



УДК 130.2

DOI: 10.21209/1996-7853-2019-14-4-15-23

Александр Андреевич Белов,*Московский государственный институт международных отношений**(г. Москва, Россия),**e-mail: klaks12345@yandex.ru***«Ценностный поворот» иранского кино 1960–1970-х годов: культура и революция**

Актуальность изучения ценностных оснований культуры в переходную эпоху обусловлена поиском связанных с ними закономерностей культурной динамики. Новизна данного исследования состоит в раскрытии специфики взаимодействия общественных процессов и их отражения в общественном сознании средствами кинематографа на примере иранского кино. Используемая методология опирается на философскую компаративистику, сравнительно-исторический и герменевтический методы. 60–70-е годы XX века – важный этап в развитии иранского кино. «Белая революция», начавшаяся в 1963 году, подготовила плацдарм для дальнейших социальных и ценностных изменений. Курс на насильственную урбанизацию и вестернизацию пошатнул общественные устои. Люди тысячами переезжали в город, где не было работы, и пополняли ряды люмпен-пролетариата. Кинематограф активно реагировал на изменения в обществе. В 60-е годы режиссёры Ирана создали образ защитника бедных и обездоленных, люти, который высмеивал западный образ жизни и пропагандировал традиционные ценности. Власть активно эксплуатировала этот образ, чтобы отвлечь население от реальных проблем. Одновременно в иранском кино появляются картины, критикующие правительство и существующее положение дел. Ответом стал кодекс цензуры, существующий и поныне. В 70-е годы иранский кинематограф ушёл от наивного эскапизма 60-х годов и начал открыто говорить о проблемах общества. В это время создавались мрачные фильмы в стиле нуар, наполненные жестокостью, получили распространение социальные драмы и триллеры. Все эти изменения были предвестниками надвигающейся революции. Автор делает вывод, что «культурная революция» иранского кинематографа непосредственно связана с социальными потрясениями, которые пережил Иран в XX веке. С помощью самобытного киноязыка режиссёры выражали глубокие философские проблемы, раскрывая поиск человеком своего места в мире на фоне глубоких социальных кризисов. Смысловая «вертикаль» иранского кино передаёт стремление воссоздать утраченную гармонию бытия средствами киноискусства.

Ключевые слова: иранский кинематограф, смыслообраз, цензура, революция, ценность, урбанизация, вестернизация

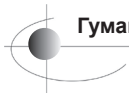
Alexandr A. Belov,*Moscow State Institute of International Relations**(Moscow, Russia),**e-mail: klaks12345@yandex.ru***“Change in Values” of Iranian Cinema of the 1960s–1970s: Culture and Revolution**

The relevance of studying value bases of culture in the transitional era is determined by the search for patterns of cultural dynamics. The novelty of this study is based on analyzing the interaction specifics of the social processes and their reflection in the public consciousness by means of cinema using the example of Iranian cinema. The methodology is based on philosophical comparative studies, comparative historical and hermeneutic methods. The period of the 1960s–1970s is an extremely important stage in the development of Iranian cinema. The White Revolution which started in 1963 prepared a future 1979 revolution: violent urbanization, westernization that shook the foundations of society and exacerbated the conflict between the town and the country. Thousands of people who moved to the cities had no work; they created fertile ground for the marginalization of society and the emergence of the lumpen proletariat. Cinematography actively responded to these changes. In the 1960s, cinema directors created the image of the defender of the poor and disadvantaged – Luthi, who ridiculed the Western way of life and promoted traditional values. The authorities actively exploited this image to distract people from the real problems in the country. At the same time, some movies were made criticizing the government and the current state of affairs. As a result, a code of censorship was created that still exists. In the 1970s, the Iranian cinema left the naive escapism of the 1960s and began to speak openly about the problems of society. Iran was filled with dark films in the Noir style, full of cruelty, social drama and thrillers. All these changes were forerunners of the coming revolution. The author concludes that “cultural revolution” of the Iranian cinema is directly related to the social upheavals of Iran in the 20th century. With the help of film language, the directors expressed deep philosophical problems of disunity and the place of man in the world in the context of deep social crises and tried to recreate the lost harmony.

Keywords: Iranian cinema, sense image, censorship, revolution, value, urbanization, westernization

© Белов А. А., 2019





Введение. Говоря о судьбах современной культуры, особенно о динамике её ценностных «поворотов», нельзя упускать из виду те инновации, которые коренным образом изменили мир человека в XX веке. К числу наиболее мощных явлений такого рода относится, как уже не раз отмечалось в самых разных контекстах, феномен кинематографа [11; 15; 18]. Обладая значительной силой воздействия, кино одновременно является выразителем смыслов [6; 8; 9] и мощной идеолого-пропагандистской машиной [4; 5; 13; 19].

Не вызывает сомнения и ценностный потенциал кинематографических образов, сопряжённый со смысловой составляющей. Он не только открывает новые горизонты познания, но и усиливает векторы манипулятивного воздействия на массовое сознание, включая социальный и политический контексты: именно этот аспект подчёркивали в своё время представители Франкфуртской школы [2; 7], расходясь, как отмечает К. А. Николаева, лишь в оценках соотношения идеологического воздействия на массы («навязанные смыслы») и собственно эстетической составляющей [10]. Специфику культуры как «мягкой силы» [26] может раскрывать, как показывает И. А. Чупрова, даже такое искусство, как музыка [24; 25], близкое к кинематографу в качестве одного из «временных искусств».

Откровенно манипулятивное воздействие кино на различные группы населения продолжают изучать и сегодня – например, когда разговор заходит о ценностях и способах их формирования («воспитание») у различных групп населения [12, гл. 6; 20–22]. Однако в современных исследованиях на тему «кино и ценности» принято выделять прежде всего коммуникативный характер воздействия киноискусства, что в определённой мере позволяет решить проблему соотношения «смыслообразов» и «идеологии», не прибегая к подтасовкам и не уходя от реального противоречия, которое несёт в себе феномен кинематографа [1; 3; 14; 23].

Методология исследования основана на *философской компаративистике*, предполагающей контент-анализ ряда художественных образов с применением приёмов герменевтики и сравнительно исторического метода. В работе также использован аксиологический подход, позволяющий проследить динамику ценностных установок в контексте их сопоставления с процессами, протекающими в реальной жизни человека и общества.

Результаты исследования и их обсуждение. В связи с коммуникативным характером

кинообразов уместно обратиться к рассмотрению вопроса о связи способа смыслополагания конкретной культуры [16; 17] с идеологическими и/или политическими проекциями кинообразов, а также поговорить об обратном влиянии кинообразов на сознание и поведение индивидов и масс, продолжая тем самым тему, поднятую представителями Франкфуртской школы на конкретном примере истории смыслообразов кинематографа.

Одним из наиболее ярких и интересных примеров такого рода может служить история иранского кино, осуществившего в 1960–1970-е годы «ценностный поворот», выразивший общественные настроения и одновременно оказавший на них обратное влияние. Напомним: 60-е и 70-е годы XX века являются переломным моментом для иранского кинематографа. На то есть множество причин: иранское общество уверенно встало на путь модернизации, причём в большей степени насильственной: так называемая «белая революция», направленная на индустриализацию страны и преодоление феодализма, хоть и была де-факто ненасильственной, но, тем не менее, имела далеко идущие последствия: обездоленные землевладельцы, клирики, не довольные изменением существующего уклада жизни, начали объединяться вокруг Хомейни, активно критиковавшего Реза Шаха. В религиозных кругах реформы Шаха называли потаканием планам «великого сатаны (США)» поставить Иран в зависимость от Америки и уничтожить в стране аграрное общество [33, с. 21]. Чтобы оправдать легитимность реформ, Реза Шах приказал активизировать пропаганду роли монарха как лидера иранской нации.

Несмотря на значительные успехи Шаха в индустриализации страны, отсутствие демократических реформ и слом традиционного уклада жизни создавали сильное напряжение в обществе. Система раздачи крестьянам земель, которая по своей структуре напоминала реформы Александра Второго (земля выкупалась у землевладельца государством по «справедливой цене» и продавалась крестьянину на тридцать процентов дешевле рыночной стоимости), хотя и обогатила крестьян, но далеко не всех: многие, кому не досталось земли, подались в город, создавая благодатную почву для роста маргинализированных слоёв общества. Вероятнее всего, одной из целей Шаха была при этом не столько реформа аграрного сектора, сколько уничтожение зажиточных землевладельцев, создававших угрозу его власти [36,



с. 42]. Вследствие этих реформ в городах развивались преступность и проституция; люди искали социальной защиты у государства, но не получали её. Для этого периода в иранском кинематографе характерен наивный эскапизм и пессимизм, выражающие разочарование в западных ценностях и потерю веры в государство. Герой представлен как атомизированный индивид, переживающий крайнюю степень отчуждения.

Шестидесятые: новая волна, иранский Робин-Гуд и цензура. Кодекс цензуры, который с незначительными изменениями существует в иранском кинематографе и по сей день, был окончательно сформулирован в 1960-е годы. При этом ещё в июне 1950 года Министерство внутренних дел Ирана сформулировало Кодекс цензуры, который стал основой будущих документов, регламентирующих цензуру послереволюционного Ирана. Список был переделан и дополнен в 1965 году. В новой версии он содержал следующие положения: запрещалось оскорбительно показывать ислам, монарха, демонстрировать победу зла над добром, чрезмерное насилие, обнажённую натуру, беззаконие, оскорблять полицию и многое другое.

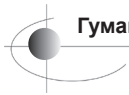
Тем не менее, 1960-е годы характеризуются существенным развитием иранского кино, появлением новых жанров и совершенствованием киноязыка. Например, к концу 1950-х годов появляются комедии с переодеваниями мужчин в женщин – удивительно смелая попытка преодолеть традиции и бросить вызов обществу. В качестве примера можно назвать фильм режиссёра Залема Бала «Капризная женщина» (“Mademoiselle Khaleh”, Zalem Bala, 1958). Взаимодействие героя с властью – основной сюжет фильмов эпохи Мосаддыка – преобразуется во взаимодействие героя с криминалом, и надежда на справедливое решение значимых для личности социальных вопросов постепенно исчезает.

В период расцвета криминального жанра 1960-х годов главным протагонистом становится иранский Робин Гуд (на фарси – Люти), который противостоит в равной степени и тиранам, и вестернизированным богачам [34, с. 113]. Люти не имел никакой определённой профессии; он – маргинал, люмпен. Его основная кинематографическая задача – грабить богачей и высмеивать западные ценности. Люти чаще всего не имеет никакого желания получать знания или развиваться, однако его очень заботит состояние общества вокруг него. При этом у него «не хватало ума» осознать системные проблемы власти.

Люти – прямая противоположность городского образа жизни. Так, он часто проводит время в традиционном иранском кафе – обшарпанном месте с деревянными стульями, с танцующей женщиной на столе. Здесь показан мрачный грязный и жестокий мир мужчин, где нет места богачам [Там же, с. 117] и их «утончённым» переживаниям. По сути образ люмпена Люти становится новой вехой эскапизма в иранском кино. Что, как уже отмечалось, было на руку власти: она активно продюсировала такие фильмы, контролируя всё, что связано с политическими взглядами этого самого Люти [Там же, с. 124].

Одним из самых известных и популярных фильмов такого рода в истории иранского кино стал фильм «Сокровища Корея» режиссёра Сиамака Ясеми [28, с. 42]. В этой картине 1965 года рассказывается история молодого человека Али, который спасает старика Корея в момент попытки самоубийства, вытащив его из воды (Корей хотел прыгнуть с моста). Али проникается к спасённому симпатией. При этом герои живут совершенно в разных мирах: Али ведёт традиционную жизнь бедняка-люмпена, подрабатывая то тут, то там; Корей же – вестернизированный иранец с большим достатком. Очень скоро Корей, наблюдая за жизнью мальчика, снова находит смысл существования и отказывается от мыслей о суициде. Али в свою очередь видит богатство старика. Два мира, абсолютно разных по своей сути и природе, соприкасаются, но не сливаются, – даже когда Корей обедает за столом и слуги подают ему еду, Али сидит рядом на полу и ест традиционный иранский суп. Вестернизированный образ жизни богача ужасает Али, и ближе к концу фильма герой бросает одного из одетых по-европейски друзей Корея в фонтан, находящийся рядом с отелем “Hilton”. В финале Али выясняет, что Корей – его отец, который давным-давно его бросил. Вначале это открытие вызывает яркое отторжение, но затем противостояние отца и сына заканчивается примирением [Там же, с. 123] и взаимным принятием. По существу, этот фильм ответил общественному запросу на мелодраматизм: так велика была доля сочувствующих деклассированным слоям, бродягам, жуликам и мошенникам [Там же, с. 42].

Справедливости ради надо отметить, что борец за права бедных и обездоленных в иранском кино этого периода не всегда являлся классическим положительным героем, силачом, которого никто не способен поймать или победить. Например, в культовом фильме Фарруха Гоффари “South of the City” («Юг



города», 1959 г.) рассказывается о неприглядном мире чернорабочих Тегерана, где обычно вызывающие сочувствие иранской публики бродяги показываются слабыми, отчуждёнными людьми, которых легко можно избить и унижить и которые сами легко могут сделать то же самое [28, с. 115]. Демонстрация столь неприглядных и в то же время близких к реальности образов очень не понравилась властям, так как, по их мнению, Советский Союз «мог использовать» этот фильм в качестве демонстрации экономической отсталости Ирана. Негатив плёнки, на которой был снят «Юг города», был полностью уничтожен [31, с. 40]. Позднее режиссёр переснял эту историю, слегка сместив акценты с социальной критики на занимательный сюжет, и фильм увидел свет под названием «Reghabat dar Shahr» («Urban Rivalry», «Соперничество в городе») в 1963 году. К настоящему времени фильм «South of the City» приобрёл культовый статус и считается первой картиной в Иране, снятой в жанре неореализма.

Попытка убрать из своего образного языка романтический образ Люти заставила того же режиссёра снять в 1965 году фильм «Shabe Quzi» («Ночь горбуна»). Произошло это в том же году, в котором вышел упомянутый выше фильм «Сокровища Корея», прославляющий образ люмпена. «Ночь горбуна» считается в специальной литературе одним из первых признаков «пробуждения» иранского кино, которое стало наконец отвечать на реальные запросы общества после кошмара коммерческого кино 1950-х годов [28, с. 42]. Фильм Гаффари, основанный на одной из сказок «Тысяча и одна ночь», рассказывает о случайной смерти горбуна (по характеру похожего на Люти) из бродячей труппы актёров, выступающих в домах богатых людей. Весь сюжет этой чёрной комедии крутится вокруг попытки спрятать его труп. Фильм впервые показывает жизнь тех слоёв иранского общества, которые ранее были табуированы для освещения средствами кинематографа. Так, чтобы избавиться от трупа, герои обращаются к контрабандистам; одна из сюжетных линий рассказывает о девушке, которая покончила с собой из-за того, что её патриархальный отец настаивал на браке по расчёту [Там же, с. 125] и т. д.

Ещё один значительный фильм того времени, существенно отличавшийся от массового эскапистского движения, – «The brick and the mirror» («Кирпич и зеркало») режиссёра Ибрагима Голестана. Этот фильм, также снятый в 1965 году, по утверждению кинокрити-

ков напоминает стилистику Антониони. Он рассказывает историю таксиста, в машине которого женщина то ли намеренно, то ли случайно, оставила маленького ребёнка. Привычные обыденные диалоги в фильме отсутствуют, вместо них – отстранённый поэтический язык, наполненный сложными метафорами [30, с. 34]. По ходу всего фильма главный герой пытается избавиться от ребёнка, не особо рассчитывая на помощь каких бы то ни было государственных структур. Так и получается: придя в полицию, герой слышит от инспектора сравнение его проблем с пылью, которая оседает на одежде полиции – потом они её просто стряхивают. Герой бессмысленно мечется по ночному Тегерану. А закадровый голос, как бы озвучивая мысли героя, постоянно напоминает, что «везде враги» и недоброжелатели. Подчёркнём: выраженная с помощью довольно простых и вместе с тем эффективных художественным приёмом тенденция обособленности, незащищённости человека в иранском социуме красной нитью проходит через многие фильмы 1960–1970-х годов.

Единственный человек, который хоть как-то воспринимает ребёнка как человека, а не как вещь, от которой надо избавиться, – это возлюбленная главного героя. Она счастлива, что судьба послала ему дитя, и умоляет его оставить. Герой отказывается и в итоге сдаёт ребёнка в сиротский приют. Женщина бежит туда, чтобы забрать его, но не в силах узнать лицо ребёнка среди сотен таких же брошенных детей без имён и фамилий. Эта сцена – одна из самых пронзительных в фильме. Итог ценностных поисков героя подводит телепередача, которую как бы случайно он видит сквозь стекло магазина на улице – «люди должны быть братьями друг другу, жить иначе – это преступление. Только так может быть построено процветающее общество. Тот, кто не разделяет боль другого, не имеет права называться человеком». Этим приговором режиссёр возлагает груз по утверждению основ человечности на личность, давая понять: только от самого человека, а не от государственной власти, зависит процветание общества.

Однако само общество, показанное в картине, явно не здорово. Чувство опустошённости и застой интеллектуальной жизни, охватившие Иран после военного переворота, передают пространственные диалоги, за которыми кроется безразличное отношение большинства персонажей к жизни маленького ребёнка. Интересно, что многие критики



обвинили Голестана в том, что он «снимает не для людей». Это отчасти верно, поскольку фильм игнорировал клишированные приёмы иранского массового кино (*filmfarsi*) – танцы, пение, сцены насилия и эротику [30, с. 34]. Вместе с тем вдумчивое осмысление ценностного поворота, переживаемого его героями, позволяет с уверенностью утверждать, что эта кинокартина подготовила почву для «иранской новой волны», которую в 1969 году открывает фильм-нуар Масуда Кемаи «Гейшар».

«Гейшар» по праву называют новой вехой иранского кино. Снятый в традициях *filmfarsi*, этот фильм, тем не менее, предлагал зрителю гораздо более мрачную картину современного Ирана и, что немаловажно, поднял весь иранский коммерческий кинематограф на новый уровень [31, с. 58]. Мрачная картина рассказывает о кровной мести главного героя по имени Гейшар. Его младшая сестра, Тати, была изнасилована другом своего домашнего учителя и, не выдержав позора, покончила с собой. Брат Гейшара, пытаясь отомстить за сестру, гибнет от рук её обидчиков. Гейшар вынужденно выступает на тропу войны, отказавшись от всего: от своей работы, невесты и прошлой жизни. Тем не менее, выбору главного героя можно посочувствовать, ведь Гейшар ставит моральные принципы традиционной морали, по которым живёт, очень высоко; много выше, чем законы государства [27].

Выполненный в западной манере нуара, фильм предлагал зрителю новый, пессимистичный взгляд на реальность Ирана. Картина-нуар – жанр, к которому условно можно отнести «Гейшар», подразумевает криминальный сюжет, мрачные цвета, гиперреализм, насилие, – всё, что передаёт атмосферу безнадежности и цинизма в духе американских криминальных драм 1940–1950-х годов. Тегеран предстаёт здесь как мрачный грязный город, наполненный алкоголем, проститутками и бандитами на фоне засилья чуждой европейской культуры. Полиция, и вообще какая-либо власть, никак не влияет (и не может повлиять) на ситуацию, да и сам главный герой даже не пытается обратиться к властям. Гейшар вынужден собственноручно убивать обидчиков его семьи. Он крайне жестоко расправляется с ними, перерезая горло в общественной бане, на скотобойне и железнодорожной станции; сцены насилия перемежаются со сценами разделки мяса автоматическими пилами, кровь льётся на железные вагоны. В некотором смысле каждое из этих мест демонстрирует один из ликов урбанизированного Ирана [Там же], символизируя

антиценности, через которые традиционная культура уничтожает саму себя. Режиссёр не выставляет поступки героя как нечто положительное – череда убийств приводит к тому, что его мать умирает с горя, девушка одной из жертв пытается свести счёты с жизнью из-за потери любимого – так же, как сестра главного героя. В конечном итоге семья, за честь которой сражается Гейшар, окончательно исчезает с лица земли. После убийства последней жертвы Гейшара настигает полиция – его находят раненым после боя в вагоне поезда. Безвыходность ситуации, подчёркнутая мрачной обстановкой, донесена до аудитории с предельной ясностью. Фильм с одной стороны прославляет, а с другой – доводит до абсурда идею воинствующих и кровожадных люмпенов, люти-идей, так популярных в общественном сознании 1950–1960-х годов [28, с. 43].

Запредельная жестокость заставила цензоров просить режиссёра убрать некоторое количество сцен насилия, но это не изменило сути фильма. В книге “Social history of iranian cinema” «Гейшар» Масуда Кемаи называют «зовом» будущей иранской революции [32, с. 300]. Этот фильм существенно расширил границы *filmfarsi*, взорвал этот жанр изнутри. Он имел грандиозный успех: откровенно новаторский подход к съёмке, «интеллектуальность», демонстрация на экране свободного и независимого поведения (в том числе, со стороны женщин), эксплицитное насилие, – всё это привлекло в кинотеатры молодое поколение [35, с. 220]. Гейшар стал манифестом нонконформизма, ведь насилие в фильме показывалось не ради насилия, а как социальная реальность, в которой априори существуют главные герои [Там же, с. 140].

Описанные выше тенденции постепенно подготавливали иранского кинозрителя к эпохе неореализма, где герои противостоят враждебной внешней среде, существуя чаще всего в условиях экстремальной бедности. Один из самых известных фильмов того времени, как и Гейшар, ставший родоначальником «новой волны», – фильм «Корова» Дарьюша Мехруджи.

«Корова» Дарьюша Мехруджи – фильм, «спасший» иранский кинематограф. Творчество Дарьюша Мехруджи отмечено заметным влиянием итальянского неореализма, а также классического кино эпохи Эйзенштейна и Гриффита. Молодой режиссёр учился в США, в Калифорнийском университете Лос-Анджелеса, но покинул его, так как ему не понравилось откровенное давление голливудской техники повествования на процесс обучения. В 1966 году Мехруджи

вернулся в Иран, а в 1969 году была снята «Корова» [31, с. 51] – фильм, основанный на рассказе персидского поэта и суфия Саади. В этой режиссёрской картине обращает на себя внимание филигранная работа со светом и сюрреалистическая манера повествования.

Действие фильма происходит в беднейшей иранской деревне в эпоху расцвета шахской пропаганды¹, не случайно уже на стадии производства у режиссёра были большие проблемы со сценарием и финансированием. Картина рассказывает о судьбе бедняка Хассана, обожающего свое единственное богатство – корову. Он нежно относится к ней, почти как к ребёнку, практически очеловечивая её. По деревням ходят безликие собиратели долгов, которые угрожают каждому жителю деревни. Когда главный герой уезжает на один день в город, антагонисты перерезают горло его корове. Смерть коровы имеет, помимо очевидного, ещё и метафорическое значение, заложенное в истории самим Саади. Корова – символ жизни деревни, без которого существование её жителей не представляется возможным. Многие критики увидели в этом образе судьбу современного Ирана, зависящего от нефти, ведь без нефти Иран не способен сделать ничего и обречен на вымирание [Там же, с. 52]. Сначала местные жители прячут тело животного и планируют соврать, что она убежала. Но вернувшийся на следующий день Хассан быстро узнаёт правду. Он начинает сходить с ума, отождествляя себя с животным. Один из самых запоминающихся моментов фильма – то, как жители деревни допрашивают убитого горем героя, который называет себя коровой, «где же его рога», «почему же он не мычит?». В итоге героя связывают и изгоняют из деревни как сумасшедшего. Фильм наполнен бесконечным страхом каждого обитателя деревни за своё существование, отчуждением общества и безумной бедностью – всё это откровенно противоречило той картине Ирана, которую создавало правительство Пехлеви.

Для шахского режима, пропагандирующего прогресс экономики и расцвет деревни, запрет такого фильма был логичным и оправданным действием [Там же, с. 133]. Только после оглушительного успеха на венецианском кинофестивале власти Ирана разрешили показ фильма на родине. Но – с одним условием: перед началом картины необходи-

мо было поместить надпись, что все события происходили до модернизации эпохи Пехлеви [29, с. 46]. В художественном и ценностном смысле «Корова» является отправной точкой неореалистичной манеры повествования в иранском кино. После революции её унаследуют такие мастера, как Аббас Киаростами и Мохсен Махмальбаф. Тем не менее, у этого фильма есть свой уникальный иранский стиль – режиссёр не сухо повествует о бедности в реалистичной манере, а создаёт притчу, эпический жанр.

Структура фильма представляет классическую Тазию – историю о мученической смерти человека, хотя основную часть фильма составляет история скорби и горя по корове, но эта скорбь – человеческая. В фильме не раз высказывается идея предначертания, судьбы, предзнаменования, поразившего бедного Хассана. Здесь явно прослеживается наследие дуализма иранской культуры. Корова возводится героем в культ, а вторая часть фильма и вовсе погружает зрителя в языческие времена. Для героя Бог больше не существует, Хассан находится один на один со своим сумасшествием, ощущением себя коровой. Этот фильм, без сомнения, можно назвать собирателем иранской культуры и фольклора. И если «Гейшар» был необходимым звеном между коммерческим *filmfarsi* и новаторским кинематографом, то «Корова» ознаменовала уникальное переосмысление иранской культурой своей классической литературы и на этой основе – полный разрыв с *filmfarsi*.

Революция 1979 года изменила в иранской культуре очень многое. Производство кино здесь фактически остановилось на несколько лет. Многие режиссёры бежали из страны. Только благодаря иранской «новой волне» (неореализму, в особенности фильму «Корова») иранские власти решили не запрещать кинематограф в принципе². Жанр *filmfarsi*, или коммерческое иранское кино, с его танцами, песнями и откровенными сценами, был полностью запрещён к производству и показу. Сейчас в Иране нигде не демонстрируются фильмы такого рода – ни в кинотеатрах, ни по телевидению. Прошлое оказалось стёрто, страна вступала в новую эпоху – эпоху Исламской революции. Теперь режиссёры вынуждены соблюдать ещё больший перечень запретов, а единственной легитимной темой было объявлено социальное реалистичное кино.

¹ Dariush Mehrjui discusses "The Cow", FirouzanFilms, 25 November 2008. – URL: www.youtube.com/watch?v=Gbf9r3KJuxM YouTube (дата обращения: 12.02.2019). – Текст: электронный.

² Wilson K. The Cow (2008). – URL: <https://www.thirtyframesasecond.wordpress.com/2008/11/13/the-cow> (дата обращения: 12.02.2019). – Текст: электронный.



Выводы.

1. Подводя итог обзору тех перипетий, которые пережило иранское кино за два десятилетия второй половины XX века, следует признать: «культурная революция», которая сопутствовала развитию кинематографа, в этой стране тесно связана с осмыслением социальных проблем и места человека в мире.

2. Язык кинематографических образов проявил себя как язык самосознания культуры, став своего рода философией, позволявшей поставить вопрос о вечных ценностях и проследить возможные ответы на него, найденные историей и формируемые современностью.

3. Как следствие, рассуждение о ценностном измерении культуры оказалось в равной мере уместным по отношению к таким разновекторным историческим событиям, как «белая революция» и революция 1979 года. В центре этих событий оказался человек, его сложно структурированная связь с культур-

ной почвой, другими людьми, его ближайшим окружением, с властью, задающей векторы развития социального пространства, что, в конечном итоге, определяют атмосферу ценностной заряженности социального пространства в обществе, где «дистанция власти» оказывается достаточно большой.

4. Собственная революция иранского кино – тот вопрос, который оно смогло задать своей культуре, о её идентичности, «о времени и о себе». Это «революция в революции», где углубление в размышления о человеке привели к пониманию трагичности бытия неизменной готовности нести бремя осознания этого факта.

5. Ценностный поворот иранского кино 1960–1970-х годов не менее остро поставил вопрос о смысле человеческой жизни, возможности и способности человека справиться с теми испытаниями, которые связаны с обострением социальных противоречий и поиском своего места в водовороте радикальных потрясений.

Список литературы

1. Агафонова Н. А. Экранное искусство. Художественная и коммуникативная специфика. Минск: БГУ культуры и искусств, 2009. 273 с.
2. Адорно Т. Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. СПб.: Медиум: Ювента, 1997. 312 с.
3. Аронсон О. В. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 384 с.
4. Глаголев В. С., Медведева С. М. Религиозные образы в американском кино: поиск Бога и человека // Гуманитарный вектор. 2017. № 3. С. 115–125.
5. Глаголев В. С. Реализм анализа – исходное условие научной перспективности (со докладом) // Право и управление. XIX век. 2011. № 4. С. 12–18.
6. Грей Г. Кино: Визуальная антропология. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 208 с.
7. Кракауэр З. От Калигари до Гитлера: психологическая история немецкого кино. М.: Искусство, 1977. 352 с.
8. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
9. Миронов Д. Д., Ляпкина Т. Ф. Кино как средство выражения культурных смыслов // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. Т. 210. С. 255–262.
10. Николаева К. А. Кинематограф в контексте социологического знания. Воззрения представителей Франкфуртской школы // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. Ч. 7, № 4. С. 140–142.
11. Плотникова С. О., Болотин Ю. Е. Влияние киноискусства на мировоззренческие установки молодежи // Молодой учёный. 2017. № 1. С. 95–97.
12. Разлогов К. Э. Мировое кино: история искусства экрана. М.: Эксмо, 2011. 688 с.
13. Рогозянский М. Э. Кино – океан смыслов или территория заблуждений? Мысли вслух на тему педагогического потенциала отечественной кинематографии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. Ч. 2, № 37. С. 189–193.
14. Савельева Е. Н. Традиционные и инновационные аспекты коммуникативного потенциала киноискусства // Международный журнал исследований культуры. 2015. № 2. С. 129–136.
15. Скринник А. И. Киноискусство как средство смысловой перестройки личности // Образование через всю жизнь: непрерывное образование в интересах устойчивого развития: материалы XIII Междунар. науч. конф.: в 2 ч. Ч. 2. СПб.: Изд-во ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2015. Вып. 13. С. 425–437.
16. Силантьева М. В., Глаголев В. С., Тарасов Б. Н. Философия межкультурной коммуникации // Международные процессы. 2017. Т. 15, № 2. С. 64–76.
17. Силантьева М. В. Коммуникация как способ трансляции интенционального опыта локальных культур // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. 2016. Т. 5, № 4. С. 49–55.
18. Симонов Ю. П. Антропологическое измерение концептуализации языков познания в современной культуре // Гуманитарный вектор. 2018. № 3. С. 124–131.
19. Субботина М. А. «Экран» как инструмент влияния «мягкой силы» // Этносоциум и межнациональная культура. 2018. № 4. С. 87–93.



20. Тарасов К. А. Насилие в фильмах: три условия миметического воздействия // Вестник ВГИК. 2016. № 2. С. 84–96.
21. Тарасов К. А. Роль насилия в коммуникации: дефиниция, эффект воздействия и его регулирование // Коммуникология. 2017. Т. 5, № 2. С. 168–180.
22. Традиционные и новые ценности: политика, социум, культура: материалы междунар. конф. / под общ. ред. С. А. Кравченко, Н. Е. Покровской. М.: МГИМО, 2001. 309 с.
23. Фортунатов А. Н. Перформативный характер современной коммуникации // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2009. № 1. С. 350–354.
24. Чупрова И. А. Музыкальная культура России как инструмент «мягкой силы»: раскрытие образа Отечества в диалоге России и Франции // Человек в мире. Мир в человеке. Пермь: ПГНИУ, 2014. С. 176–183.
25. Чупрова И. А. Имидж и образ страны: проблема демаркации понятий // Право и управление. XIX век. 2015. № 4. С. 129–133.
26. Шестопал А. В. Межкультурная коммуникация. «Мягкая сила» культурных модуляторов // Ресурсы модернизации: возможности и пределы международного контекста: материалы VII Конвента РАМИ / отв. ред. А. В. Мальгин (28–29 сент. 2012 г.). М.: Аспект-Пресс, 2012. С. 204–211.
27. Atwood B. Reform Cinema in Iran: Film and Political Change in the Islamic Republic (Film and Culture Series). Columbia: Columbia University Press, 2016. 139 p.
28. Dabashi H. Close Up: Iranian Cinema, Past, Present, and Future. New York: Verso, 2001. 230 p.
29. Gugler J. Film in the Middle East and North Africa. Creative Dissidence. Austin: University of Texas Press, 2011. 383 p.
30. Jahed P. Directory of World Cinema. Bristol: Intellect, 2012. 293 p.
31. Mirbakhtyar S. Iranian cinema and the Islamic revolution. London: McFarland & Company press, 2006. 210 p.
32. Naficy H. A social history of iranian cinema. Durham; London: Duke University Press, 2012. Vol. 4. 664 p.
33. Rahnema S., Behdad S. Iran After the Revolution: Crisis of an Islamic State. London: I. B. Tauris, 1995. 292 p.
34. Reza-Sadr H. Iranian Cinema: a Political History. New York: I. B. Tauris Publishers, 2006. 303 p.
35. Tapper R. The new Iranian cinema. Politics, Representation and Identity. London; New York: I. B. Tauris & Co Ltd, 2002. 256 p.
36. Wagner H. L. The Iranian Revolution. New York: Infobase Publishing, 2010. 112 p.

Статья поступила в редакцию 23.03.2019; принята к публикации 15.05.2019

Сведения об авторе

Белов Александр Андреевич, аспирант, Московский государственный институт международных отношений; 119454, Россия, г. Москва, пр-т Вернадского, 76; e-mail: klaks12345@yandex.ru; ORCID: 0000-0002-8256-6440.

Библиографическое описание статьи

Белов А. А. «Ценностный поворот» иранского кино 1960–1970-х годов: культура и революция // Гуманитарный вектор. 2019. Т. 14, № 4. С. 15–23. DOI: 10.21209/1996-7853-2019-14-4-15-23.

References

1. Agafonova, N. A. Screen art. Artistic and communicative specificity. Minsk: BGU kul'tury i iskusstv, 2009. (In Rus.)
2. Adorno, T., Horkheimer, M. Dialectics of Enlightenment. SPb: Medium, Yuventa, 1997. (In Rus.)
3. Aronson, O. V. Communicative image. Movie. Literature. Philosophy. M: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. (In Rus.)
4. Glagolev, V. S., Medvedeva, S. M. Religious images in American cinema: the search for God and man. Humanitarian vector, no. 3, pp. 115–125, 2017. (In Rus.)
5. Glagolev, V. S. Realism of analysis – the initial condition of scientific perspective (co-report). Law and Administration. XXI century, no. 4, pp. 12–18, 2011. (In Rus.)
6. Grei, G. Cinema: Visual Anthropology. M: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. (In Rus.)
7. Krakauer, Z. From Caligari to Hitler: A Psychological History of German Cinema. M: Iskusstvo, 1977. (In Rus.)
8. Lotman, Yu. M. Semiotics of cinema and problems of film aesthetics. Tallin: Eehsti Raamat, 1973. (In Rus.)
9. Mironov, D. D., Lyapkina, T. F. Cinema as a means of expressing cultural meanings. Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture, v. 210, pp. 255–262, 2015. (In Rus.)
10. Nikolaeva, K. A. Cinema in the context of sociological knowledge. Views of the representatives of the Frankfurt School. International Scientific Research Journal, no. 4, part 7, pp. 140–142, 2016. (In Rus.)



11. Plotnikova, S. O., Bolotin, Yu. E. The influence of cinema on the ideological attitudes of youth. *Young scientist*, no. 1, pp. 95–97, 2017. (In Rus.)
12. Razlogov, K. Eh. *World cinema: the history of screen art*. M: Ehksmo, 2011. (In Rus.)
13. Rogozyanskiy, M. Eh. Is cinema an ocean of meanings or a territory of delusions? Thoughts aloud on the pedagogical potential of national cinema. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, no. 37, part 2, pp. 189–193, 2016. (In Rus.)
14. Savel'eva, E. N. Traditional and innovative aspects of the communicative potential of cinema. *International Journal of Culture Studies*, no. 2, pp. 129–136, 2015. (In Rus.)
15. Skrinnik, A. I. *Cinematography as a means of semantic restructuring of a person. Life-long education: continuous education in the interests of sustainable development: materials of the 13th International scientific conference*. SPb: Publishing House of the A. S. Pushkin Leningrad State University, vol. 13, part 2, pp. 452–437, 2015. (In Rus.)
16. Silant'eva, M. V., Glagolev, V. S., Tarasov, B. N. *Philosophy of intercultural communication. International processes*, vol. 15, no. 2, pp. 64–76, 2017. (In Rus.)
17. Silant'eva, M. V. Communication as a way to translate the intentional experience of local cultures. *Scientific research and development. Modern communication studies*, no. 4, pp. 49–55, 2016. (In Rus.)
18. Simonov, Yu. P. Anthropological dimension of the conceptualization of languages of knowledge in modern culture. *Humanitarian vector*, no. 3, pp. 124–131, 2018. (In Rus.)
19. Subbotina, M. A. "Screen" as a tool of influence of "soft power". *Ethnosocium and multinational society*, no. 4, pp. 87–93, 2018. (In Rus.)
20. Tarasov, K. A. Violence in films: three conditions of mimetic exposure. *Vestnik VGIK*, no. 2, pp. 84–96, 2016. (In Rus.)
21. Tarasov, K. A. The role of violence in communication: definition, effect and its regulation. *Communicology*, no. 2, pp. 168–180, 2017. (In Rus.)
22. Kravchenko, S. A. *Traditional and New Values: Politics, Society, Culture. Proceedings of the International conference*. M: MGIMO, 2001. (In Rus.)
23. Fortunatov, A. N. The performative nature of modern communication. *Bulletin of N. I. Lobachevsky Nizhny Novgorod University*, no. 1, pp. 350–354, 2009. (In Rus.)
24. Chuprova, I. A. The musical culture of Russia as an instrument of "soft power": revealing the image of the Fatherland in the dialogue between Russia and France. *Man in the World. The world is in man*. Perm: PGNIU, 2014: 176–183. (In Rus.)
25. Chuprova, I. A. "Image" and "mental impression" of the country: the problem of the demarcation of concepts. *Law and Administration. XXI century*, no. 4, pp. 129–133, 2015. (In Rus.)
26. Shestopal, A. V., Silant'eva, M. V. *Intercultural communication. The "soft power" of cultural modulators. Resources for Modernization: the Possibilities and Limits of the International Context: Proceedings of the VII RISA Convention*. M: Aspekt-Press, 2012: 204–211. (In Rus.)
27. Atwood, B. *Reform Cinema in Iran: Film and Political Change in the Islamic Republic (Film and Culture Series)*. Columbia: Columbia University Press, 2016. (In Engl.)
28. Dabashi, H. *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present, and Future*. New York: Verso, 2001. (In Engl.)
29. Gugler, J. *Film in the Middle East and North Africa. Creative Dissidence*. Austin: University of Texas Press, 2011. (In Engl.)
30. Jahed, P. *Directory of World Cinema. Iran: Intellect*, 2012. (In Engl.)
31. Mirbakhtyar, S. *Iranian cinema and the Islamic revolution*. Australia: McFarland & Company press, 2006. (In Engl.)
32. Naficy, H. *A social history of Iranian cinema*. Durham and London: Duke University Press, 2012. Vol. 4. (In Engl.)
33. Rahnema, S., Behdad, S. *Iran after the Revolution: Crisis of an Islamic State*. London: I. B. Tauris, 1995. (In Engl.)
34. Reza-Sadr, H. *Iranian Cinema: a Political History*. New York: I. B. Tauris Publishers, 2006. (In Engl.)
35. Tapper, R. *The new Iranian cinema. Politics, Representation and Identity*. London and New York: I. B. Tauris & Co Ltd, 2002. (In Engl.)
36. Wagner, H. L. *The Iranian Revolution*. New York: Infobase Publishing, 2010. (In Engl.)

Received: March 23, 2019; accepted for publication May 15, 2019

Information about author

Belov, Alexandr A., Postgraduate Student, Moscow State Institute of International Relations; 76 Vernadskogo ave., Moscow, 119454, Russia; e-mail: klaks12345@yandex.ru; ORCID: 0000-0002-8256-6440.

Reference to the article

Belov A. A. "Change in Values" of Iranian Cinema of the 1960s-1970s: Culture and Revolution // *Humanitarian Vector*. 2019. Vol. 14, No. 4. Pp. 15–23. DOI: 10.21209/1996-7853-2019-14-4-15-23.