



СЕРИЯ КНИГОТЕКСТЫ
НАЗВАНИЕ МЕЖДУ ЖИЗНЬЮ И СМЕРТЬЮ
ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСТВЕ АББАСА КАРОСТАМАН
АВТОР НАТАЛЬЯ КАЗУРОВА
НЛО

Кинотексты

Наталья Казурова

**Между жизнью и смертью.
Заметки о творчестве
Аббаса Киаростами**

«НЛО»

2018

Казурова Н.

Между жизнью и смертью. Заметки о творчестве Аббаса
Киаростами / Н. Казурова — «НЛО», 2018 — (Кинотексты)

В книге рассмотрены жизнь и фильмы выдающегося иранского режиссера Аббаса Киаростами (1940–2016), лауреата многих кинофестивалей. Автор прослеживает, как формировались его взгляды на киноискусство и как в его поэтических фильмах отражались бурные политические и социальные перемены в иранском обществе второй половины XX века. В качестве приложения помещены несколько интервью А. Киаростами, данные им в разные годы. В оформлении обложки использованы кадры из кинофильмов «Вкус вишни» и «Ширин».

© Казурова Н., 2018

© НЛО, 2018

Содержание

Предисловие	5
Глава 1	9
Конец ознакомительного фрагмента.	20

Наталья Казурова

Между жизнью и смертью. Заметки о творчестве Аббаса Киаростами

С. Рей ушел от нас, и я был в большой печали. Но увидев фильмы Киаростами, я благодарю Бога, потому что теперь у нас есть достойная ему замена.

Акира Куросава

Предисловие

Эта книга была задумана как анализ фильмов Аббаса Киаростами, одного из крупнейших режиссеров современности, давно почитаемого кинокритиками и зрителями по всему миру.

За рубежом о творчестве Киаростами написано много, что не удивительно. Обладатель «Золотой пальмовой ветви» Каннского кинофестиваля 1997 года за фильм «Вкус вишни» Киаростами – один из наиболее влиятельных режиссеров нашего времени. Несмотря на то что до настоящего момента на русском языке нет исследований, в которых анализировалось бы творчество мастера, и в одной книге невозможно дать исчерпывающий обзор творчества Киаростами, все же здесь будет предпринята попытка детального анализа фильмов режиссера, начиная с ранних короткометражных картин до его последней работы.

О Киаростами известно мало. Он не любил рассказывать о себе и своей семье, предпочитая в интервью говорить о творческих замыслах, а не о частной жизни. Киаростами родился в Тегеране в 1940 году. Окончив школу изящных искусств Тегеранского университета, где он специализировался на живописи и графическом дизайне, будущий режиссер начал свою карьеру в сфере рекламы. Сняв более 150 рекламных роликов для иранского телевидения¹, в конце 1960-х годов он стал работать над созданием титров к художественным фильмам, в том числе к легендарному «Гайшару» (1969) М. Кимияйи. Для Киаростами работа над вступительными титрами была своего рода мостом между графическим дизайном и миром кинематографа. В 1970 году Киаростами присоединился к учрежденному императрицей Фарах, супругой шаха Мухаммеда Реза Пехлеви, Институту интеллектуального развития детей и подростков, широко известному под сокращенным названием «Канун» (Kanun-e Parvaresh-e Fekri Kudakan va Nojavanan). Более двадцати лет режиссер был связан с кинематографом о детях и для детей. Последний фильм в сотрудничестве с «Канун» был им снят в 1991 году.

В 1990-е годы в творчестве Киаростами на смену фильмам о детстве приходят картины об иранской интеллигенции («Вкус вишни», «Нас унесет ветер»), позднее он начинает сотрудничать с коллегами с Запада и Востока («Билет на поезд» и «Копия верна» сняты в Италии, «Как влюбленный» – в Японии). С возрастом Киаростами создает все более философские по содержанию и экспериментаторские по форме ленты, отходя от уже ставших классическими принципов иранской «новой волны»² и оставаясь верным своему самобытному авторскому почерку.

¹ См.: Naficy H. A Social History of Iranian Cinema: The Industrializing Years, 1941 – 1978. Durham; L.: Duke University Press, 2011. Vol. 2. P. 398.

² Иранская «новая волна» начала складываться в конце 1960-х годов, развивалась в 1970-е и расцвела в 1980 – 1990-е. У ее истоков стояли Ф. Фаррохзад, Д. Мехрджуи, Б. Бейзай, М. Кимияйи, А. Надери, А. Киаростами. Позднее к ним присоединилась плеяда молодых и талантливых режиссеров – М. Махмальбаф, М. Маджиди, Дж. Панахи, Б. Гобади, А. Фархади и др. Наибольшее признание и популярность среди них вне Ирана получили А. Киаростами и М. Махмальбаф, фильмы которых стали визитными карточками иранского кинематографа.

Ранние картины Киаростами укладываются в представления о типичном иранском кино нового поколения, пришедшем на смену кинематографу шахского периода после провозглашения Ирана Исламской республикой в 1979 году. Послереволюционное иранское кино предполагало простой стиль повествования, незамысловатую историю в основе сюжета, привлечение к съемкам непрофессиональных актеров и активное участие детей и подростков. По А. Базену, такое кино можно охарактеризовать как «эстетику действительности»³.

Это заметно прежде всего на повествовательном уровне: сюжетную канву фильма, в основе которой лежит бытописание, составляет история из жизни ничем на первый взгляд не примечательного человека. Режиссеры стремятся к показу на экране реально произошедшего случая в духе итальянского неореализма, «повседневность и бытие соприкасаются через человека»⁴. Для достижения своих целей иранские режиссеры прибегают к приемам и элементам жанров неигрового кино: репортажному стилю, интервью, естественным декорациям, звукам, записанным в режиме реального времени на улицах иранских городов и деревень, диалектной речи непрофессиональных актеров.

«Правила» современного иранского кинематографа во многом сформировались благодаря фильмам Киаростами: «...следование эстетике итальянского неореализма со временем стало, по иронии, парадоксальным образом сочетаться с деконструкцией оригинала»⁵. В первых короткометражных лентах и таких фильмах, как «Путешественник», Киаростами следует заветам итальянских режиссеров-неореалистов, но в дальнейшем им овладевает стремление экспериментировать. Постепенно Киаростами начинает проблематизировать принципы неореализма и реализма как такового. В 1990-е годы он фокусирует внимание на проблеме соотношения власти реальности и вымысла, деконструирует классическую неореалистическую форму повествования, нарушает логику демонстрации действительности/вымысла на экране, регулярно смешивая их. Киаростами постоянно держит аудиторию в напряжении и сомнении относительно того, что есть истинное в его картинах, а что выдуманное, что есть фикция, а что – реальность. Этот то ли квазидокументальный, то ли квазихудожественный стиль режиссера, связанный частично с особенностями индивидуального мироощущения самого Киаростами, а частично с заданными иранской традицией интерпретационными и психологическими векторами (утаивание главного, сокрытие истинного, ритуальная учтивость, внутренняя чистота и таинственность), оказал сильное воздействие на более молодое поколение авторов, нередко копирующих манеру Киаростами в своих фильмах.

Жизнь и творчество Киаростами совпали с переломным моментом в истории Ирана. В 1978 – 1979 годах не только произошла Исламская революция, но и сменились установки и жизненные ориентиры иранского народа. Если становление Киаростами как режиссера началось в эпоху правления шаха, стремившегося преобразовать иранскую жизнь по западной модели, то первые настоящие кинематографические достижения пришлось уже на период правления аятоллы Хомейни. Пристальный интерес к работам Киаростами был проявлен иранскими и западными киноведами и кинокритиками в 1990-е годы, когда иранское общество, придя в себя после кровопролитной революции и испепеляющей Ирано-иракской войны (1980 – 1988), было готово к рефлексии, во многом обусловленной национальными травмами и культурной памятью народа.

При интерпретации картин Киаростами мы стремились реконструировать контекст его родной среды и учесть влияние достижений мирового искусства на его фильмы в сочетании с достижениями общемирового искусства. Творчество режиссера глубоко укоренено в иран-

³ Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 280.

⁴ Тесля С.Н. Опыт аналитики повседневного. М.: Издательство МГУ, 1995. С. 25.

⁵ Naficy H. Neorealism in Iranian Style // Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style. Jackson: University Press of Mississippi, 2011. P. 234.

ской действительности и опирается на культурное достояние Ирана. Одновременно с этим на режиссера большое влияние оказало наследие западной цивилизации. Попытаться проанализировать фильмы Киаростами на стыке западного и восточного ценностных миров сложнее, чем может показаться на первый взгляд. За десятилетия о европейском и американском кино написано множество аналитических работ, которые помогают систематизировать знания, вычленить общее и частное в фильмах разных стран. Кинематограф мусульманского региона до недавнего времени был слабо изучен и был мало интересен исследователям в силу отсутствия мощных направлений, будучи представлен лишь отдельными яркими личностями. В качестве примеров можно привести египтянина Ю. Шахина или турка курдского происхождения Й. Гюнея.

Поэтому в данной книге картины Киаростами были помещены в контекст политической и социальной обстановки в стране, народной культуры, классического и современного иранского киноискусства и западной кинематографической и, шире, культурной традиций.

Киноведы и представители смежных дисциплин впервые начали серьезно осмысливать феномен мусульманского кино исходя из особенностей его родной среды, пожалуй, именно в эпоху взлета иранской «новой волны», на смену которой пришло поколение талантливых турецких режиссеров в лице Н.Б. Джейлана, С. Капланоглу, З. Демиркубуза, Р. Эрдема. Сегодня африканские, ближневосточные и центральноазиатские мотивы все слышнее в немецких и французских фильмах, снятых режиссерами-иммигрантами и их потомками.

Киаростами нельзя назвать моралистом, он не поучает, не направляет, а только намекает. Вывод всегда должен сделать сам зритель, который становится участником действия, входящим в пространство, созданное режиссером. Киаростами говорит: «Я стараюсь дать людям как можно меньше информации, но это все равно намного больше, чем они получают в реальной жизни»⁶. Создается впечатление, что режиссер способен регулировать эмоции аудитории. Он управляет героями фильмов как фигурами на шахматной доске, держит дистанцию между персонажами и аудиторией (за редким исключением), не дает ей возможности идентифицировать себя с главными героями. Длинные планы, кадры, снятые дальним планом, съемка через лобовое стекло автомобиля, аскетичность деталей в кадре, дающих мало сведений о характерах персонажей, не мешают Киаростами показать силу и уязвимость человеческого существа. Видимая простота фильмов Киаростами способна дезориентировать, однако зритель, доверившийся режиссеру, неизменно найдет в его картинах приметы человеческого тепла.

Киаростами – один из тех кинематографистов, которые из фильма в фильм повторяют любимые приемы. Его картины, подобно фильмам таких разных авторов, как П. Гринуэй, Д. Линч, Я. Одзу, Ф. Феллини, можно узнать с первых кадров по характерным признакам их кинематографических миров. Повторы – один из фирменных приемов Киаростами, и в нашей книге не раз прозвучат ключевые для лент режиссера слова «реальность» и «вымысел», «жизнь» и «смерть». Вечное противоборство жизни и смерти волновало режиссера на протяжении всей творческой биографии. Киаростами воспекает подчиненную циклам неизменную красоту природы и внутреннего духовного мира человека⁷, несмотря на хрупкость его организма и слабость из-за жажды наслаждений. В картинах Киаростами стремление к самопознанию и исследованию мира вокруг себя формирует оазис жизни в пучине неминуемой и всепоглощающей гибели. Выросший в культуре, в которой развит культ смерти, Киаростами умеет ценить жизнь

⁶ Wigon Z. They Should Be Grateful: An Interview with Abbas Kiarostami. 2013. 13 Feb. URL: <http://filmmakermagazine.com/65073-they-should-be-grateful-an-interview-with-abbas-kiarostami/#.V0IWt-S-de6> (дата обращения: 23.01.2016).

⁷ В исламской философской традиции представления о красоте размышления неизменно ведут к пониманию красоты через красоту Бога. Со Средних веков до настоящего момента традиция понимания красоты требует от мыслителей и деятелей искусства равно духовного и интеллектуального поиска, тесно сопряженного с попытками воспринять метафизическую красоту природы (см.: Gonzalez V. Beauty and Islam: Aesthetics in Islamic Art and Architecture. L.; N.Y.: I. B. Tauris Publishers, 2001).

и уважать смерть. В своих фильмах он вторит персидским поэтам и писателям прошлого и настоящего, однако за видимым влиянием на него пессимистических мотивов последних неизменно ощущается биение жизни в каждом моменте бытия.

Многие работы Киаростами с годами стали только лучше, его наследие и отточенный почерк свидетельствуют о мастерстве, таланте, чутье режиссера, а главное – о его способности опережать время. В 1990-е годы его фильмы казались вершиной новаторства, а сегодня умение Киаростами балансировать между игровым/неигровым кино стало одним из ведущих трендов.

Хотелось бы поблагодарить коллег за участие и советы. Я обязана американскому кинокритику Дж. Розенбауму, знатоку турецкого кино Г. Донмез-Колен и таджикскому кинодокументалисту Д. Худоназарову за помощь в налаживании контактов с А. Киаростами, от которого 1 января 2016 года получила электронное письмо. Попытки договориться о встрече оборвала его тяжелая болезнь. 4 июля 2016 года режиссера не стало. Тем не менее разбор фильмов Киаростами сделан с учетом его размышлений в многочисленных интервью, которые он давал на протяжении своей долгой творческой карьеры.

Большую признательность хотелось бы выразить востоковеду-иранисту К. Васильцову за помощь в подборе литературы, связанной с вопросами философской традиции и культуры Ирана, а также за советы и исторические сведения, сообщенные им и очень помогшие мне в написании этой книги. Многочасовые дискуссии по вопросам истории, культуры и искусства шахского и послереволюционного Ирана помогли мне взглянуть на эту страну под другим углом зрения. Я выражаю особую признательность М. Йосефи (Василенко) за переводы стихотворений С. Сепехри «Адрес» и Ф. Фаррохзад «Нас унесет ветер», выполненные специально для данного издания. Отдельная благодарность родителям за моральную поддержку и К. Воздиган за дружеское терпение и ценные замечания на всех этапах работы.

Глава 1

Рождение нового иранского кино

Авторский иранский кинематограф сформировался в русле нового кино Ирана после свержения шахского режима в 1979 году. За провозглашением Исламской республики последовала коренная ломка прежнего уклада, сложившегося в эпоху существования монархической власти – как на государственном уровне, так и в частной жизни. Обращение к новым идеалам и ценностям в области культуры и искусства привело к многочисленным запретам, что, в свою очередь, обусловило появление иных сюжетов и форм выразительности, отсутствовавших в кинематографе шахского периода.

Иранский кинематограф, формируясь в условиях жесткой цензуры и тотального контроля со стороны правительства, тем не менее становится средством обсуждения злободневных проблем. Сложившийся философский стиль, повествующий о бытовых неурядицах и мировоззренческих поисках, присущих каждому человеку, – это сущностная примета иранского кинематографа на новом этапе его развития.

Лучшие имена иранской режиссуры – А. Киаростами, М. Махмальбаф, М. Маджиди, Дж. Панахи, Б. Гобади – широко известны за пределами родины. Творческие манеры кинодеятелей весьма различны, равно как их характеры, мировоззрение и философские взгляды, несмотря на общность культурной традиции и идеологической платформы. И хотя каждый из них обладает уникальным стилем, все же есть основания говорить о фильмах этих авторов как о целостном явлении национального кинематографа, получившем определение иранской «новой волны».

Послереволюционный иранский кинематограф складывался под влиянием политических взглядов, религиозных и философских убеждений главы молодого государства Рухоллы Мусави Хомейни и его ближайших сподвижников.

Будущий лидер Исламской Республики Иран (далее – ИРИ) имам Хомейни родился в 1902 году в городе Хомейн, расположенном к югу от Тегерана, столицы страны. Хомейни получил религиозное образование, начав знакомство со священными писаниями в родном городе и продолжив образование в почитаемом иранцами-шиитами⁸ городе Куме. Впоследствии Хомейни преподавал исламское право и философию, стал известен как мыслитель, автор теологических и философских сочинений и поэт.

Уже в молодости Хомейни подвергал критике политику шахской династии Пехлеви (1925 – 1979) по модернизации и вестернизации страны и публично с крайним неодобрением высказывался о действиях правительства. Эти идеи будущего имама находили поддержку среди иранского населения. Особенно неоднозначно в народе воспринималась попытка шаха Мухаммеда Реза Пехлеви уравнивать положение женщин и мужчин. Политика шаха, кроме того, была направлена на ликвидацию исламских традиций, которые воспринимались им как тормозящие Иран на пути его развития. Ставка делалась на славное прошлое, уходящее корнями в

⁸ После смерти пророка Мухаммеда (ум. 632) в мусульманской общине (умме) возникли разногласия по поводу наследования верховной власти. В результате раскола выделилось несколько течений – сунниты, шииты, хариджиты и др. Сунниты – самоназвание наиболее крупной ветви в исламе. Догматика суннитов основывается на сунне – преданиях о жизни, словах и поступках пророка Мухаммеда, которые рассматриваются в качестве образца для жизни мусульман. Важную роль в догматике суннизма играет признание особой роли уммы в решении религиозных и общественных проблем. Согласно представлениям суннитов, верховная политическая и духовная власть должна принадлежать халифу (наместнику), которого избирает община. Шиизм – второе по численности направление в исламе после суннизма, последователи которого считают единственным законным преемником пророка Мухаммеда Али и его потомков. Шииты отвергают возможность выборности главы общины и утверждают божественную природу верховной власти. Ссылаясь на предания и текст Корана, шииты полагают, что пророк Мухаммед еще при жизни назначил Али своим преемником. Поэтому в основе шиитской догматики лежит принцип наследования верховной власти в мусульманской общине потомками Али, четвертого «праведного» халифа, двоюродного брата и зятя пророка Мухаммеда. Сегодня шииты преимущественно проживают в Иране, Азербайджане, Бахрейне, Ираке, Ливане.

доисламскую эпоху⁹, что вызывало резко негативный отклик со стороны мусульманского шиитского духовенства и верующих.

Постепенно рос и религиозный авторитет Хомейни. В конце 1950-х годов он стал аятоллой (высший шиитский духовный титул). Хомейни выступал с проповедями и поучениями, резко осуждал законы шаха, «белую революцию» (ряд реформ, проводимых шахом в 1963 – 1978 годах), во время которой призывал народ бойкотировать референдум по реформам, назвав иранскую власть настроенной против исламских ценностей, демократии и нацеленной на поощрение колонизации Ирана западными империалистами. Активная политическая деятельность Хомейни вызвала ответную реакцию со стороны шаха. Он был арестован сотрудниками тайной полиции САВАК¹⁰, а затем в 1963 году выслан в Турцию, откуда через год переехал в Ирак.

Находясь в ссылке по 1978 год, Хомейни занимался революционной пропагандой, читая лекции и проповеди религиозного и политического характера и распространяя среди студентов магнитофонные записи их. Он разработал основные идеологические принципы исламской республики, утверждая, что чуждую исламу монархию следует упразднить, а возглавить страну должно духовенство.

В октябре 1978 года Хомейни переехал в Париж, где регулярно давал интервью. Во время пребывания в эмиграции он не терял связи с оппозиционерами и лидерами революционного движения в Иране, его фигура была крайне популярна в разных социальных кругах. Идеи свержения монархии и установления теократического государства (на основании законов ислама) во главе с религиозными деятелями находили все больше и больше сторонников в Тегеране и других городах страны.

Тем временем в Иране царил хаос. Шах осознавал происходящие в обществе перемены, обстановка накалялась. Недовольство людей усиливалось действиями САВАК, которая насчитывала 4 тысяч постоянных агентов и множество информаторов по всей стране. Деятельность Хомейни и шиитского духовенства привела к росту числа демонстраций и стачек. В итоге акции протеста закончились «Черной пятницей» 8 сентября 1978 года, когда антиправительственный мятеж по приказу шаха был подавлен с особой жестокостью.

После этого кровопролитного события остановить стихию было уже невозможно, в стране начались демонстрации, акции протеста, забастовки. Шах сместил премьер-министра, выпустил из заключения некоторых духовных лидеров, приказал взять под стражу неугодных министров. Но было слишком поздно.

16 января 1979 года шах был вынужден покинуть страну, а 1 февраля в Тегеран вернулся аятолла Хомейни. По всей стране его встречали как героя. 1 апреля 1979 года была провозглашена Исламская Республика Иран.

С этого момента история Ирана начинает новый отсчет. Со сменой государственного устройства происходит крах монархического строя и начинается утверждение идеалов исламской республики, что принципиально меняет политическую ситуацию и задает иной вектор культурного развития страны. Как известно, «политическая идентификация определяется прежде всего характером власти»¹¹, которая, в свою очередь, влияет на формирование базовых идентичностей страны.

В этот период в Иране создается модель государства, консолидирующей силой которого выступает ислам шиитского толка¹². С момента принятия шиизма в эпоху Сефевидов

⁹ Династия персидских правителей Сасанидов пала в 651 году под натиском арабских завоевателей, а их империя была поглощена Арабским халифатом.

¹⁰ САВАК – аббревиатура персидского названия Службы информации и безопасности страны времен правления шаха Мухаммеда Реза Пехлеви.

¹¹ Тренин Д.В. Интеграция и идентичность: Россия как «новый Запад». М.: Европа, 2006. С. 59.

¹² Шииты составляют 90 % населения Ирана, к ним главным образом принадлежат персы и азербайджанцы. Сунниты –

(1501 – 1736) в качестве официальной религиозной доктрины государства он стал неотъемлемой частью иранского национализма¹³.

Поэтому и в 1979 году «после падения монархии массы уверовали чуть ли не в сверхъестественную, божественную природу Хомейни»¹⁴ и «многие ждали его прибытия так, словно на землю спускался шиитский мессия – 12-й имам Махди¹⁵, таинственно исчезнувший и, по преданию, скрытый на небе, чтобы, вернувшись в день Страшного суда, установить среди людей на вечные времена царство истины и справедливости»¹⁶. Именно на религиозных принципах основывается идеология молодого государства, а конфессиональная принадлежность становится основополагающим критерием этнической идентичности.

Впоследствии исламская концепция власти «находит свое воплощение в символах государства, претерпевает процесс мифологизации и отражается в культуре, искусстве и массовом сознании»¹⁷. Соответственно, религия оказывает очень сильное воздействие на все сферы иранского общества, в том числе на кинематограф, который после революции развивается в совершенно новых условиях, приобретая уникальный национальный облик.

Кино играло важную роль в формировании и распространении среди населения идей исламской республики, внедряя в общественное сознание идеологию, опирающуюся на принципы ислама. Революционно настроенные массы считали, что через кинематограф Запад старается проводить культурную колонизацию Ирана. Поэтому на первом этапе революции антиправительственные выступления были направлены и против кинотеатров, их владельцев и посетителей. Так, 30 июля 1977 года в Ширазе были разбиты окна кинотеатра, где проходила ретроспектива американских фильмов¹⁸. Затем стихийные бунты продолжились по всему Ирану. Одна из наиболее кровавых расправ над прозападно настроенной частью населения случилась 19 августа 1978 года в Абадане. Заперев двери кинотеатра, повстанцы подожгли его, в результате чего погибло около 400 человек¹⁹.

В ходе беспорядков 195 кинотеатров из 525 были разрушены²⁰. Это воспринималось как символ борьбы с режимом Пехлеви. Впоследствии аятолла Хомейни и его сподвижники использовали кино уже в собственных целях – для пропаганды, а следовательно, для формирования соответствующей идеологии у населения. При этом Хомейни начал использовать технические достижения с первых дней борьбы за власть. Наряду с проповедями, прочитанными в мечетях и на семинарах, будущий лидер ИРИ активно популяризировал свои идеи посред-

около 8 % иранского населения: часть курдов, большинство арабов, все белуджи и туркмены, некоторые персидские общины южного Ирана и Хорасана (см.: Жигалина О.И. Проблемы этнокультурной конфликтности в современном Иране // Этнос и конфессии на Востоке: конфликты и взаимодействие. М.: МГИМО, 2005. С. 337).

¹³ См.: Morris P. The Ayatollah Khomeini // History Today. 1981. Vol. 31 (6). P. 39.

¹⁴ Лукьянов А.К. Исламская революция. Иран – опыт первый, 1979 – 2009. М., 2010. С. 105.

¹⁵ Концепт «скрытого» существования имама, проповедуемый различными шиитскими сектами с начала VIII века, стал для шиитов объединяющим элементом между их представлениями о священном характере власти, о непрекращающемся «божественном» руководстве и их повседневной практикой (см.: Прозоров С.М. Шиитская (имамитская) доктрина верховной власти // Ислам: религия, общество, государство. М.: Наука, 1984. С. 209).

¹⁶ Агаев С.Л. Иран: рождение республики. М.: Политиздат, 1984. С. 27.

¹⁷ Яковенко И.Г. Трансформация базовых идентичностей: факторы, тренды, сценарии // Современные трансформации российской культуры. М.: Наука, 2005. С. 121.

¹⁸ См.: Reza-Haghighi A. Politics and Cinema in Post-revolutionary Iran: An Uneasy Relationship // The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity. L.; N.Y.: I.B. Tauris Publishers, 2002. P. 110.

¹⁹ См.: Naficy H. Iranian Cinema // Life and Art: The New Iranian Cinema. L.: National Film Theater, 1999. P. 19; Sadr H.R. Contemporary Iranian Cinema and its Major Themes // Life and Art: The New Iranian Cinema. L.: National Film Theater, 1999. P. 27.

²⁰ См.: Reza-Haghighi A. Op. cit. P. 110. Ср.: «Во время революционных бунтов были сожжены дотла более 125 кинотеатров. По сообщениям, в июне 1982 года из 524 кинотеатров остались нетронутыми только 313. К 1983 году в стране работало 400 кинотеатров» (Sadr H.R. Iranian Cinema: A Political History. L.; N.Y.: I.B. Tauris Publishers, 2006. P. 169).

ством печати, радио и телевидения. Распространялись также магнитофонные ленты с записями его проповедей и политических призывов²¹.

В первые годы после революции иранский кинематограф оказался в непростой ситуации. Хомейни и его сторонники относились к кино как к политическому и культурному оружию прежнего монархического режима. К тому же кинематограф в отличие от многих других видов искусства, существовавших на протяжении столетий в исламском Иране, был относительно новым явлением, которое религиозная элита игнорировала и даже бойкотировала: поход в кинотеатр рассматривался как непристойное действие²². В это время велись ожесточенные споры о сущности исламского кинематографа и критериях оценки идеологической подоплеку фильма. При этом все сходились в том, что кинематограф должен соответствовать концепции и духу революции, а новых режиссеров еще не было. В этой связи в 1979 – 1983 годах в Иране резко сократился выпуск художественных фильмов.

В течение первых нескольких лет после революции в Иран ввозили американские и европейские фильмы (одно время на иранском кинорынке преобладали ленты из Советского Союза). Однако вскоре импорт иностранных фильмов через частный сектор был запрещен, поскольку государство установило полный контроль над производством и прокатом фильмов. Видеоклубы, демонстрирующие западные кинокартины, также были запрещены. Примечательно, что в Иране отечественные фильмы всегда количественно преобладали над иностранными²³.

Несмотря на демонстративное равнодушие к кинематографу со стороны власти, его использование для пропаганды идей революции имело впоследствии большое значение. Вернувшийся из изгнания Хомейни при обсуждении нового политического курса страны затронул тему кинопроизводства: «Мы не противостоим кинематографу, мы противостоим упадку»²⁴. Вскоре была учреждена специальная комиссия в рамках организации, отвечающей за исламскую пропаганду, где разрабатывались идеологические основания для дальнейшего развития принципиально нового исламского кинематографа, который должен был служить революционным целям. Хомейни и другие религиозные деятели отмечали, что одобряют кино, способствующее росту уровня образования населения и дающее наглядный пример морального облика праведного мусульманина. Поощрялось также кино для детей и о детях.

В исламском иранском кинематографе сложились новые направления. Довольно широкое распространение получили фильмы – уроки религии. Примером могут служить первые картины Мохсена Махмальбафа «Раскаяние Насуха» (1983) и «Пара слепых глаз» (1984) и популярное одно время мистическое направление, в ключе которого был снят фильм «По ту сторону мглы» М. Асгари-Насаба (1985), который должен был стать образцовым для исламского кинематографа. Частично политический, частично религиозный, частично мистический, он рассматривался не просто как идеальная модель фильма нового мистического жанра, но как образец религиозного осмысления жизни. Сценарий его написал Мухаммед Бехешти, глава департамента по кинопроизводству Министерства культуры и исламской ориентации.

Мистическое направление ставило целью духовное перерождение зрителя посредством его отождествления с главным героем фильма, который, преодолевая суровые испытания, кардинально менял свое отношение к жизни и смерти. Герой на экране переживал трансцендентальный опыт и обретал обновленную веру в Бога, благодаря чему становился человеком, способным на милосердие и самопожертвование. Фильмы данного типа, несомненно, имели мощный религиозный подтекст, поскольку приглашали зрителя принять участие в «праздно-

²¹ См.: Дорошенко Е.А. Пути и формы воздействия шиитского духовенства на общественно-политическую жизнь // Ислам в истории народов Востока. М.: Наука, 1981. С. 78 – 84.

²² См.: Reza-Haghighi A. Op. cit. P. 112.

²³ См.: Sadr H.R. Contemporary Iranian Cinema and its Major Themes. P. 28.

²⁴ Reza-Haghighi A. Op. cit. P. 112.

вании веры» и указывали каждому мусульманину путь к Богу. Тем не менее они не нашли отклика в сердцах зрителей: перенасыщенные тяжелым символизмом, они были слишком далеки от повседневной жизни и казались претенциозными. Как следствие, к концу десятилетия это направление практически перестало существовать²⁵.

Помимо религиозных фильмов в иранской киноиндустрии важнейшее место занимало игровое «социально-обучающее» кино, которое являлось прямым руководством по правилам поведения в обществе и нормам мусульманской этики для граждан, живущих по законам ислама. Стремление избавить страну от азартных игр, алкоголя, проституции, развлекательной музыки и танцев, «аморальных» книг и журналов способствовало появлению в кинематографе образа идеального человека. Верующий в Бога, любящий природу, честный, бережливый, ответственный и уважающий закон, избавленный от греховных помыслов – таким представлялся на экране подлинный житель исламской республики. Образ гражданина ИРИ противопоставлялся облику западного обывателя, склонного к мыслям об удовольствии и наслаждении и недостойным поступкам²⁶. К этой же категории можно отнести фильмы, рассказывающие о социальных проблемах, с которыми может столкнуться семья (развод, наркомания, потеря ребенка), и путях урегулирования конфликтных ситуаций. Такие картины имели мелодраматический характер, позитивный финал настраивал зрителя на оптимизм и веру в государство.

Через несколько лет после революции утвердилась четко сформулированная и жестко регламентированная политика правительства в сфере национальной кинематографии. Контроль над кинопроизводством был полностью в руках государства. Все фильмы классифицировались по категориям с учетом господствующей в стране цензуры, требования которой основывались на политической целесообразности, законах и моральных принципах исламской республики. С 1987 года все фильмы, выходящие в прокат, были разделены на 4 категории (А, В, С, D). Классификация производилась по трем критериям: технический, эстетический и содержательный. Фильмы категории А, «идеологически правильные», показывали продолжительное время в лучших кинотеатрах страны, остальные шли «малым экраном». Режиссеры, снимающие фильмы категории А, имели привилегии, в то время как создатели фильмов категорий В, С и D с трудом находили финансирование и не всегда получали цензурное разрешение²⁷. Позднее, с развитием авторского кино в Иране возникло еще подразделение на фильмы «для специальной публики» и «для всех»²⁸.

Все понимали, что цензура напрямую связана с нормами ислама и касается внешнего вида актеров, взаимоотношений между персонажами противоположного пола и их поведения на экране, но на протяжении нескольких лет не было четкого разъяснения, что на экране показывать можно, а что нельзя. Однако в 1984 году вышла и регулярно переиздается брошюра, в которой изложены принципы производства, проката и распространения кинематографической продукции в стране и за ее пределами. Наиболее детализированная версия ее (1996) сообщает, что «женщин запрещено снимать крупным планом, им нельзя пользоваться косметикой и надевать обтягивающую и яркую одежду; мужчины не должны носить галстуки и короткие рукава, это разрешается делать, только если они исполняют роли отрицательных персонажей; запрещены западная музыка и приглушенный, интимный свет»²⁹.

Кроме того, в 1996 году глава Министерства культуры и исламской ориентации изложил свое, а соответственно, официальных властей понимание формы, содержания и направления развития иранского кинематографа в брошюре, предназначенной стать руководством для

²⁵ См.: *Sadr H.R. Iranian Cinema: A Political History*. P. 182 – 183.

²⁶ См.: *Sadr H.R. Iranian Cinema: A Political History*. P. 180.

²⁷ См.: *Sadr H.R. Contemporary Iranian Cinema and its Major Themes*. P. 28.

²⁸ См.: *Zeydabadi-Nejad S. The Politics of Iranian Cinema: Films and Society in the Islamic Republic*. L.: Routledge, 2010. P. 142.

²⁹ Цит. по: *Devictor A. Classic Tools, Original Goals: Cinema and Public Policy in the Islamic Republic of Iran (1979 – 97)* // *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. L., N.Y.: I.B. Tauris Publishers, 2002. P. 70.

нового поколения иранских режиссеров, выросших уже в условиях исламского государства. Приоритетными были названы следующие темы:

- Исламская революция и новая история Ирана;
- Ирано-иракская война и национальное объединение;
- иранская история и выдающиеся исламские деятели;
- культурные, экономические, социальные, политические достижения и перспективы страны;
- вопросы, касающиеся детей и молодежи;
- роль женщины в семье, на работе и в современном обществе;
- ценности исламской культуры, искусства и науки;
- юмор.

Чуть больше десятилетия (с 1979-го по 1992 год) иранский кинематограф существовал практически в полной изоляции от внешнего мира. Неудивительно, что «в такой ситуации процессы формирования идентичности естественно задаются внутренними процессами, в них доминируют имманентные идеологические и культурные тенденции»³⁰. В качестве этнодифференцирующих элементов внутри закрытого государства могут выступать самые разные признаки: «...язык, ценности и нормы, историческая память, религия, представления о родной земле, миф об общих предках, национальный характер, народное и профессиональное искусство»³¹.

Таким образом, в первое десятилетие существования ИРИ сюжетный и визуальный нарративы иранских фильмов формировались преимущественно в замкнутой системе национальной культуры при ярко выраженной, вне зависимости от жанра, доминанте религиозного фактора. Результатом стало появление нового, исключительно национального кинематографа.

В иранском кино республиканского периода на первый план выходят человек и его личность: индивида следует воспитать и подготовить к новым условиям жизни в исламском государстве. Примечательно, что «антропоцентричность искусства Ирана есть наследие его этнического сознания, Иран никогда не переставал мыслить антропоморфными образами [хотя ислам накладывает запрет на изображение людей и животных]»³². Как только иранский кинематограф освобождается от «западного гнета» и сосредотачивается на своей самобытности, он автоматически помещает главного героя в заданную этнокультурной спецификой региона среду, которая обуславливает визуальный ряд фильма и его содержание, определяет мысли и поступки персонажа.

В иранской культуре «изобразительный ряд гораздо беднее поэтического»³³, тем не менее он богаче и разнообразнее, чем во многих других странах мусульманского Востока. Визуальную составляющую иранских фильмов нельзя назвать перенасыщенной, большинство режиссеров тяготеет к лаконичным способам выражения и умеренному изобразительному решению, хотя зрительная канва повествования все же охватывает детали повседневного уклада и культуры современного Ирана.

Несмотря на жанровое разнообразие, в центре иранского фильма находится либо религиозная тема, либо житейская история, хотя и сопряженная с религиозным осмыслением и анализом. Хотя после смерти аятоллы Хомейни в 1989 году контроль в сфере искусства стал несколько слабее, по-прежнему продолжали существовать директивы для работников киноиндустрии, и основной поток фильмов им соответствовал. Однако параллельно все отчетливее формируется самобытное авторское кино, в котором режиссеры вынуждены формально соблю-

³⁰ Яковенко И.Г. Указ. соч. С. 129.

³¹ Стефаненко Т.Г. Социальная и этническая идентичность // Идентичность: Хрестоматия. М.: МПСИ, 2003. С. 198.

³² Шукуров Ш.М. Образ человека в искусстве ислама. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 30.

³³ Бертельс А.Е. Художественный образ в искусстве Ирана IX–XV вв. М.: Восточная литература, 1997. С. 4.

дать предписания цензоров, но при этом выходят за рамки существующих правил. Авторы современного иранского артхауса – либо люди, боровшиеся за идеалы исламской республики и разочаровавшиеся в них (М. Махмальбаф), либо молодое поколение кинематографистов, воспитанное уже в условиях исламского государства (большинство современных иранских режиссеров), либо отдельные кинематографисты, не просто стоявшие у истоков зарождения иранской «новой волны» накануне революции, но и являющиеся тонкими знатоками народных традиций и профессионального искусства Ирана и свободно владеющие культурными кодами своей страны (например, Б. Бейзай и А. Киаростами).

Цензура республиканского периода вынуждала публику быть готовой читать между строк и не принимать все сказанное или показанное в фильме буквально. При интерпретации артхаусных фильмов нельзя забывать об иранской литературе, культуре и языке, пронизанных метафорами, аллегориями и поговорками. В этом измерении фильма возможен диалог художника со зрителем на уровне укорененных в культуре шифров или интуитивных догадок, приводящих к верной трактовке фильма.

Строгая цензура и практика «очищения» кинематографа от западного влияния ограничили возможности иранских режиссеров в выборе художественных средств. С другой стороны, они инициировали обращение авторов к новым для них темам повседневности. Включая в свои фильмы, намеренно или неосознанно, атрибутику быта и насыщая визуальный ряд маркерами, за которыми стоят явления культурно-исторического, политического и социального характера, режиссеры решают задачи пробуждения самосознания иранского народа. При этом в лучших картинах можно наблюдать отсылки к произведениям мировой классики, итальянского неореализма и французской «новой волны», шире – к идеям построения сюжета постмодернистами и/или деконструктивистами.

Отметим, что иранский кинематограф можно условно разделить на «городской» и «деревенский». Фильмы о городе затрагивают социальные проблемы, прежде всего вопросы гендерной стратификации общества. Кинокартины о деревне зачастую более метафоричны, иносказательны и народны. В «деревенских» фильмах авторы свободнее в выборе художественных средств выражения, тем не менее именно «городские» ленты часто более радикальны, поскольку отражают «иранскую действительность, в которой гендерная и классовая напряженность выходит порой из-под правительственного контроля»³⁴.

Сходная ситуация прослеживается в современном турецком кино. Многие режиссеры артхауса снимают за пределами крупных городов или отправляют своих героев из города в деревню («Ящик Пандоры» (2008) Й. Устаоглу, трилогия С. Капланоглу «Яйцо» (2007), «Молоко» (2008) и «Мед» (2010), картины Н.Б. Джейлана. Тем не менее для турецкого кино именно Стамбул по-прежнему остается антиподом архаики и местом притяжения надежд людей. Представители независимого кинематографа не раз заставляют своих персонажей повторять слова «В Стамбул, в Стамбул...». Здесь в качестве примера можно привести фильмы «Невиновность» (1997) З. Демиркубуза и «Зимняя спячка» (2014) Н.Б. Джейлана). В иранском же кинематографе авторы редко проводят параллель между центром и периферией; снимая на окраинах страны, режиссеры сосредотачиваются на местных проблемах без отсылок к Тегерану и столицам провинций³⁵.

³⁴ Hamid R. Panning Out for a Wider View: Iranian Cinema Beyond Its Borders // Cineaste. 2006. Vol. 31 (3). P. 48.

³⁵ Разумеется, порой встречаются исключения. Например, фильм А. Киаростами «Нас унесет ветер», главный герой которого, будучи столичным жителем и гостем в деревне, своим поведением плохо вписывается в традиционный уклад отдаленного курдского селения.

Триумф иранского кино за пределами исламской республики

На сегодняшний день авторский иранский кинематограф широко известен на Западе, его режиссеры – лауреаты многочисленных международных кинофестивалей. Однако это произошло не сразу. В 1979 году лента «Высокие тени ветра» Б. Фарманара, а следом за ней в 1980 году «Легенда о Таре» Б. Бейзаи появились на Каннском кинофестивале. Долгое десятилетие после этого иранские фильмы за пределами ИРИ не распространялись. Это не означает, что в 1980-е годы не выходило фильмов, снятых на высоком художественном уровне. Напротив, в это время появились выдающиеся картины: «Башу – маленький странник» (снят в 1986-м, вышел в прокат в 1989-м) Бейзаи, «Где дом друга?» А. Киаростами, «Велосипедист» (1987) М. Махмальбафа и ряд других достойных внимания фильмов. Но их не могли увидеть за пределами Ирана, поскольку департамент, отвечающий за кинопроизводство, запрещал их выход в международный прокат³⁶.

М. Махмальбаф, ранее боровшийся за идеалы Исламской революции, за что был приговорен шахским правительством к тюремному заключению, выступил против изоляции иранского кинематографа. Его активная деятельность привела к тому, что несколько иранских фильмов в обход цензоров попали в конкурсную программу различных международных кинофестивалей. В результате фильм «И жизнь продолжается» Киаростами в 1992 году в Каннах имел шумный успех. С этого момента иранское кино становится предметом пристального внимания кинематографистов всего мира. К 1995 году оно уже было широко известно за пределами Ирана.

Показ иранских лент на международных кинофестивалях вызвал интерес мировой общественности к их авторам, что привело к включению иранского кино в систему мирового кинопроизводства. С середины 1990-х годов западные компании и дистрибьюторы участвуют в финансировании, создании, продвижении и распространении иранской продукции. Соответственно, несколько меняется система кинопроизводства и в самом Иране. Если раньше национальная киноиндустрия поддерживалась исключительно государственными субсидиями и была полностью подотчетна Министерству культуры и исламской ориентации, то теперь съемки кинокартин зачастую финансируются иностранными компаниями, что позволяет иранским режиссерам быть несколько свободнее от давления исламской идеологии. Важно, что многие запрещенные к показу на родине фильмы идут в прокате западных стран и нелегально попадают в Иран вместе с популярными западными лентами, находя своего зрителя в обход контроля официальной власти. В фильме Дж. Панахи «Такси» (2015) можно увидеть эпизод, показывающий обмен нелегальными дисками.

Сегодняшняя популярность западной поп-культуры в Иране говорит о том, что население отходит от строгих предписаний. «По оценкам на 1995 год, в Иране было 3,5 миллиона видеомagneтофонов. Это значит, что около 13 миллионов человек имело к ним доступ. Большинство magneтофонов использовалось для показа нелегальных кассет, 80 % из которых – американские популярные фильмы. Видео ознаменовало культурное вторжение в ИРИ, которое впоследствии усилилось интересом к постерам, CD и Интернету»³⁷. Это свидетельствует о том, что население устало от потока религиозных фильмов и передач на богословские темы, транслируемых в большом количестве по иранскому телевидению, особенно сразу после победы революции³⁸.

³⁶ См.: *Dabashi H. Masters and Masterpieces of Iranian Cinema*. Washington, DC: Mage Publishers, 2007. P. 26.

³⁷ *Reza Sheikholeslami A. The Transformation of Iranian Political Culture: From Collectivism to Individualism // Cultural Diversity and Islam*. Lanham; N.Y.; Oxford: University Press of America, 2003. P. 161.

³⁸ См.: *Semati M. Media, Culture and Society in Iran: Living with Globalization and the Islamic State*. L.; N.Y.: Routledge, 2008.

Еще одним результатом включения иранского кинематографа в систему мирового кинопроизводства стало официальное признание существования двух направлений в национальной кинопродукции – массового и элитарного кино. Фильмы мейнстрима (популярные/массовые ленты) соответствуют канонам, разработанным комитетом по цензуре в первые годы становления ИРИ, и укладываются в представление цензоров об «исламском кино».

Авторы фестивального кино (авторское кино/артхаус) работают под значительным влиянием не только внутригосударственных, но и внешних факторов, накладывающих отпечаток на тематику и эстетику фильмов. Обладая относительной свободой в осмыслении и интерпретации традиций собственной страны, режиссеры создают фильмы, в которых социальный и политический подтексты становятся более радикальными и прямолинейными по форме выражения.

Отражение принципов и постулатов ислама в авторском кино также приобретает более тонкие формы. Если поначалу подавляющее большинство фильмов вольно или невольно пропагандировало исламскую идеологию, то сегодня режиссеры скорее прислушиваются к многовековой религиозной традиции, филигранно выписывая на экране характеры персонажей, и намекают на присутствие божественного провидения в их судьбах («Отец» (1996), «Цвет рая» (1999), «Плакучая ива» (2005) М. Маджиди). Авторы, работая на мусульманском Востоке, находят вдохновение в идеях ислама, вера остается стержнем сюжета и зачастую является одновременно ключом к его прочтению. Однако свободная от предрассудков исламского правительства интерпретация едва уловимых граней мистических явлений, аллегорические и метафорические образы и развернутая символика, вплетенная в канву повествования, вызывают неизменное недовольство со стороны власти.

На протяжении всего существования ИРИ ислам оказывал решающее влияние на формирование этнической и эстетической идентичности иранского кино. Исламский кинематограф, вызванный к жизни духом революции и, следовательно, ее идеологией, и сегодня сохраняет свои черты в массовом кино, в то время как иранский артхаус в попытке вырваться из-под правительственного гнета пронизан близким к «народному» исламом. Разрыв между авторскими концепциями создателей массового и фестивального кино наглядно демонстрирует культурную и религиозную обстановку в стране. Таким образом, иранские фильмы, обладая собственным уникальным и неповторимым обликом, одновременно являются кинолетописью политической идентичности современного Ирана.

Взаимоотношения иранского кинематографа и западной общественности всегда зависели, во-первых, от роли иранского государства в содействии успеху отечественного киноискусства на Западе, его игры в принятие и неприятие созданного языком кинематографа образа ИРИ и его распространения среди западного зрителя; во-вторых, от преломления культурных и ментальных стереотипов, трансформации сюжетного и визуального нарративов иранских фильмов под влиянием их выхода на международный рынок.

Шахская культурная политика исходила из тезиса непрерывной традиции иранской государственности (монархии) на протяжении двух с половиной тысячелетий. После революции в культурно-политической практике теперь уже религиозного государства приоритетными стали идеалы исламской истории и культуры, труды религиозных деятелей.

Концепция исламского пути развития, вводимая во все области жизни страны после установления теократической формы правления и провозглашения ИРИ, привела к радикальному изменению облика культуры и идеологии иранского общества. Явственно проявилась тенденция к сужению границ национальной истории, отныне исчисляемой только от даты принятия ислама. Во время Ирано-иракской войны в понятие культурного наследия включалась преимущественно история шиизма. Впоследствии до 1989 года, когда в культуре действовал

запрет на упоминание и чтение «Шахнаме»³⁹, культурное поле национальной жизни сузилось до изучения истории исламской революции, жизнеописаний имама Хомейни и шахидов, отдавших жизни за веру. К концу 1980-х годов иранское общество переживало культурный застой в светской сфере жизни, а признаками ослабления жесткого исламизированного курса идеологии послужили два события. Первое – публикация сборника мистических газелей имама Хомейни «Вино любви», второе – возвращение в литературную жизнь страны классической поэмы «Шахнаме»⁴⁰.

На примере Ирана можно видеть, что даже самая закрытая страна стремится к созданию репутации высококультурного государства. «Поддержка национальной культуры для государства – вопрос престижа. Или, иначе выражаясь, его международного имиджа. Чем этот имидж привлекательнее, тем больше шансов у национального производителя в других сферах»⁴¹. Для иранского государства, как для любого другого, спортивные успехи, шедевры народной культуры и выдающиеся произведения искусства являются способами достижения культурного авторитета страны на мировой арене.

Правительство ИРИ использует популярность иранского кино на Западе для повышения культурного и политического престижа страны на международном уровне. Сейчас кинематограф является важнейшим предметом гордости Ирана в области культуры и искусства.

В Тегеране проводится крупный международный кинофестиваль «Фаджр». Фильмы видных иранских режиссеров принимают в нем участие и зачастую получают высокие оценки специалистов, однако потом многие из них не выходят в широкий отечественный прокат, поскольку их дискуссионные и провокативные сюжеты не проходят цензуру.

Тем не менее именно благодаря «Фаджру» иранские фильмы часто попадают в западный прокат. Каждый год представители международных европейских фестивалей посещают «Фаджр» для отбора иранских фильмов (с их последующим участием в конкурсной программе международных фестивалей)⁴².

Особенно популярно авторское иранское кино на Каннском кинофестивале. Успех иранских фильмов во Франции представляется не случайным, так как на протяжении длительного периода именно искусство являлось важнейшим фактором связи двух стран. Многие культурные связи были оборваны революцией и последовавшим охлаждением в отношениях. Тем не менее «во Франции продолжает функционировать центр иранистики, проводятся иранские выставки, были снова открыты Иранский дом в Париже и культурное представительство Франции в Иране, прекратившие свое существование после революции»⁴³. Именно во Францию

³⁹ «Шахнаме» – эпическая поэма Фирдоуси, в которой излагается история Ирана с древнейших времен до проникновения арабских завоевателей в VII веке.

⁴⁰ См.: Кляшторина В.Б. Эволюция культурной доктрины Исламской республики Иран // Ислам и политика (Взаимодействие ислама и политики в странах Ближнего и Среднего Востока, на Кавказе и в Центральной Азии). М.: Крафт; ИВ РАН, 2001. С. 306 – 308.

⁴¹ Малахов В.С. Государство в условиях глобализации. М.: КДУ, 2007. С. 208.

⁴² О взаимодействии иранского кинематографа и международных кинофестивалей см.: Farahmand A. Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema // The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity. L.; N.Y.: I.B. Tauris Publishers, 2002. P. 86 – 109; Idem. Disentangling the International Festival Circuit: Genre and Iranian Cinema // Global Art Cinema: New Theories and Histories. Oxford: University Press, 2010. P. 263 – 285; Naficy H. Islamizing Film Culture in Iran: A Post-Khatami Update // The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity. L.; N.Y.: I.B. Tauris Publishers, 2002. P. 26 – 66; Idem. Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre // Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media. Piscataway, NJ: Rutgers University Press, 2003. P. 203 – 226; Idem. Theorizing «Third-World» Film Spectatorship: The Case of Iran and Iranian Cinema // Genre, Gender, Race, and World Cinema: An Anthropology. Malden: Blackwell Publishing, 2007. P. 369 – 388; Pardo E.J. Iranian Cinema Goes Universal // Middle Eastern Societies and the West: Accommodation or Clash of Civilizations? Tel Aviv: University Press, 2006. P. 289 – 315; Poudeh R.J., Reza Shirvani M. Issues and Paradoxes in the Development of Iranian National Cinema: An Overview // Iranian Studies. 2008. Vol. 41 (3). P. 323 – 341; Wong C. Iranian Cinema, Cinematographers, and Debates in Global Public Spheres // Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2011. P. 168 – 179.

⁴³ Манучихри А. Политическая система Ирана. СПб.: Петербургское востоковедение, 2007. С. 221 – 222.

эмигрировали М. Махмальбаф и его семья⁴⁴, там же сегодня проживают известная молодая актриса Г. Фарахани и многие другие деятели культуры и искусства, иранцы по происхождению.

Правительству ИРИ выгодно, чтобы идущие в международном прокате фильмы создавали благоприятный образ страны, так как на протяжении последних двух десятилетий кинематограф выступает одним из основных посредников в культурных взаимоотношениях между Ираном и Западом. Вместе с тем оно пытается посредством органов цензуры регулировать круг избираемых режиссерами тем, вынуждая их следовать генеральной линии Министерства культуры и исламской ориентации. В результате многие фильмы, которыми восхищаются на Западе, запрещены на родине.

Иранское правительство действует по двойным стандартам: выпускает артхаус за границу и дает ему возможность участвовать в фестивалях, но при этом запрещает эти картины в самом Иране. Основная масса фильмов, идущих в иранском прокате, снята в соответствии с идеологическими представлениями ИРИ. «В Иране в год производится сотни короткометражных лент и около 90 художественных фильмов, 20 % из которых снимаются режиссерами-интеллектуалами, а остальные фильмы составляют так называемый “основной корпус” иранского кино»⁴⁵. Западная публика получает фестивальное иранское кино, в то время как сам иранский зритель смотрит популярные отечественные фильмы и сериалы.

Политика культурного обмена между западными странами и Ираном предполагает демонстрацию фильмов, образцово-показательных с точки зрения Министерства культуры и исламской ориентации. Ярким примером может служить ретроспектива кинолент Р. Мир-Карими, проведенная в рамках недели иранского кино в столице России при поддержке культурного центра Ирана в Москве. Кинокартины Мир-Карими созданы по канонам министерства и показывают идеальную модель иранского общества: в повседневной жизни граждане следуют в мелочах букве исламского закона и его этике, а заблудшие души находят спасение в исламе и в конце фильма непременно перерождаются.

Фильм Р. Мир-Карими «Проще простого» (2008) повествует о простой иранской семье. Главная героиня Тахере – обычная женщина, жена и мать двоих детей. Изо дня в день она занимается домашними хлопотами, стараясь как можно лучше устроить быт своих любимых домочадцев. Но однажды она понимает, что стала незаметной в своем собственном доме: потакая капризам детей и заботясь о муже, утратила свою индивидуальность и больше не нужна семье.

Отношение Тахере к ее жизни меняется, когда к ней приходит соседка: ее дочь выходит замуж, и в предпраздничной суете она обращается к главной героине фильма, чтобы та погадала молодой невесте на Коране о ее будущей семейной жизни. Соседка выбрала Тахере, потому что, по ее мнению, та живет в счастливом браке и у нее прекрасные дети. Поэтому она обязательно откроет Священное Писание на благодатном аяте (стихе) и предскажет молодым долгую и счастливую жизнь.

⁴⁴ М. Махмальбаф быстро разочаровался в идеалах исламской республики, за которые боролся в молодости. В 1987 году он снял провокативный фильм «Велосипедист», а в 1990 году в Турции запрещенный до сих пор к показу в Иране фильм «Время любви». Впоследствии режиссер работал в Таджикистане, Афганистане, Индии, Израиле, чтобы избежать исламской цензуры.

⁴⁵ Mehrabi M. A Bed and Several Dreams: A Short History of Iranian Cinema // Cineaste. 2006. Vol. 31 (3). P. 47.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.