

- Петрушевский И.П.* Ислам в Иране в VII–XV веках. СПб., 2007.
- Сахих Муслим. Казань, 2003–2004.
- Чарьяров Ч.Б.* Особенности употребления определенного будущего времени в тюркских языках // Советская тюркология. Март-апрель. Баку, 1977.
- Ateş S.* Kur'an-ı Kerim ve Yüce Meali. İstanbul, 2004.
- Bilmen Ö.N.* Kuranı Kerim'in Türkçe meali alisi ve tefsiri. İstanbul, 1962.
- Bulaç A.* Kur'an-ı Kerim ve Türkçe Anlamı. İstanbul, 2009.
- Elmalılı M.H.Y.* Kur'an-ı Kerim ve açıklamalı meali. İstanbul, 2009.
- Esed M.* Kur'an mesajı. Çevir. C. Koytak. İstanbul, 2001.
- Eyuboğlu İ.Z.* Cinci büyüleri yıldızname. İstanbul, 2001.
- Gölpınarlı A.* Kur'an-ı Kerim ve meali. İstanbul, 2003.
- İnşallah // İslam Ansiklopedisi [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.URL:http://www.cileweb.net/islam/islam_ansiklopedisi/12/insallah.htm](http://www.cileweb.net/islam/islam_ansiklopedisi/12/insallah.htm). — 10.01.2011.
- Öztürk Y.N.* Kur'an-ı Kerim ve Türkçe meali. İstanbul, 2006.
- Piriş Ş.* Kur'an-ı Kerim Türkçe anlamı. Kayseri, 2004.
- Şimşek Ü.* Açıklamalı Kur'an-ı Kerim meali. İstanbul: Zafer Yayınları, 2005.
- T.C. Diyanet Başkanlık. Diyanet işleri Başkanlığı. Kur'an-ı Kerim Meali [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.URL:http://www.diyaret.gov.tr/Kuran/Kuran_Meali/KURAN.doc](http://www.diyaret.gov.tr/Kuran/Kuran_Meali/KURAN.doc). — 10.01.2011.
- Türkiye Diyanet Vakfı. Kur'an-ı Kerim ve açıklamalı meali. İstanbul, 2007.
- Yıldırım S.* Anahatlarıyla Kur'an-ı Kerim ve Kur'an ilimlerine giriş. İstanbul, 2005.
- Yüksel E.* Mesaj Kuran Çevirisi. İstanbul, 2000.

Н. В. Казурова

Пространство и время в кинематографе Аббаса Киаростами

Аббас Киаростами — признанный далеко за пределами своей родины мастер киноискусства.

Его режиссерскую манеру характеризует стремление к достоверной фиксации событий, фактически происходит съемка, в которой художественное во многом подчинено стилистике документального, а документальное в свою очередь становится основой для художественного. Фильм «Где дом друга?» (1987) снят в жанре репортажа, при его просмотре у зрителя создается впечатление, что камера в режиме реального времени следит за приключениями мальчика. Реалистичность происходящего на экране усиливает тот факт, что в фильме играют местные жители, непрофессиональные актеры, а съемка происходит в естественных декорациях. Землетрясение в селении, откуда родом герой фильма «Где дом друга?», натолкнуло А. Киаростами на мысль о создании продолжения «И жизнь продолжается» (1991), в котором режиссер и его сын совершают путешествие в разрушенный стихийным бедствием регион Ирана, чтобы разыскать маленького актера. Впоследствии А. Киаростами снимает третью часть трилогии: «Через оливы» (1994), — в которой идет речь о молодой паре, поженившейся сразу после землетрясения; молодые люди уже появились во второй части в эпизодической роли, теперь же становятся главными героями фильма.

На примере трилогии отчетливо видно, что в фильмах А. Киаростами переплетаются элементы игрового и неигрового кино. Эта органичное соединение художественного и документального наводит некоторых исследователей на мысль о формировании совершенно нового типа кино в рамках творчества А. Киаростами (см., напр.: [Kretzschmar 2002]).

Фильмы Аббаса Киаростами демонстрируют этнографическую повседневность иранского народа. Исходя из понимания кинематографа как вида искусства, прежде всего «наблюдающего за миром» [Nancy 2001], режиссер помещает в центре повествования человека, глазами которого камера смотрит в зрительный зал.

Повествование в фильмах А. Киаростами можно сравнить с зеркалом, отражающим на экране быт иранского народа. Кинематографическое действие имеет и свое пространство, и время, которые выстраиваются, с одной стороны, в соответствии с традициями нового иранского кино в целом, а с другой — согласно авторскому почерку А. Киаростами.

В основу сюжета фильмов режиссера обычно положена история из жизни человека из народа, деревенского жителя или рядового горожанина; события разворачиваются на улицах города или деревни, в дешевых придорожных кафе или в домах персонажей. Камера с этнографической тщательностью фиксирует все детали быта, не опасаясь заострять внимание на самых незначительных аспектах повседневной жизни (стирка и сушка белья, заваривание чая, выпас скота, дойка коровы). У А. Киаростами дополнительным источником бытийности героя является автомобиль: так, герой за рулем, а следом за ним и зритель становятся соглядатаями жизни за окном, а фильм — видеодокументом этой жизни.

В кинокартинах А. Киаростами действие происходит в общественных местах, приватное, за редким исключением, остается за кадром. Объяснение довольно простое и связано с ограничениями, наложенными цензурой на показ частной жизни человека на экране. Именно поэтому все события чаще всего разворачиваются либо непосредственно на улицах, либо во внутренних дворах домов героев.

Таким образом, мы видим, что пространство, заданное кинематографическими рамками кадра, проявляется на уровне визуального ряда, оно читывается в соответствии с сюжетом кинокартины, в основе которой лежит бытописание. Кинематограф А. Киаростами тяготеет к минимализму, поэтому все детали отчетливо высвечены. «Камера пристальна, но не неподвижна. Она приходит в движение через голоса, шум, пение птиц и людей, которые на заднем плане идут по своим будничным делам» [Leweke 2010: 19].

Временная метафора реализуется в лентах А. Киаростами сложнее и тоньше. Ее основные критерии — «растянутое настоящее», «проговаривание» и «повтор» [Тесля 1995: 173–196] — характеристики, которые обуславливают внутреннее время фильмов, а следовательно, и их ритм.

«Растянутое настоящее» есть не что иное, как проживание осуществляемой ситуации. И действительно, в фильмах режиссера герои помещены в жизненные обстоятельства в настоящем: не просто сегодня, но здесь и сейчас; действие развивается линейно, естественно, не осложняется вневременными интроспекциями. Это перекликается с положениями документального кино, а зритель становится соучастником происходящего на экране. Пунктиром намечается прошлое и будущее, что дает возможность самоопределению повседневного. В фильме «И жизнь продолжается» имитировано реальное время настоящего — процесс поиска пропавшего мальчика. Причина действий лежит в прошлом — землетрясение уже произошло, причем событие действительно как для кинематографической реальности, так и для внекинематографической, т.е. самой жизни. Стираются рамки игрового кино, режиссер претендует на документальную фиксацию событий. В заглавии же отсылка в будущее.

Во-вторых, «проговаривание» характеризует повседневность, источником которой является человек. Он как бы совпадает с ней, поэтому повседневность может быть обозначена через проговариваемый героем текст, фразу, слово. Если использовать эту идею в отношении кинематографа, то следует отметить, что чем естественнее и обиходнее будет речь актера, тем сильнее в нем отражение будней персонажа. Это очень хорошо согласуется с практикой использования в качестве актеров непрофессионалов, которые привносят на экран приметы своего социального слоя и этнического происхождения.

Повторы — еще один важный элемент авторского стиля режиссера, перекликающийся с законами построения фольклорных произведений. Из фильма в фильм («И жизнь продолжается» / «Через оливы» / «Вкус вишни» (1997) / «Нас унесет ветер» (1999) переходит сцена, в которой автомобиль с непринужденно болтающими в нем людьми медленно движется по склону холма по зигзагообразной дороге. Это создает впечатление единого кинематографического пространства фильмов А. Киаростами. «Режиссер работает на основе умножения и воспроизведения мотивов и элементов, которые уже знакомы зрителю» [Elena 2005: 151]. Так это пространство становится априорно знакомым аудитории, к нему не надо привыкать и присматриваться, а можно сразу погрузиться в уже ставший привычным киномир.

Не менее примечательны повторы отдельных эпизодов внутри одного фильма. Наиболее наглядный пример — картина «Нас унесет ветер». Внешняя история, которая составляет основу сюжета, как и в большинстве иранских фильмов, очень проста. Группа журналистов приезжает из Тегерана в горную курдскую деревню. Их цель — запечатлеть древний похоронный обряд, во время которого женщины деревни, оплакивая покойника, от горя раздирают ногтями кожу на лицах (подробнее об обряде см., напр.: [Хисматулин, Крюкова 1997: 62–67]). Сделать это представляется возможным, так как известно, что в деревне живет больная старуха и дни ее сочтены. Время идет, а женщина не умирает, и становится сомнительным, что это вообще произойдет в ближайшее время. Первые дни главный герой даже получает удовольствие от смены

обстановки, он наблюдает за жителями и их поведением, изучает их быт, но дни проходят, а ничего не меняется. Наступает период не просто скуки, но злости, раздражения и отчаянного желания вернуться домой в привычный мир, из которого герой был вырван. В конце концов, мужчинам надоело ждать, и они покидают деревню. Остается только Бехзад, главный герой фильма, который и станет свидетелем похорон.

А. Киаростами использует в этом фильме в качестве одного из основных приемов принцип повтора. Так, главный герой неоднократно вынужден подниматься на машине на холм, для того чтобы получить по телефону распоряжения от своего начальника, и зритель несколько раз за фильм наблюдает одну и ту же сцену. В какой-то момент у него возникает естественное негодование и вопрос: «Зачем повторять одно и то же?». Сделано это для того, чтобы зритель стал соучастником кинематографического действия, поскольку происходящее на экране начинает его раздражать. Как, впрочем, и героя повествования, поскольку из состояния чего-то неординарного он снова возвращается в рутинную жизнь, с ее обыденностью и монотонно повторяющимися изо дня в день делами.

Рассматривая героя фильмов А. Киаростами как человека в пространстве культуры, следует обратить особое внимание на тему жизни и смерти. Она не просто характерна для творчества этого режиссера, но выступает в качестве сюжетной основы и кинематографического стержня ленты, некоего ритуала, воспроизводящегося как в его трилогии, так и в фильмах «Вкус вишни» и «Нас унесет ветер».

Пространство смерти в кинематографе А. Киаростами задано через тему похоронных обрядов. В картине «Вкус вишни» идет речь о человеке, который хочет покончить жизнь самоубийством и ищет того, кто согласится засыпать землей могилу с его телом. В фильме «Нас унесет ветер» фигурирует древний ритуал оплакивания покойника, запрещенный классическими догматами ислама, но при этом довольно широко распространенный в мусульманском мире. До сегодняшнего дня подобные обряды сохранились как минимум благодаря двум аспектам. «Во-первых, они выполняют медитативно-временную функцию». Процессии плакальщиков не только выражают горе, но и канализируют страдания персонажей. Перенаправление горя на мир, который оставил покойный, повышает ценность самого этого мира. Во-вторых, такие ритуалы производят пространственную упорядоченность. Так, ритуал — это проводы мертвых и в то же время защита живых — защита от горя и аффекта, нарушающих социальный и душевный порядок» [Марков 1999: 84].

А. Киаростами усложняет структуру своих фильмов тем, что выносит смерть за кадр (о ней говорят или читают стихи), т.е. заменяет пространственный порядок смерти на временной. Мы не видим покойников или атрибутики похоронных обрядов, вокруг героев все живое, смерть присутствует своим отсутствием. Нарочито акцентируется внимание на пространстве смерти, кладбище, только в фильме «Нас унесет ветер». Примечательно, что через Бехзада,

современного жителя Тегерана, проводится оппозиция города и деревни. Гость из столицы не вписывается в реальность деревушки, где действуют древние обычаи. Неоднократно герой демонстрирует полное невежество в вопросах религиозного толка. Так, ему несколько раз приходится подниматься на автомобиле на холм, для того чтобы поговорить по мобильному телефону, при этом он не принимает во внимание, что на этом холме располагается кладбище. Он явно не проявляет глубокого почтения к могилам умерших, он их просто не замечает, по традиции, «не принято на кладбище въезжать верхом, неприлично ступать ногами на могилу» [Лыкошин 2005: 124], а герой поднимается на холм, на котором расположено кладбище, на автомобиле, тем самым оскорбляет чувства и представления жителей деревни.

В фильмах А. Киаростами также присутствует метафора живого и мертвого, которая реализуется в визуальном ряде игрой красок: от песочных, коричневатых тонов режиссер делает переходы к золотому и сочно зеленому («Вкус вишни», «Нас унесет ветер»). Среди пустынно безбрежного одиночества вдруг возникает намек на жизнь.

В киноискусстве А. Киаростами пространство выстроено по принципу этнографической зарисовки, что может стать предметом изучения визуальной антропологии. «Проживание», «проговаривание» и «повторяемость» — это те компоненты, которые в сумме дают возможность А. Киаростами языком кинематографа задавать ритм созвучный самой жизни.

Библиография

- Лыкошин Н.С.* Хороший тон на Востоке. М., 2005.
- Марков Б.В.* Храм и рынок: Человек в пространстве культуры. СПб., 1999.
- Тесля С.Н.* Опыт аналитики повседневного. М., 1995.
- Хисматуллин А.А., Крюкова В.Ю.* Смерть и похоронный обряд в исламе и зороастризме. СПб., 1997.
- Dabashi H.* The wind will carry us away // Close up. Iranian cinema: Past, Present and Future. London, 2001. P. 251–259.
- Elena A.* The Cinema of Abbas Kiarostami. London, 2005.
- Kretschmar L.* Is Cinema Renewing Itself? // Film-Philosophy. 2002. Vol. 6. No. 15.
- Leweke A.* Abbas Kiarostami: Dem Leben einfach zusehen // Filmpodium. Zürich, 2010. S. 17–25.
- Lane J.-L.* The Evidence of Film: Abbas Kiarostami. Brussels, 2001.