Сказание о Сери Раме»: стрелы Рамы одушевлены; и Сери Рама и другие вещие учителя и волшебники дат душу пучкам осоки или цветам и обращают их в людей.

 Интересен тот факт, что расхождения малайской версии и классической древнеиндийской версии «Рамаяны» находят свое отражение в киноленте и во взаимоотношениях между многими персонажами. Так в малайской версии у Ханумана оказываются две матери: одна — зачавшая его царевна Сита, а другая родившая его на свет Деви Анджани. Еще более сложны отношения меду царевичем Сери Рамой и царевной Ситой. Отец Сери Рамы — Дасарата Махараджа — вступил в близкие отношения с царицей Манду Даки — супругой Раваны — раньше ее мужа, так что вопрос о том, кто является отцом Ситы — дочери Манду Даки — остается открытым. Если она дочь Дасараты Махаражди, то приходится Сери Раме сестрой. Если же она дочь Раваны, то они с царевичем Сари Рамой не родственники. Однако в этом случае стремление Раваны сделать Ситу своей женой напоминает преступление царя Эдипа, женившегося на своей матери. Правда, в обоих этих случаях «преступление» это непреднамеренное. Равана так же не знал того, что Сита его дочь, как Эдип, что Иокаста его мать. Ничего подобного в индийской «Рамаяне» нет, в ней Сита просто дочь государя — сосед отца Сери Рамы. [17, с. 13]. Брачные отношения на Малайском архипелаге вообще значительно сложнее, чем в Индии. При очень распространенном у малайцев матрилокальном браке, при котором дети остаются в роде матери, браки единокровных, но не единоутробных братьев и сестер возможны и не вызывают представлений о кровосмесительстве. Поэтому брак Рамы с Ситой не вызывает возмущения у индонезийцев. Попытка же Раваны жениться на Сите вызывает возмущение и отвращение, так как это нарушает закон многих первобытных народов, по которому муж и жена должны принадлежать к одному поколению, а не к разным, как Равана и Сита. Вообще кровосмешение по прямой восходящей или нисходящей линии воспринимается как нарушение морали у большинства народов. Индийцы же допускают браки между людьми различных поколений. Брак с дочерью сестры индийцы считают даже самым естественным браком.

 И в индийской «Рамаяне» и в «Сказании о Сери Раме» Равана обращается к своим родным, братьям, сыновьям за помощью в своей борьбе с Сери Рамой. И тут мы встречаем фигуры, совершенно чуждые индийской культуре, — например, Бута Биса, которого нет в «Рамаяне». Это сгущенная ярость, его боится сам Равана; поэтому он спустил его в закрытом сосуде в глубины земли и укрепил на его глазах золотые колпачки, так как взгляд его сжигает все, на что попадает [17, с. 13].

 Из всего написанного выше очевидно, что использованные мотивы индийского эпоса «Рамаяна» в малайской версии «Сказание о Сери Раме» и ее экранизации «Сказание о Раме» пронизаны индонезийским духом и мировоззрением.

# Заключение.

 Известно, что уже в конце I тысячелетия до н.э. между Малайей и Индией, преимущественно Южной, установились прочные связи. Контакты с Индией были тесными на протяжении многих веков: с начала нашей эры до XII ‑ XIII вв. В разные периоды своей истории с неодинаковой интенсивностью, но удивительно органично, Малайский архипелаг воспринимал элементы индийской культуры.

 Влияние индийской культуры на Малайский архипелаг очень велико. Новые элементы, пришедшие из Индии, вошли в процессе сложного и динамического синтеза в культуру народов Малайи, придав ей определенный оттенок. В результате контактов с Индией народы Нусантары переняли у индийцев форму государственного управления, а также индийские религиозные учения, а именно буддизм и индуизм. Однако эти заимствования носили выборочный характер и настолько органично слились с местными традициями, что можно говорить об образовании самобытной синкретической культуры, индуизированной по форме, но местной, во многом более архаичной, по содержанию.

 Частью этой культуры являются малайские и яванские переложения великих эпосов Индии — «Рамаяна» и «Махабхарата», которые, несомненно, нашли свое отражение в таком виде искусства как кинематограф. На примере следующих индонезийских фильмов: «Драупади» (“Drupadi”) 2008 г., «Яванская опера» (“Opera Jawa”) 2006 г., «Рама — индонезийский Супермен» (“Rama Superman Indonesia”) 1974 г., и «Сказание о Раме» (“Sri Rama”) 1973 г, можно прийти к выводу, что индийские образы и сюжеты индийских эпосов играют важную, особую роль в кинематографе Индонезии XX ‑ XXI вв.

 Образы Ситы и Драупади в кинофильмах, точно так же как и в традиционном театре и литературе служат примером того, какой должна быть настоящая индонезийская женщина, мать и жена. Точно также, обращаясь к таким персонажам, как братья Пандавы, герои «Махабхараты», или царевич Рама, главный герой «Рамаяны», режиссеры показывают в кинолентах, каким должен быть идеальный индонезийский мужчина. Поскольку в сознании индонезийцев эти герои индийских эпосов всегда отождествляются с неким мужским идеалом. Будь это Арджуна, Бима или Рама, про каждого из них можно сказать, что он мужественный воин, благородный герой, помимо внутренней красоты отличающийся и своими внешними данными.

 Сюжеты фильмов, в основе которых лежат истории из древнеиндийских эпических сказаний, поднимают извечные вопросы о любви, зависти, верности и предательстве, кроме того касаются и проблем, столько актуальных в наше время в Индонезии, например, такие как терроризм, коррупция, социальное неравенство и семейные разводы. Так, например, события сюжетной линии коварного замысла героя из фильма «Рама — индонезийский Супермен» устроить взрыв в центре столицы, имеют место быть и сейчас в реальной жизни. Или же финал истории «Яванской оперы», в котором беззаконие и отчаянное положение толкают героя совершить страшное преступление, — возможно увидеть в новостной статье индонезийской газеты сегодня.

# Список просмотренных кинокартин.

1. Кинофильм «Расставание», режиссер Аджар Асмар; “Jauh di mata”, Andjar Asmara, 1948.
2. Кинофильм «Цветок кафе», режиссер Д. Хьюнг; “Bunga Rumah Makan” D. Huyung, 1951.
3. Кинофильм «Возвращение», режиссер Басуки Эффенди; “Pulang”, Basuki Effendi, 1952.
4. Кинофильм «Важный визитер», режиссер Усмар Исмаил; “Tamu Agung”, Usmar Ismail, 1955.
5. Кинофильм «Си Питунг», режиссер Н. Исмаил; “Si Pitung”, N. Ismail, 1970.
6. Кинофильм «Сказание о Раме», режиссер Джимми Атмая; “Sri Rama”, Jimmy Atmaja, 1973.
7. Кинофильм «Рама — индонезийский Супермен», режиссер Франс Тоток Арс; “Rama Superman Indonesia”, Frans Totok Ars, 1974.
8. Кинофильм «Слепой из пещеры духов», режиссер П. Бурнам; “Si Buta dari gua hanta”, P. Burnaam, 1977.
9. Кинофильм «Путешествие из Джакарты в Бандунг», режиссер Готот Пракоса; “Jalur. A trip from Jakarta to Bandung”, Gotot Prakosa, 1977.
10. Кинофильм «Письмо для феи», режиссер Гарин Нугрохо; “Surat untuk Bidadari”, Garin Nugroho, 1994.
11. Кинофильм «Приключения Шерины», режиссер Рири Риза; “Petualangan Sherina”, Riri Riza, 2000.
12. Кинофильм «Что случилось с Любовью», режиссер Руди Серджаво; “Ada apa dengan Сinta?”, Rudy Soedjarwo, 2002.
13. Кинофильм «Эйфель, я люблю тебя», режиссера Насри Чеппи; “Eiffel I'm in Love”, Nasri Cheppy, 2003.
14. Кинофильм «Арисан!», режиссер Ниа Ди Ната; “Arisan!”, Nia Dinata, 2003.
15. Кинофильм «Мы скучаем по тебе», режиссер Гарин Нугрохо; “Rindu kami padamu”, Garin Nugroho, 2003.
16. Кинофильм «Яванская опера», режиссер Гарин Нугрохо; “Opera Jawa ”, Garin Nugroho, 2006.
17. Кинофильм «Драупади», режиссер Рири Риза; “Drupadi”, Mohammad Rivai Riza, 2008.
18. Кинофильм «Братство радуги», режиссер Рири Риза; “Laskar Pelangi”, Mohammad Rivai Riza, 2008.

# Иллюстрации к главе 2: постеры к фильмам «Драупади», «Яванская опера», «Сказание о Раме», «Рама — индонезийский Супермен».

|  |  |
| --- | --- |
| **Кинофильм «Драупади» режиссера Рири Риза. (2008 г.)** **“Drupadi”, Mohammad Rivai Riza.** | **Кинофильм «Яванская опера» режиссера Гарин Нугрохо (2006 г.) “Opera Jawa ”, Garin Nugroho.** |
| **Кинофильм «Рама — индонезийский Супермен» режиссера Франса Тоток Арс (1974 г.) “Rama Superman Indonesia”, Frans Totok Ars.** | **Кинофильм «Сказание о Раме» режиссера Джимми Атмая (1973 г.) “Sri Rama”, Jimmy Atmaja.** |

# Список использованной литературы.

1. Biran Misbach Yusa. Sejarah Film 1900-1950, Bikin Film di Jawa. Jakarta: Komunitas Bambu, 2009. ‑ 443 hal.
2. Prakosa G. Film pinggiran: Antologi film pendek, film eksperimental, dan film documenter. Jakarta: Yayasan Seni Visual Indonesia (YSVI), 2008. ‑ 218 hal.
3. Prakosa G. Film pendek independen dalam penilaian: sebuah catatan dari berbagai festival “Film pendek dan film alternative” di Indonesia. Jakarta: Komite Film DKJ dan Yayasan Seni Visual Indonesia (YSVI), 2005. ‑ 276 hal.
4. Prakosa G. Ketika film pendek bersosialisasi. Jakarta: Yayasan Layar Putih, 2001. ‑148 hal.
5. Saptatia, Henny, dkk. 111 Tahun Kronika Perfilman Indonesia. Jakarta: Kementerian dan Ekonomi Kreatif Repiblik Indonesia, 2011. ‑ 405 hal.
6. Siagian G. Sejarah Film Indonesia: Masa Kelahiran-Pertumbuhan. Jakarta: Fakultas Film dan Televisi IKJ (FFTV IKJ), 2010. ‑ 163 hal.
7. Suradji D. Bertebaran: Rangkuman tulisan menjinari. Seni drama, film, lukis dan sketsa Ibu Kota R.I.S. Djakarta: Haruman Hidup, 1961. ‑ 173 hal.
8. Большой индонезийско-русский словарь = Kamus besar bahasa Indonesia-Rusia : 56 тыс. слов и 48 тыс. сочетаний: В 2 т. / Р. Н. Коригодский и др. – М.: Русcкий. язык, 1990.
9. Брагинский В.И. История малайской литературы VII-XIX веков. М.: Наука, 1983. ‑ 495 с.
10. Брагинский В.И. , Деопик Д.В Сказания о доблестных, влюбленных и мудрых. Антология классической малайской прозы. М.: Наука. Гл. ред. вост. лит., 1982. ‑ 392 c.
11. Бэшим А. Чудо, которым была Индия. М.: Наука. Гл. ред. вост. лит., 1977. ‑ 616 c.
12. Винстедт Р. Путешествие через полмиллиона страниц. История малайской классической литературы. М.: Наука. Гл. ред. вост. лит., 1966. ‑ 165c.
13. Гринцер П.А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М.: Наука, 1974. ‑ 422 c.
14. Индонезия. Справочник. М.: Наука. Гл. ред. вост. лит., 1983. ‑ 398 c.
15. Кулланда С.В. История древней Явы. М.: Наука, 1992. ‑ 220 c.
16. Маретин Ю.В. Индийские влияния и проблема самобытности индонезийской культуры (основные аспекты методологического подхода) / Ю. В. Маретин // Малайско-индонезийские исследования. Сборник статей памяти академика А. А. Губера: научное издание / Институт востоковедения АН СССР, Институт стран Азии и Африки МГУ им. М.В.Ломоносова. с. 42 –63. М.: Наука, 1977.
17. Мерварт Л.В. Сказание о Сери Раме. Индонезийская Рамаяна. М.: Изд-во восточной литературы, 1961. ‑ 294 c.
18. Муриан И.Ф. Искусство Индонезии с древнейших времен до конца XV века: альбом / И. Ф. Муриан; Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания М-ва культ. СССР. М.: Искусство, 1981. ‑ 240 c.
19. Парникель Б. Б. Введение в литературную историю Нусантары IX-XIX вв. М.: Наука, 1980. ‑
20. Погадаев В.А. Индонезия: краткий справочник / Мос.гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, Ин-т стран Азии и Африки, Центр изучения современ. проблем Юго-восточ. Азии и Азиат.-тихоокеан. региона. М.: Ключ-С, 2013. ‑ 248 c.
21. Романова Е.В. Индийская мифология в индонезийской поэзии начала XX в. Австралия, Океания и Индонезия в пространстве времени и истории (статьи по материалам Маклаевских чтений 2007 — 2009 гг.). СПб.: МАЭ РАН , 2010. с. 133 – 141 (Маклаевский сборник. Вып. 3).
22. Сикорский В.В. Индонезийская литература. Краткий очерк. М.: Наука, 1965. ‑ 134 c.
23. Три великих сказания древней Индии. Сказание о Раме. Сказание о Кришне. Сказание о великой битве потомков Бхараты: научное издание / литерат. изложение и предисл. Э. Н. Темкина и В. Г. Эрмана. М.: Наука, 1978. – 576 с.
24. Холл Д. Дж. История Юго-Восточной Азии. М.: Наука, 1958 ‑ 598 c.
1. «Ваянг-кулит» – традиционный теневой театр с использованием тростевых плоских кожаных кукол. [↑](#footnote-ref-1)
2. «Панджи» – цикл яванских эпических сказаний, в основе которых лежат события яванской истории, середины XIV в., периода расцвета восточнояванской империи Маджапахит. В цикле повествуется о царевиче Панджи – Ину Кертапати, о его сестре и супруге, разлученных волей богов и соединившихся после долгих странствий и испытаний. Наряду с историческими параллелями в этих сказаниях ощутимо влияние лунного и солнечного мифов. [↑](#footnote-ref-2)
3. «Дамар Вулан» – яванский средневековый эпос, широко распространенный на Восточной Яве, который повествует о войне государства Бламбанган с Маджапахитом в XV в. [↑](#footnote-ref-3)
4. «Менак» – цикл яванских лаконов об Амире Хамзе – дяде пророка Мухаммада. [↑](#footnote-ref-4)
5. «Черита силат» (“Cerita Silat”) – приключенческий жанр в литературе и кинематографе с элементами фантастики и боевых искусств. [↑](#footnote-ref-5)
6. «Ньяи Дасима» ‑ классическая поэма конца XIX в. Г. Франсиса, повествующая о жизни «ньяи» (так называли туземных жен европейцев на Малайском архипелаге во время колониальной зависимости от Нидерландов). [↑](#footnote-ref-6)
7. Дангдут — жанр индонезийской поп-музыки, которой берёт истоки в малайской, арабской и индийской музыке. Возник в конце 1960-х — начале 1970-х годах в среде мусульманской рабочей молодежи острова Ява и с конца 1990-х годов получил широкое распространение. [↑](#footnote-ref-7)
8. Синеплекс (от англ. “Cineplex”) ‑ многоэкранный кинотеатр (по названию торговой марки киносети). [↑](#footnote-ref-8)
9. Питер Селларс (англ. Peter Sellars , род. 27 сентября 1957 года, Питтсбург, штат Пенсильвания, США) — американский театральный и оперный режиссёр, прославившийся неоднозначными интерпретациями классики. [↑](#footnote-ref-9)
10. Мюзикл (англ. Musical, от «musical comedy» — музыкальная комедия) — музыкально-театральный сценический жанр, произведение и представление, сочетающее в себе музыкальное, драматическое, хореографическое и оперное искусства. [↑](#footnote-ref-10)
11. Кампунг — сельская община в Индонезии, «традиционная деревня». Относится к сельским пунктам, как и деревни и поселки. [↑](#footnote-ref-11)
12. Супермен (англ. Superman) — супергерой комиксов, которые выпускаются компанией DC Comics. Придуманный писателем Джерри Сигелом и художником Джо Шустером и проданный компании Detective Comics (позднее DC Comics), персонаж впервые появился на страницах Action Comics №1 (июнь 1938-го), а впоследствии появлялся в различных радиопередачах, телевизионных программах, фильмах, на газетных полосах и в видеоиграх. [↑](#footnote-ref-12)
13. Ракшасы — демоны-людоеды и злые духи в индуизме и буддизме. [↑](#footnote-ref-13)
14. Ремейк, или римейк (англ. remake, букв. переделка) — в современных кинематографе и музыке — более новая версия или интерпретация ранее изданного произведения (фильма, песни, любой музыкальной композиции или драматургической работы). [↑](#footnote-ref-14)