



Концепция латентной драматургии в современном иранском кинематографе

М.Р. Чиркина

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK57925>

УДК 791.43/.45

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается принцип использования латентных¹ приемов драматургии иранских фильмов, продиктованный реалиями иранского общества, запретами и цензурой, исламской идеологией. Другим источником для формирования этого приема является мироощущение иранских кинорежиссеров с их национально-традиционными культурными ценностями. Вкупе эти факторы порождают богатые скрытыми смыслами оригинальные иранские кинополотна.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

конфликт,
иранское кино,
исламская
культура,
цензура,
концепция
скрытого,
метафоричность,
символичность,
латентная
драматургия

Введение

Испокон веков тайны мироздания будоражат умы человечества. Люди стремятся разгадать тайны, открыть в них дороги к истине. Но всякие разгадки порождают множественность и вариативность ответов.

Неопознанными загадками окутан не только макрокосмос. Микромир жизни человека также пронизан тайными смыслами и неизъяснимыми нитями судьбы. Сама жизнь человеческая, по сути своей, остается непостижимой загадкой совершенства, вызывает удивление и даже недоумение для каждой генерации человеческого общества, и каждый раз порождает рефлексии при попытке исследовать сокрытое. «Тайна жизни терпелива и острожна, она не торопится раскрыть все свои карты»².

Искусство, наряду с философией и наукой, всегда было одной из активных сфер в попытках разгадать тайны мироздания. Рассуждая о природе скрытого в искусстве и перефразируя слова немецкого философа Жана-Поля, можно сказать, что искусство выявляет скрытое или же наоборот — очевидное, «видное очами» отсутствие этого невидимого. Одними из важнейших объектов исследования для искусства являются душа и помыслы человека, неизменно сокрытые от человеческого взора. Тем не менее открытие законов и взаимосвязей человеческих взаимоотношений воплотились в искусстве в зако-

¹ Термин «латентность» (от лат. *latentis* — скрытый, невидимый) — свойство объектов или процессов находиться в скрытом состоянии, не проявляя себя явным образом. — *Прим. авт.*

² Чопра Д. Книга тайн / *The Book of secrets* : как познать тайные сферы жизни / Дипак Чопра; [пер. с англ. под ред. И. Старых]. Москва; София, 2009. С. 17.

ны построения истории, сформировавшиеся в свою очередь в науку драматургии.

Проблема сокрытого, тайного в жизни человека может выступать как базовая концепция в сюжетном построении фильма, пронизывать многие элементы драматургии фильма. И чем более продуманно это сделано авторами кинокартины — сценаристом и режиссером, тем больше можно ожидать зрительского отклика на фильм, поскольку желание разгадать тайну всегда интересно.

В этой работе «скрытое» как концепция будет представлено так называемой латентной драматургией, в которой создание художественных образов и полнота их смыслов возникает на уровне «недосказанности», подтекстов или при погружении в культурный контекст самой истории и характеров. Слово «латентное» надо воспринимать с некоей долей условности. Такого понятия как «латентная драматургия» относительно кино пока нет. Но оно наиболее подходит для характеристики стиля многих фильмов, авторов которых интересует не столько необычные драматические перипетии истории, сколько отражение, как бы эхо внешних конфликтов во внутреннем мире персонажей, на способах проживания героями непростых жизненных ситуаций. Отметим, что в истории европейского искусства длительного время был востребован «тихий», «спящий» живописный стиль, лишенный пафоса и помпезности. Так, многие полотна «Золотого века» голландской живописи XVII столетия, независимо от жанра картины, будь то пейзаж, натюрморт, или жанровая бытовая сцена, получили название *“stilleven”*. Направление *“stilleven”* обозначает изображенную на картине застывшую, безмолвную жизнь вещей, что придает полотнам поэтическое звучание. И это особое умиротворение, исходящее от молчащих вещей, дарит эстетическую радость от созерцания изображенного и погружает в глубокие серьезные раздумья.

Понятие «латентная драматургия» по аналогии с термином *“stilleven”* в живописи вполне применимо в искусстве кино. К латентной драматургии с полным правом можно отнести многие кинокартины иранских режиссеров. Слово «латентное» в иранских фильмах отражает весь спектр смысловых оттенков в своем прямом значении: тихая прозаическая тональность звучания истории, несколько условная негромкая форма бытописания, намеренно приглушенные эмоции, отсутствие острых открытых драматических конфликтов. «Меня интересуют простые явления, скрытые за внешней видимостью»³, — говорит режиссер Аббас Киаростами. Возможно, выбор такой стилистики

³ Разлогов К.Э. Ленинградский ковбой под оливами. Мир Аббаса Киаростами // Киноведческие записки, 1997. № 35. С. 115.

⁴ Арабов Ю.Н.
Кинематограф и теория восприятия.
М.: ВГИК, 2003. С. 59.

повествования исходит из мироощущения, мировосприятия самих авторов. В работе «Кинематограф и теория восприятия» киносценарист Ю.Н. Арабов отмечает: «Коллективное бессознательное остается величиной, в которой, однако, присутствует культурный и социальный опыт того или иного народа, влияющий на приоритеты и предпочтения в кинематографе»⁴.

Иранское пространство жизни, где существуют запреты и цензура, табуированность многих тем, где излишне открытое поведение не в традициях иранской культуры, уже порождает предпосылки для поисков подтекстов и иносказаний. Древняя восточная исламская культура Ирана как богатая благодатная почва подпитывает творчество кинематографистов, где они черпают художественные образы. Суждение Гегеля относительно перехода изображения из области религии в земную область, в мирскую жизнь, с полным правом можно отнести к современному иранскому кинематографу: «...благодаря искусству элемент чувственного бытия становится центральным, а молитвенный интерес снижается. Ибо и здесь задачей искусства является полностью воплотить это идеальное содержание в действительность, представить в чувственно воспринимаемом виде то, что ускользает от чувств»⁵.

⁵ Гегель Г.-В.Ф.
Лекции по эстетике.
Сочинения. Т. 14,
кн. 3 / пер. П.С. Попова, 1958. С. 45.

Цензура в Иране иногда обретает необычные скрытые формы выражения реального мира в художественных творениях. Например, цензура работает в отношении внешнего вида играющих актеров в театре, в кино. Актеры — реальные люди, живущие в иранской среде. Запрещено видеть их в неподобающем виде. В ответ, даже в фильмах, действие которых происходит до Исламской революции в годы правления Шаха, актрисы носят европеизированную одежду, но их плечи и грудь плотно закрыты, платья ниже колен, на головах шляпки или косынки, из-под которых может быть видна лишь часть волос в виде челки или пряди, обрамляющих лицо. Актеры изображают спящих персонажей на застеленных кроватях поверх покрывал в обычной одежде. Хотя в действительности, в иранском быту многое обстоит по-другому.

Преломляясь через призму образного живописного кинотекста, концепция скрытого в латентной драматургии иранского кино вызывает к жизни оригинальные элементы символизма, поэтические знаки, живописные метафоры. В итоге многие кинокартины обретают содержание и форму притчи.

Рассмотрим некоторые приемы латентной драматургии в контексте концепции сокрытого на примерах ряда иранских фильмов.

Образ семьи в фильме «Просто так» (2010) режиссера Резы Мир Кареми

Домохозяйка Тахерех неторопливо проводит целый день в домашних трудах, в мелких заботах о детях и муже. На первый взгляд всё обычно и тривиально. Лишь небольшие детали и штрихи в поведении Тахерех готовят почву для дальнейшего поворота. Разумеется, зрителя озадачивает, почему в течение дня Тахерех несколько раз складывает, перекладывает вещи в чемоданы; договаривается с братом по телефону, чтобы тот вечером забрал ее одну на машине к родителям. Собственно, здесь срабатывает известный прием умалчивания о готовящейся неведомой для зрителя ситуации, что подстегивает зрительское любопытство. Но сама героиня не проявляет внешних эмоциональных всплесков.

Что же в действительности происходит в душе героини? Тахерех между домашними делами пытается сочинить стихотворение, она урывками посещает курсы поэзии и рисования. За целый день муж-бизнесмен ни разу не отвечает на ее звонки. Колкости и обидные слова от дочери и сына ранят ее. Эти подробности символизируют негативные аспекты в жизни главной героини, раскрывают ее характер и обозначают внутренний конфликт в семье, затрагивают духовные основы существования Тахерех в этом мире. Налицо прием использования скрытых символов в сюжете фильма через ситуации и детали поведения. И зритель понимает, что у обладающей творческими способностями женщины совсем не остается времени лично для себя. И только когда Тахерех навещает свою разведенную подругу, у которой дети живут с отцом, она расслабляется, шутит, смеется. Образ мыслей хозяйки магазинчика, эмансипированной, свободной от семейных уз подруги привлекает Тахерех.

Примененный в фильме прием сопоставления двух линий поведения лаконичен, но выразителен. Образы двух женщин воспринимаются через сравнение внешнего облика — несхожесть в одежде, раскованность и уверенность в себе одной, и смущение, замкнутость другой. Каждая из них символизирует разные образы жизни современных иранских женщин.

Особенность драматургического решения фильма Резы Мир Кареми в том, что конфликт, который переживает главная героиня, она тщательно утаивает от всех до самого финала. Тахерех живет согласно нравственным нормам традиционной иранской семьи. Но ее творческая натура, свободолюбие, чувство собственного достоинства, поиски смысла собственной жизни и, наконец, пример эмансипированной подруги, подталкивают Тахерех к кардинальным изменениям своей судьбы.

Развязка конфликта наступает неожиданно в кульминационной сцене. Поздно ночью, когда дома все спят, а Тахерех уже готова выйти с чемоданами, ее зовет соседка. Пожилая женщина просит Тахерех первой открыть накануне свадьбы подарок для дочки — Коран. По иранской традиции важно, чтобы священную книгу открыла счастливая в замужестве женщина. Тахерех не соглашается, ее лицо выражает удивление и смущение. Но слезы и отчаянная просьба матери невесты убеждают Тахерех открыть Коран.

В этой сцене режиссер использует прием, обращенный к сакральности мышления: через символическую деталь, священную книгу мусульман, раскрывается то затаившееся глубоко в сознании героини, что в действительности она скрывает. Ключом к разгадке плана Тахерех оказывается ее намерение покинуть семью. Недовольство героини собственной жизнью, желание бросить дом, развестись с мужем, оставив на него детей, является внутренней мотивацией ее поведения, подготавливает главные повороты сюжета.

Сцена с Кораном оказывается сакрально-поворотной. Подобно священнодействию происходит внутреннее преображение героини. Тахерех — верующая женщина, она явно испыты-

вает чувство вины и стыда. Открыв Коран, она словно дает себе самой обет стать счастливой. Подойдя к экзистенциальной для героини грани, после которой семья может быть разрушена, женщина, похоже, вновь обретает смысл жизни и ощущение счастья. Это можно понять из финальной сцены фильма. Тахерех возвращается

домой. Муж, проснувшись, зовет ее, она отвечает с нежностью: «Я здесь, дорогой!» И слезы облегчения льются из глаз Тахерех. Через драматургический прием, реплики и реакцию героини, обнаруживается то, что накопело в ее душе.

Новое состояние героини предвосхищает ночная сцена на крыше, где развешено белье. Эта живописная, визуально красивая метафора — снежные хлопья с ветром бьются в лицо Тахерех, и она быстро снимает белье с веревок. Снег воспринимается как символ очищения, морозной свежести помыслов, радости, обновления чувств и жизни. Но только последующая сцена с



Сцена с Кораном из фильма «Просто так» (2010) режиссёра Резы Мир Кареми



Сцена на крыше из фильма «Просто так» (2010) режиссёра Резы Мир Кареми

⁶ Воденко М.О. Герой и художественное пространство фильма: анализ взаимодействия. М.: ВГИК, 2011. С. 107.

Кораном раскрывает смысл этой предыдущей символической сцены — метафоры: новая жизнь Тахерех начнется не с ее развода, а с ее возвращения в семью. И в сопоставлении этих двух сцен рождается художественный образ нравственной чистоты, духовной силы героини. «Любая жизненная ситуация в любое историческое время обретает художественную ценность и смысл прежде всего в том случае, если прочитана автором относительно шкалы нравственных ценностей», — отмечает М.О. Воденко в книге «Герой и художественное пространство фильма: анализ взаимодействия»⁶.

Латентная драматургия в фильме проявляется в нюансах поведения героини, за внешней незатейливостью событий скрываются сложные когнитивные процессы души, помыслов героини. Режиссер не бьет на эмоции, не вызывает сантименты у зрителя. В сюжете нет открытых прямых текстов, есть очевидная недосказанность. В телефонном разговоре с братом Тахерех не озвучивает истинные причины своей предстоящей поездки. Обиду и неудовлетворенность жизнью Тахерех скрывает под маской спокойствия, вежливости, покорности. Многие сцены сняты ручной камерой, которая следует за героиней, создавая эффект подглядывания и присутствия в кадре самого зрителя как наблюдателя происходящего. Но камера соблюдает законы приличия и тактичности, не допускает ничего предосудительного. Много крупных планов главной героини, и ее душевные переживания передаются тонкой игрой актрисы, мимикой лица, незаметными вздохами смирения, выражением радости и грусти, тревоги и сожаления в глазах.

Важно отметить в конце фильма и тот факт, что право выбора остается за героиней. Тахерех совершает красивый и честный поступок без сожаления, не становясь рабой своих чувств и запланированных решений. Эта ее личная духовная победа. Возврат в лоно семьи героини вызывает у зрителя понимание, одобрение, уважение.

Существует древнее персидское изречение: «Кто не думает о последствиях, тому судьба не друг». Фильм демонстрирует эту восточную мудрость через оригинальную стилистику латентной драматургии, перевода его сюжет в притчу.

Фильм «Десять» (2002) Аббаса Киаростами: особенности эмансипации иранских женщин

Фильм «Десять» состоит из десяти мини-эпизодов, его действие происходит в автомашине. Героиня — таксистка, эмансипированная, независимая по характеру молодая женщина.



Главная героиня — таксистка из фильма «Десять» (2002) режиссёра Аббаса Киаростами

Внешне непритязательная история встречи таксистки с пассажирами, обычными людьми, таит в себе тайну жизни каждого. Мотив дороги является благодатной почвой для сюжетосложения. Слово в орнаменте арабески, где растительные узоры, сплетаясь друг с другом,

повторяют изгибы рисунка, так и в сюжете фильма повторяются ситуации с потаенными смыслами.

Эти повторяющиеся схожие ситуации подвоза пассажиров выступают в виде драматургического приема. Автор обыгрывает наше привычное, лежащее на поверхности восприятие обычных заурядных ситуаций в жизни. Этот прием позволяет не только сопоставить и сравнить разных людей друг с другом, но и приоткрыть завесу жизни самой таксистки. Главная героиня равнодушна к тому, что происходит с ее пассажирами в личной жизни. Она вовлекает каждую попутчицу в разговор, и у каждой обнаруживается своя тайна и боль, скрытые за внешним благополучием. Но что движет таксисткой — простое любопытство или что-то другое?

Ключом к пониманию служат несколько сцен общения героини с сыном в такси (эти сцены перемежаются со сценами с другими пассажирками). Женщина каждый раз горячо спорит с ребенком, который после развода родителей хочет жить с отцом, а не с матерью и отчимом. Как один из доводов нежелания жить с матерью, мальчик говорит о ее неумении готовить вкусную еду, вести домашнее хозяйство. Эти штрихи символические, но раскрывают правду о главной героине, помогают создать ее портрет, который не совсем вписывается в традиционные представления об иранской женщине.

В сюжете фильма диалоги выражают накал конфликта, имеют драматизированный характер, беря на себя функции действия. Именно в этих сценах обозначается внутренний конфликт главной героини, который несколько рассеивается в сценах с другими пассажирками. Подспудно, именно желание

разрешить свой внутренний конфликт, мотивирует таксистку изучать тайны своих попутчиц.

Но во всех других встречах с пассажирами драматический накал ослаблен, поскольку отсутствует противостояние персонажей. Так, сестра таксистки рассказывает ей о своем горе — муж ушел к любовнице, или пожилая незнакомая женщина делится тем, что каждый день едет молиться в храм после потери всей своей семьи. Или женщина легкого поведения, отвечая на вопросы таксистки, почему она живет такой жизнью, откровенно говорит, что ей нравится заниматься сексом с разными мужчинами и ее полностью устраивает такая жизнь.

Здесь, как и в предыдущем фильме, работает прием сопоставления кардинально разных женских образов. Это раскрывается в сравнении двух молодых пассажирок — ночной «бабочки» и молодой набожной девушки, которую главная героиня подвозит в храм. Скромная девушка рассказывает, что ее жених изменил ей, обвенчался с другой. Символическое противопоставление сцен дает представление о разных женщинах с противоречащими этическими нормами жизни.

Прием использования деталей также выявляет скрытые мотивы и смыслы. Когда таксистка по пути в храм просит девушку приоткрыть лоб, та смущенно, преодолевая стыд, снимает платок и, обнажая побритую голову, улыбается, а по ее лицу текут слезы. Бритая голова раскрывает психологическое состояние девушки,

обозначает ее внутренний протест. Возможно, лишив себя волос и изменив внешность, девушка прощается с прошлым. Слезы сквозь улыбку воспринимаются как символ очищения и надежды. Через свои молитвы она обрела истинную веру и приняла всё, что с ней произошло



Сцена с пассажиркой из фильма «Десять» (2002) режиссёра Аббаса Киаростами

⁷ Воленко М.О. Герой и художественное пространство фильма: анализ взаимодействия. М.: ВГИК, 2011. С. 107.

ло, как волю Всевышнего. «...Любые человеческие ситуации, любые события, если они описаны с предельной точностью, без искусственного усечения их причин и следствий, могут поставить перед каждым, кто не совсем слеп, проблему присутствия или отсутствия в мире Бога»⁷.

Все ситуации героини-таксистки с сыном, другими попутчицами проясняются во время беседы, и каждая сцена привносит в

ее жизнь важный смысл, состоящий в том, что тайна помыслов и воли Всевышнего сакральна. Героиня преодолевает свой конфликт, ее внутреннее состояние обретает покой и гармонию, она соглашается с желанием сына жить с отцом.

Фильм сделан с соблюдением требований табу в современном иранском обществе. К женщине-таксистке садятся ее сынишка и только женщины. Также априори соблюдается обязательное ношение женщинами платков на голове в Иране.

Другой символический пример, который сопряжен с требованиями религиозной этики, состоит в том, что режиссер не показывает зрителю лица проститутки. Работает механизм утаивания от зрителя изображения, слышны только развязная речь и вульгарные смешки этой женщины, а ее внешний облик распознается только со спины — издали в темноте ночи. И в одежде ничего не выдает ее профессию. Тема проституции — табуированная тема в Иране. Нельзя, чтобы зрители идентифицировали актрису с женщиной легкого поведения, поэтому режиссер не показывает ее лица. Такая скрытность создает в фильме любопытство, подстегивает воображение. В ситуации с девушкой, едущей в храм, также действует прием табу «наизнанку». Актриса обнажает голову, так как голова обрита.

Одна и та же локация — тесное замкнутое пространство в такси, повторяющиеся ситуации общения таксистки с пассажирками являются драматургическим приемом, который помогает увидеть различие характеров и взглядов персонажей, проследить за изменениями настроения главной героини, ходом ее мыслей и размышлений о судьбах ее попутчиц. Через это она делает собственные выводы о своей жизни и принимает выбор своего сына.

Латентная драматургия проявляется во внешне непритязательной простой истории таксистки, где конфликт в каждой сцене раскрывается в непринужденном задушевном общении, в неторопливом развитии действия в фильме.

Проблема преступления и воздаяния в фильме «Коммивояжер» (2016) режиссера Асгара Фархади

В этом фильме повествуется история о семейной паре Эмаде и Ране. Эмад работает учителем в школе, а вечером вместе с женой они репетируют на сцене любительского театра пьесу Артура Миллера «Смерть коммивояжера». В фильме есть элементы проявления цензуры в иранском обществе, что наглядно проявилось в сцене театрального спектакля. В репетируемой сцене требуется показать любовницу коммивояжера обнаженной, но актриса, исполнительница этой роли, выходит одетой и с покрытой головой.

Это создает комичную ситуацию и вызывает невольный смех у ее напарника и коллег, которые в это время смотрят из зала на репетицию.

Супруги вынуждены переехать из давшего трещину дома на съемную квартиру, где ранее жила женщина легкого поведения (персонаж этой женщины остается за кадром, как и в фильме с проституткой в такси). Факт переезда на новую квартиру неожиданным образом меняет жизнь супругов. Их новое жилье становится местом, где совершается преступление, и Рана становится жертвой в этом необъяснимом происшествии.

Рана хочет предать забвению это событие, она просит мужа не обращаться в полицию, при этом испытывает дискомфорт, стыд, смущение, но и категорично не желает выставлять себя на показ в суде, позориться. Здесь проявляется менталитет поведения иранской женщины, ведь говорить перед чужими людьми о личных делах, тем более о позоре, не принято.

Прием умалчивания срабатывает также в деталях. Эмад сам протирает следы крови на лестнице. Проходившая мимо соседка удивляется этому и говорит мужчине, что напрасно тот думает, что ничего серьезного не произошло.



Сцена сострадания из фильма «Коммивояжер» (2016) режиссёра Асгара Фархади

Эмад же, вняв просьбам жены, начинает собственное расследование, которое приводит к еще более непредсказуемому повороту. Насильником оказывается пожилой достопочтенный муж семейства, занимающийся развозом и доставкой вещей клиентам на автофургоне.

Старик частенько заходил к прежней квартирантке. Но даже обнаружив, что в квартире оказалась другая женщина, не смог совладать с соблазном.

В развернутой кульминационной сцене разоблачения старика развязка оказывается неожиданной для Эмада и зрителя. Эмад испытывает смешанные чувства удивления, презрения и негодования. Рана узнает насильника. Ее лицо выражает брезгливость и стыд, она избегает прямо смотреть на старика. Вместе с тем, она невольно проникается жалостью к нему. Когда со стариком случается сердечный приступ, Рана первой пытается помочь ему, требует у Эмада проявить уважение и человечность, отпустить его.

В этой сцене срабатывает традиционный механизм поведения на Востоке, который диктует безусловное почитание пожилых людей. На глазах данный стереотип рушится в отношении старика. Эта глубоко драматичная сцена символична, она уводит нас к постановке в сюжете фильма пьесы Артура Миллера, где роль старика-коммивояжера Вилли играет Эмад, а его жену — Рана. Именно сцена разоблачения связывает, казалось бы, два разных мира, два отдаленных континента, обобщает и бичует общечеловеческие пороки.

Несмотря на ненависть к старику, Эмад и Рана утаивают преступление старика от его собственной семьи. Здесь проявляется присущий латентной драматургии прием замалчивания. Супруги, скрыв истинное положение вещей, оберегают честь старика и уважение к нему его домочадцев. Не только жена старика, но и

его дочь с зятем остаются в полном неведении случившегося. Авторитет отца семейства остается непоколебимым, внешне традиции уважительного отношения к старшему поколению сохраняются. Причина сердечного удара старика и его смерти остается для семьи тайной.



Сцена разоблачения старика из фильма «Коммивояжер» (2016) режиссёра Асгара Фархади

Символичность раскрывает смысловое значение происходящего как сцены воздаяния по заслугам. Старик-коммивояжер расплачивается за свои пороки унижением и смертью. Но Эмаду также приходится ответить за свою бессердечность в отношении старика. Возникает пограничная экзистенциальная ситуация: на кону стоит вопрос жизни или смерти старика, а также неспособность Эмада ощутить личную ответственность, осознать сложность будущего своей семьи. «Момент взрыва интересен, прежде всего, тем, что способствует раскрытию характера героя, оказавшегося в ситуации, когда может произойти что угодно, “от самого лучшего до самого худшего”»⁸. И это драматическое обстоятельство разрешается через латентную драматургию. Размолвка супругов после смерти старика проходит безмолвно и тихо, без единого слова и сильных проявлений эмоций. Они молча расходятся, словно чужие друг другу люди.

В финальной сцене перед выступлением в театре супругов гримируют. Каждый сосредоточен на себе, отрешенно смотрит

⁸ Мариневская Н.Е. Нелинейное время фильма. М.: ВГИК, 2014. С. 109.

на свое отражение в зеркале. Жестокое испытание не укрепило их, а развело по разные стороны судьбы.

Название фильма «Коммивояжер» символично и сюжет обретает характер притчи. На первый взгляд, кажется, что название заимствовано из пьесы Артура Миллера «Смерть коммивояжера» и нагрузку эту несет главный герой фильма Эмад, играющий в спектакле заглавную роль. Но в действительности, коммивояжером оказывается старик. Эмад сталкивается словно с живым прототипом своего героя Вилли. На поверку в жизни он беспощаден к нему, в то время как, проигрывая коммивояжера на сцене, он вызывает своим исполнением у зрителей чувство сочувствия к персонажу пьесы. Тут сталкиваются два миропредставления — условный мир театра и мир реальности, жестокость последнего не оставляет сомнений. Слова Н.Е. Мариевской наиболее точно подходят к раскрытию смысла конфликта в сюжете фильма: «Исследование новейших концептов времени в структуре кинематографического произведения по-новому ставит проблему героя в драматургии. Даже незначительный поступок персонажа приобретает в мгновения неустойчивости огромное значение, вызывая необратимые изменения глобального характера»⁹.

⁹ Мариевская Н.Е. Нелинейное время фильма. М.: ВГИК, 2014. С. 109.

Заключение

На примере латентной драматургии, наиболее наглядно выраженной в современных иранских фильмах, была предпринята попытка продемонстрировать концепцию сокрытого в сюжетосложении кинокартин. Механизм сокрытия во многом определяется социокультурными аспектами страны. Иранской культуре как одной из древних культур свойственна многопластовость, переплетение смыслов и мотивов, сокрытых, словно, в драгоценной многоуровневой волшебной шкатулке. «Восточная лирика в особенности у евреев, арабов и персов, приобретает характер одушевления свойственного гимнам, — писал Гегель, — а субъективная фантазия неустанно нанизывает всё грациозное и красивое на драгоценное ожерелье, которое она приносит в жертву, как дар тому, кто единственно имеет значение для поэта — будь то султан, возлюбленный или кравчий»¹⁰. Это своеобразие сущности искусства Востока выражается во многих видах персидского искусства — в миниатюрах, в орнаменте иранских ковров, в персидских сказках и мифах, в притчах и в поэзии.

Любой восточной культуре изначально присуща табуированность, замалчивание, утаивание, в особенности личных тем, что в житейском контексте создает скрытность в поведении людей. Для представителей других, более открытых культур это может

¹⁰ Гегель Г.-В.Ф. Лекции по эстетике. Сочинения. Т. 14, кн. 3 / пер. П.С. Попова, 1958. С. 322.

восприниматься как экзотика, мотивы поведения могут быть иногда даже непонятны. В то же время именно цензура невольно стимулирует необычные, поэтические способы выражения правды через сокрытое в подтекстах.

Сегодня особое место в творчестве иранских кинематографистов занимает тема семьи. Традиционные ценности, которые в иранской культуре занимают важное место, впитывают противоречия сегодняшних реалий общества. Прочность семейных связей, неразрывность поколений в их преемственности культурно-нравственного воспитания служило на протяжении многих веков гарантом для любого общества. Семья в истории цивилизации для многих народов воспринималась как храм Божий. Нарушение семейных связей имеет чреватые последствия, что также заботит иранских кинематографистов. Ю.Н. Арабов, рассуждая о «массовой душе» в контексте кинематографа, определяет «социальный контекст, в котором она «обитает», важной составляющей ее реакций и предпочтений»¹¹.

¹¹ Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. М.: ВГИК, 2003. С. 58.

Как правило, семейные ценности разрушаются из-за измены, эгоизма, жестокости или непонимания, и момент истины может стать актом воздаяния. Но несмотря на драматизм ситуаций, в иранских фильмах сохраняется ощущение полноты жизни. В них есть место и печали, и радости, есть над чем посмеяться по-доброму («Просто так», «Десять»), здесь может звучать тема преступления и наказания («Коммивояжер»), но есть и призыв к милосердию и прощению. Искренность, самобытность, иногда наивность характеров, сдержанность в выражении чувств, мудрость авторов в постановке тем и конфликтов вместе с изобразительной красотой фильмов порой создают образ когда-то потерянного рая. Именно так представляется героине в финале фильма «Просто так» ее собственная семья. Переосмысливая характеристику Роберта Макки, данную некоммерческому кино, можно сказать, что оригинальность минимализма или отказ от принятых условностей жанрового кино является отличительной конвенцией большинства иранских фильмов, где работают аспекты концепции сокрытого.

Рассуждая о кинематографе «как о средстве, не уступающем по могуществу цепной реакции», Ю.Н. Арабов считает, что «важно его использовать в «мирных целях»». «И такими целями могут быть лишь традиционные культурные ценности, с помощью которых человечество выживает последние две тысячи лет»¹². Латентная иранская кинодраматургия в своем представлении механизма сокрытого предлагает сегодня зрителю тонкие и глубокие работы, волнующая своей правдивостью и простотой в изложении сложных противоречивых историй, затрагивает самые важные

¹² Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. М.: ВГИК, 2003. С. 75.

¹³ Разлогов К.Э. Ленинградский ковбой под оливами. Мир Аббаса Киаростами // Киноведческие записки, 1997. № 35. С. 115.

человеческие связи и тайны бытия. Без сильных проявлений эмоций, без внешних экспрессивных эффектов, имея в арсенале все возможные драматургические средства и приемы, иранские фильмы достигают сопереживания. По словам режиссера Аббаса Киаростами, «Когда зрителя не шантажируют сантиментами, он остается хозяином самому себе и воспринимает всё более сознательно. Когда мы не рабы собственных чувств, мы способны властвовать над собой и окружающим миром»¹³. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арабов Ю.Н.* Кинематограф и теория восприятия. М.: ВГИК, 2003. 106 с.
2. *Воденко М.О.* Герой и художественное пространство фильма: анализ взаимодействия. М.: ВГИК, 2011. 118 с.
3. *Гегель Г.-В.Ф.* Лекции по эстетике. Сочинения. Т. 14, кн. 3 / пер. П.С. Попова, 1958. 440 с.
4. *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981. 448 с.
5. *Макки Р.* История на миллион долларов. Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Роберт Макки; пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2008. 456 с.
6. *Мариевская Н.Е.* Нелинейное время фильма. М.: ВГИК, 2014. 130 с.
7. *Нехорошев Л.Н.* Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. 342 с.
8. *Разлогов К.Э.* Ленинградский ковбой под оливами. Мир Аббаса Киаростами // Киноведческие записки, 1997. № 35. С. 99–117.
9. *Чопра Д.* Книга тайн. Как познать тайные сферы жизни / пер. с англ. М.: ООО Книжное издательство «София», 2018. 320 с.

REFERENCES

1. *Arabov Yu.N.* (2003) Kinematograf i teoriya vospriyatiya [Cinematography and the Theory of Perception]. Moscow: VGIK, 2003. 106 p. (In Russ.).
2. *Vodenko M.O.* (2011) Geroy i khudozhestvennoye prostranstvo filma: analiz vzaimodeystviya [The hero and the artistic space of the film: analysis of interaction]. Moscow: VGIK, 2011. 118 p. (In Russ.).
3. *Gegel G.-V.F.* (1958) Lektsii po estetike [Lectures on aesthetics]. Sochineniya t. 14, kn. 3. Per. P.S. Popova, 1958. 440 p. (In Russ.).
4. *Zhan-Pol.* (1981) Prigotovitel'naya shkola estetiki [The preparatory school of aesthetics]. Moscow: Iskustvo, 1981. 448 p. (In Russ.).
5. *Makki R.* (2008) Istoriya na million dollarov [A Million Dollar Story]: Master-klass dlya stsenaristov, pisateley i ne tolko. Robert Makki; Per. s angl. Moscow: Alpina non-fikshn, 2008. 456 p. (In Russ.).
6. *Mariyevskaya N.E.* (2014) Nelineynoye vremya filma [The nonlinear time of film]. Moscow: VGIK, 2014. 130 p. (In Russ.).
7. *Nekhoroshev L.N.* (2009) Dramaturgiya filma [Film Dramaturgy]. Moscow: VGIK, 2009. 342 p. (In Russ.).
8. *Razlogov K.E.* (1997) Leningradsky kovboy pod olivami. Mir Abbasa Kiarostami [The Leningrad Cowboy Under the Olive Tree. The World of Abbas Kiarostami]. Kinovedcheskiye zapiski, 1997. № 35, pp. 99–117. (In Russ.).
9. *Chopra D.* (2018) Kniga tayn: kak poznat taynye sfery zhizni [The Book of Secrets. Unlocking the Hidden Dimensions of Your Life]. Per. s angl. Moscow: OOO Knizhnoye izdatelstvo "Sofiya", 2018. 320 p. (In Russ.).

The Concept of Latent Dramaturgy in Contemporary Iranian Cinema

Maria R. Chirkina

Lecturer at the Department of Screenwriting and Cinema Studies, VGIK; member of the Screenwriters' Guild, the Union of Cinematographers of the Russian Federation

UDC 791.43/.45

ABSTRACT: Referring to the nature of the hidden in art one may rephrase the German philosopher Jean Paul: art brings out the hidden, or the obvious absence of it.

The hidden as a concept in film dramaturgy can manifest itself at all levels of the story's content. This article represents the mechanism of the hidden by the so called "latent" dramaturgy which is relevant to a serene, dormant style in pictorial art. So, many canvases created in the 17th-century during the Golden Age of Dutch painting, were termed "stilleven" insofar as they presented a kind of frozen, silent life of things. Terming this style as "latent" is most suitable for many films whose authors are not so much concerned with the dramatic twists and turns of the plot as with the impact of external conflicts on the inner world of the characters and their ways of dealing with life challenges.

The style of latent dramaturgy is most obvious in contemporary Iranian films characterized by a matter-of fact tonality and deliberately muted emotions. The imagery and the entire meaning of the film are revealed in understatement.

The concept of the hidden in Iranian films exemplified by latent dramaturgy is determined by the realities of Iranian society, by its bans, its censorship, Islamic ideology and many taboo subjects which lays the groundwork for resorting to undertones and parables. Additionally Iranian filmmakers draw inspiration from the rich heritage of the ancient Persian culture.

Using the mechanism of the hidden, latent Iranian dramaturgy touches upon crucial aspects and mysteries of human existence. Without emotional expression and profound effects, just by dramaturgic means, Iranian films manage to arouse empathy.

KEY WORDS: conflict, Iranian cinema, Islamic culture, censorship, concept of the hidden, metaphors, symbolism