

Н.В. Казурова

**ДРЕВНЕИРАНСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО
И СОВРЕМЕННЫЙ ИРАНСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ**

Авторский иранский кинематограф, который в свою очередь сформировался в рамках нового кино Ирана, появился в стране после свержения шахского режима в 1979 г. Революция провозгласила совершенно иные идеалы в области культуры, вследствие чего дореволюционные фильмы уступили место принципиально новым, со своей особой этнокультурной спецификой и неповторимым стилем. Такие режиссеры, как А. Киаростами, М. Махмальбаф, М. Маджиди и Дж. Панахи, завоевав массу призов на престижных международных кинофестивалях, зарекомендовали себя не только в качестве лучших иранских режиссеров, но на сегодняшний день имеют репутацию выдающихся представителей современного мирового кинематографа в целом.

Касательно иранского кино важно понять, из чего складывается его уникальность. Отличительными чертами авторского иранского кинематографа, в общем являются стремление к достоверному отражению жизни человека, стилизация под кинохронику, съемка на натуре, активное участие непрофессиональных актеров, взрослых и детей. В истории мирового кинематографа уже были направления (например, итальянский неореализм), которые во многом обладали теми же изобразительными киноприемами, которые сегодня характеризуют иранское кино. Значит, самобытность иранского кинематографа складывается из чего-то еще, помимо компонентов, перечисленных выше. Не последнюю роль в формировании облика иранского кино играют те этнокультурные особенности, которые неизбежно влияют на эстетику и поэтику (аудиовизуальный ряд) иранских кинокартин. Традиционный костюм, пейзаж и жилищные постройки иранской деревни, фольклорная музыка — все это неотъемлемые элементы языка иранских кинокартин.

В статье пойдет речь о влиянии традиций древнеиранского изобразительного искусства и классической персидской миниатюры на облик современного иранского кинематографа, рассмотрение чего может пролить свет на кинематографическую природу (принципы построения) фильмов иранского кино.

Современный иранский кинематограф стал наследником канонов традиционных иранских изобразительных искусств. «Прочно сохранившиеся в народном художественном сознании эстетические нормы и глубинные структурные связи с искусством прошлого позволяют органично использовать приемы, например, миниатюры в других видах искусства, если по своим идейно-художественным задачам они требуют фольклорно-эпических средств выражения» [Пугаченкова, Галеркина 1979: 38]. Так, древнеиранское изобразительное искусство и классическая персидская миниатюра как традиционные образцы передачи восприятия окружающего мира иранским народом неизменно оказывают влияние на современные формы искусства, в том числе на кинематограф. Во-первых, пространство и время иранских фильмов, а соответственно и их ритм, задаются во многом

благодаря традиции, формировавшейся столетиями, во-вторых, влияние происходит на уровне внутрикадрового построения (т.е. на композицию кадра).

Иранский кинематограф по происхождению скорее ориентирован на изображение¹, чем на театр и литературу, соответственно по преимуществу является изобразительным, а не нарративным кинематографом. В иранских фильмах динамики ровно столько, сколько необходимо для повествования истории, без которой собственно и не было бы фильма, но при этом рассказ не поработает изображение. Происходит это не случайно. В иранской культуре прослеживается мощная изобразительная традиция. Стоит вспомнить изображения, которыми украшены стены дворцов в Пасаргадах и Персеполе, древних столицах Ахеменидской державы (см. подробнее: [Лосева, Дьяконов 1956: 726]).

Древнеиранское изобразительное искусство подчинено статике. Его характеризуют монументальность, отсутствие движения, фигуры статичны, о чем свидетельствуют их застывшие позы на рельефах в Пасаргадах и в Персеполе. Тщательно был разработан и канон изображения, обязательное следование которому проявлялось не только в симметрии, зеркальном повторении одних и тех же сцен, но и в деталях (вооружение, платье, украшения и т.д.), сами персонажи также создавались по единой модели. Введение в композицию глубины, пространства и движения произошло позднее, и связано оно с завоеваниями Александра Македонского.

В кино иранские режиссеры реализуют свое пристрастие к статичности через монотонность ритма. Для этого используются различные кинематографические приемы, например вневременная интроспекция. Этим приемом пользуется М. Махмальбаф в фильме «Габбе» (1995): эпизоды с заснятым во весь экран ковром, на котором камера фиксирует свое внимание, тем самым действие как бы застывает, что замедляет темп общего повествования и вносит элемент статичности. Таким же неотъемлемым элементом при создании иранских фильмов выступает использование длинных кадров, снятых без монтажной склейки. В качестве примера можно привести фильмы А. Киаростами, в которых этот прием не раз обыгрывается («Через оливы» (1994), «Вкус вишни» (1997) и т.д.). Не менее важную роль в формировании облика иранских фильмов играет использование глубинной мизансцены.

Для того чтобы попытаться объяснить некоторые особенности внутрикадрового построения иранских фильмов, обратимся к традиционному искусству персидской миниатюры как одному из наиболее выразительных и любимых видов изобразительного мастерства иранцев. Но прежде несколько слов о глубинной мизансцене, которую иранские режиссеры активно применяют в своих фильмах. При использовании глубинной мизансцены «объекты и персонажи переднего и заднего плана видны на экране одинаково отчетливо, что обеспечивает большую свободу зрительскому взгляду и способствует оживлению киновосприятия» [Шахов 2002: 21]. Например, А. Киаростами виртуозно использует этот прием для построения пространства фильма в картине «Нас унесет ветер» (1999), при просмотре которого у зрителя возникает впечатление, что он является соучастником происходящего на экране. Это связано с ощуще-

¹ Классификация дана по: [Филиппов 2001].

нием «глубинного» погружения в пространство фильма, куда зрителя словно бы затягивает, как в водоворот.

Сформулируем вопрос следующим образом. Насколько иранские режиссеры при создании своих фильмов находятся под воздействием классических форм традиционного искусства, в данном случае канонов миниатюры? Или, другими словами, как новая форма — кадр как мельчайшая единица киноповествования — подчинена аутентичным для миниатюры принципам передачи изображения?

В данном случае речь идет не о конкретном влиянии миниатюры на внутрикадровое построение иранских фильмов, а скорее об общих законах передачи информации в рамках определенной культурной традиции. Сложно определить соотношение взаимодействия традиционной изобразительной системы (в данном случае миниатюры) и собственно кинематографической природы киноязыка. Т.е. если взять каждый отдельный кадр и рассмотреть как отдельную «картинку», интересно понять, будет ли его структура подчинена основным принципам построения персидских миниатюр, а именно: расположение фигур, перспектива, цветопередача, то, как фигуры вписаны в пейзаж.

Выше отмечалось, что общепринятые элементы киноязыка в иранских фильмах окрашены национальным колоритом. Но эти элементы нужно организовывать в определенный порядок, чтобы выстроить кадр, т.е. режиссер совместно с оператором располагает отдельные элементы, из которых строится изображение таким образом, чтобы совокупность кадров гарантировала необходимый визуальный ряд. По сути, режиссер работает как художник или миниатюрист, который, komponуя отдельные детали (фигуры людей и животных, пейзаж), получает в результате единое изображение, в котором каждая часть подчинена общему замыслу. Во многом режиссер строит свой кадр интуитивно, окончательно о работе можно судить только после монтажа. Но во время съемок он смотрит на мир через объектив видеокамеры, видит его глазами иранца и соответственно передает увиденное в силу особенностей его восприятия, обусловленного во многом его родной культурной традицией. В современной иранской живописи¹, которая во многом отталкивается от европейских авангардистских тенденций, неизменно проступают элементы традиционного иранского изобразительного искусства, в том числе персидской миниатюры.

У персидской миниатюры богатая история, она представлена множеством школ и направлений, которые существенно отличаются друг от друга композицией рисунка, техникой изображения. Но более или менее общим для них будет, кинематографическим языком выражаясь, предпочтение крупным планам общих и средних. Миниатюристы вписывают своих героев в гущу исторических событий, в различные пейзажи или изящной линией изображают человеческую фигуру на однотонном, нейтральном фоне. Здесь можно проследить преемственность изображения в персидской миниатюре и использование глубинной мизансцены в кинематографе. Конечно, в каждом из искусств (миниатюре / кино) одного и того же результата добиваются различными техническими приемами. Однако история миниатюры подтверждает, что

¹ См. напр.: <http://www.farhang.al-shia.ru/sovrem.html#agd> — Современное иранское искусство.

пристрастие к глубинной мизансцене в творчестве иранских режиссеров появилось не в одночасье, а имеет некую традицию. Не случайно построение изображения некоторых иранских кинокартин («Габбе» М. Махмальбафа, короткометражки «Наедине с землей» В. Мосаиана и «Музыка, духи, горы» Б. Тавакколи) перекликается с композицией персидской миниатюры.

Миниатюра в свое время унаследовала технические приемы наскальных изображений, ее появлению и развитию способствовала мелкая пластика древнеиранского декоративно-прикладного искусства. Сегодня древнеиранское изобразительное искусство, классическую персидскую миниатюру и современный авторский иранский кинематограф объединяет во времени неразрывная связь через культурную традицию. Очевидно, что построение фильмов иранского кинематографа, с одной стороны, подчинено общекинематографическим законам, а с другой — апеллирует к внекинематографической этнокультурной традиции.

Библиография

- Лосева И., Дьяконов М. Искусство Древнего Ирана (с середины I тыс. до н.э.) // Всеобщая история искусств. М., 1956. Т. I.
- Пугаченкова Г., Галеркина О. Миниатюра Средней Азии. М., 1979.
- Филиппов С.А. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки. М., 2001. № 54. С. 245–285.
- Филиппов С.А. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки. М., 2001. № 55. С. 149–197.
- Шахов А. Аббас Киаростами // Персия (приложение к журналу «Азия и Африка сегодня»). М., 2002. № 2. С. 19–21.
- <http://www.farhang.al-shia.ru/sovrem.html#agd> — Современное иранское искусство (11.01.2010).

И.Ю. Котин

АЗИАТСКОЕ ВРЕМЯ ПО ГРИНВИЧУ: ТРУДЫ И ДНИ ИНДИЙСКИХ ИММИГРАНТОВ ГЛАЗАМИ ПОЭТА ДАЛДЖИТА НАГРА

Томик стихов Далджита Награ я нашел на полке, посвященной поэзии, в маленькой лавке букиниста, пристроившейся прямо на городской стене еще римского времени, окружающей Честер — милый городок в Северной Англии, прославленный своими викторианскими домами и преимущественно «белыми», пожилыми консервативными обитателями. Это рай для поклонников «старой доброй Англии», и пусть Вас не смущает китчевый викторианский циферблат на римской стене. Честер славится своим консервативным населением и голосует за тори. Здесь почти нет индийцев или афро-британцев — представителей крупных этнорасовых меньшинств Англии. В лавке букиниста также не нашлось бы, наверное, места сборнику стихов индо-английского поэта, не будь