



Эволюция женского образа в фильмах Джафара Панахи

Н.Г. Григорьева

кандидат искусствоведения, доцент

ORCID: 0000-0003-0589-4966

AuthorID: 508191

DOI: 10.69975/2074-0832-2025-63-1-69-81

Фильмы о жизни женщины при фундаментализме занимают ведущее место в творчестве иранского режиссера Джафара Панахи. Данная статья посвящена тому, как менялся женский образ в его картинах с начала карьеры и до последних работ. Автор отмечает, что в фильмах этого режиссера на женскую тему нашли отражение основные тенденции современного кинематографа Ирана, а также изменения в социокультурной обстановке в стране.

Film director Jafar Panahi has always been interested in exploring women's life in a fundamentalist society. This article examines the evolution of female character representation throughout his career. The author notes that Panahi's films about women reflect the main trends in contemporary Iranian cinema, as well as the changes in the socio-cultural atmosphere in the country.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

иранское кино, женщина в исламе, Джафар Панахи, мockumentary, кино и фундаментализм, экспериментальное кино, режиссер-диссидент, Бехназ Джафари

KEYWORDS

Iranian cinema, woman in Islam, Jafar Panahi, mockumentary, cinema and fundamentalism, experimental cinema, dissident director, Behnaz Jafari

Для цитирования: Григорьева Н.Г. Эволюция женских персонажей в фильмах Джафара Панахи // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 1. С. 69–81. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-69-81>.

For citation: Grigoryeva, N.G. The Evolution of the Female Character in Jafar Panahi's Films // Vestnik VGIK. 2025. Vol. 17. No. 1. pp. 69–81. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-69-81>. (In Russian)

Современное иранское кино продолжает покорять фестивальную аудиторию по всему миру, но сегодня оно существенно отличается от тех полотен, которые снимались в период «высокой моды» на иранское кино в 1990-х годах. Новые тенденции обозначились уже в начале 2000-х, и они, прежде всего, были связаны с выходом на кинематографическую арену представителей нового поколения авторов — Асгара Фархади, Резы Миркарими, Мани Хагиги, Джафара Панахи и других. Теперь фильмы Ирана все чаще разыгрываются на фоне городских пейзажей, а их главными героями выступают не жители иранской глубинки, а образованные представители среднего класса. Прославление традиционных ценностей, гуманизм и призыв к смирению уступили место сложным драматическим коллизиям и тщательно выстроенным аркам персонажей. В полной мере начал раскрываться коммерческий и эстетический потенциал звезд. Излюбленный прием использования в кадре непрофессиональных артистов, который в 1990-х был отличительной особенностью иранского кино, остался в арсенале лишь у небольшой группы режиссеров.

Наряду с Дариушем Мехрджуи, прославленным классиком иранского кино, с чьим именем связана первая «иранская новая волна» 1964–1970 годов, Джафар Панахи был из тех, кто предвосхитил появление новых векторов развития кинематографа Ирана. Действительно, фильмы Мехрджуи и Панахи уже в 1990-х выходили за рамки собирательного образа иранского кино, созданного их соотечественниками. Мехрджуи уже в то время фокусировался не на пасторальной самобытности, а снимал картины, пронизанные тонким психологизмом. Его фильмы об иранских женщинах «Сара» (1993), «Пари» (1995) и «Лейла» (1996) не просто описывали положение женщины в исламском мире, а рассказывали о богатом внутреннем мире женщин и их способности противостоять враждебности окружения. Имея классическое западное образование, он также много сделал для создания института звезд в иранском кинематографе, что способствовало популяризации актерской профессии. Панахи, в свою очередь, постоянно экспериментирует в жанре мокьюментари и расширяет его границы. Кроме того, большинство его фильмов представляют собой политическое заявление, при этом женщина всегда находится в центре его режиссерских замыслов. Многие годы Панахи удается снимать картины, несмотря на запрет на профессиональную деятельность и периодические заключения под стражу. Однако он не покидает Иран, как, например, его знаменитые соотечественники — Мохсен Махмальбаф, Бахрам Байзаи и с недавнего времени Мохаммад Расулоф. Значит, режиссер

по-прежнему находит в своей стране вдохновение и считает, что своим творчеством может принести пользу своему народу.

Следование общим тенденциям в первых работах

Ранние фильмы Джафара Панахи отражали основные тенденции кино Ирана. Как отмечает сам режиссер, в то время «фильмы снимались о детях, но не для детей. Детская тема была для кинематографистов способом избежать цензуры, так как ленты о детях не цензурировались» [1]. Его первые картины, завоевавшие международное признание, — «Белый шар» (1995) и «Зеркало» — (1997) были о детях, и важно отметить, что именно о девочках. В «Белом шаре» Панахи связывает между собой яркие зарисовки об иранском обществе, используя персонаж — маленькую девочку, потерявшую деньги и пытающуюся отыскать их при помощи разных людей.

В «Зеркале» Панахи становится гораздо смелее в своих экспериментах: в середине фильма его юная героиня заявляет в камеру, что не хочет больше сниматься и сама пытается найти дорогу домой. Панахи наделяет своих героинь необыкновенной решимостью, настойчивостью и даже упрямством. Как правило, они добиваются своего, несмотря на то, что сталкиваются и с равнодушием, и с запретами со стороны взрослых. Эти запреты, пожалуй, ничуть не отличаются от тех, с которыми ребенок может столкнуться и в любой другой стране мира: в поведении взрослых нет враждебности, но у них свои дела, свое понимание ситуации с точки зрения здравого смысла и свое отношение к вопросам безопасности. Мать в «Белом шаре» не хочет давать дочке деньги на покупку золотой рыбки, потому что такая трата денег кажется ей нецелесообразной. В конце концов, девочка добивается своего и получает деньги на рыбку, но тут же теряет их. Она знает, что это последние деньги в семье, поэтому их надо найти во что бы то ни стало. Такая ситуация может случиться в любой семье. Панахи делает ее интересной для зрителя именно благодаря тому, что его героиня обладает особыми качествами — настойчивостью, находчивостью, неординарностью решений. За такой девочкой хочется наблюдать. Так же и в «Зеркале». Мать не забрала дочку из школы — что ж, она сама найдет дорогу до дома. На уговоры съемочной группы остаться она не поддается и, демонстративно сняв гипс, уходит, а камера издалека следит, как она пытается найти свой дом как будто уже в реальной жизни. Иранский кинокритик Садр справедливо замечает: «Как и другие персонажи этого жанра, героиня меняет свою жизненную позицию с чрезмерно наивной и пассивной до экстремально

активной. В этом смысле фильм несет в себе *неявное политическое содержание*» (курсив наш. — Н.Г.) [10, с. 230]. Кинокритик Татьяна Иенсен отмечает, что фильм лишь на первый взгляд так однозначен. Решение героини уйти, а также роль камеры в этом преобразении она охарактеризовала так: «В результате от первого впечатления, которое рождалось в начале фильма, не остается и следа — страх и одиночество в этом равнодушном асфальтобетонно-железно-транспортномголюдном мире маленькой, невероятно нежной, тихой и, видимо, по исламским понятиям, вполне стыдливой девочки оборачиваются рассудительно трезвой целенаправленностью явно европеизированного — разумеется, по тем же исламским меркам — ребенка, уже победителя, а не жертвы обстоятельств» [2]. Однако в этой картине все еще много сентиментальности, питающей всеобщий гуманизм, который предполагает, что нет нерешаемых проблем в мире, где найдутся добрые и щедрые люди. Эта идеологическая наивность была свойственна большинству иранских картин того времени, что добавляло им старомодного очарования доброй сказки.

Неприятие образа западной женщины шахской эпохи требовало создания нового типа женского персонажа в иранском кино в соответствии с исламскими принципами — благочестивую, но умную жену и мать («Башу, маленький чужак» (реж. Б. Байзаи, 1990), «Древо жизни» (реж. Ф. Мехранфар, 1998), «Под кожей города» (реж. Р. Бани Этемад, 2001)). Однако интерес иранских режиссеров к женской теме в 2000-х годах начал склоняться к психологии отношений в семье («Среда фейерверков» (реж. А. Фархади, 2006), «Развод Надера и Симин» (реж. А. Фархади, 2011), «Дочь» (реж. Р. Миркарими, 2016) и положению женщин в обществе («Легенда о вздохе» (реж. Т. Милани, 1991), «Прекрасный город» (реж. А. Фархади, 2004), «Проще простого» (реж. Р. Миркарими, 2008)). Панахи же выбирал стезю открытого обличения враждебности режима по отношению к женщине. Его первый фильм о взрослых женщинах — «Круг» (2000) — создал большой общественный резонанс и получил в Венеции «Золотого льва», помимо множества других призов. В нем Панахи обратился к самой маргинальной части населения — к женщинам, отсидевшим в тюрьме.

Кинокритик А. Плахов охарактеризовал фильм так: «Это почти кафкианский кошмар о женщинах, выпущенных из тюрьмы и по сути обреченных в нее вернуться» [5]. Фильм начинается и заканчивается сценами в тюрьме. Фильм рассказывает о жизни нескольких героинь, но можно рассматривать его как историю одной женщины в разные периоды жизни (подобный прием использовал и Махмальбаф в фильме «Секс и философия» [2006]).

Действительно, истории женщин перетекают на экране одна в другую и как будто не связаны между собой, но если собрать этот «пазл», то вырисовывается несчастливая судьба одной женщины: девочка рождается в тюрьме (именно так начинается фильм), оказывается нежеланным ребенком для семьи отца, бедность вынуждает ее заняться проституцией, она безуспешно пытается сделать нелегальный аборт, рождает ребенка, становится матерью-одиночкой, бросает дочь в надежде, что ее заберет богатая семья, затем живет в постоянном страхе разоблачения из-за своего тюремного прошлого и снова неизбежно попадает в тюрьму. Панахи сознательно ограничил социальный круг своих героинь, что не дает оснований сделать какие-либо обобщения о месте женщины в иранском обществе. Нам известны примеры успешных женщин Ирана, как в творческой, так и в предпринимательской среде. С другой стороны, зарисовки самых обыденных ситуаций в фильме демонстрируют, что в начале 2000-х годов большинство иранских женщин были лишены элементарных прав — сесть в междугородний автобус без сопровождения мужчины или закурить. Двумя годами позже Маниже Хекмат снимет фильм «Женская тюрьма» (2002) про пожизненно осужденную за убийство отчима героиню. Хотя тема фильма — исследование психологии отношений арестантки и надзирательницы, вывод режиссера созвучен с Панахи: после долгих лет, проведенных в тюрьме, героине «Женской тюрьмы» Хекмат абсолютно не нужно стоить с трудом добытое досрочное освобождение, потому что свобода без возможностей — это лишь иллюзия свободы. Кинокритик А. Карташов безусловно прав, утверждая, что «Круг» рассказывает о проблемах репрессивного общества, где жизнь женщин полна «унизительных ограничений» [3]. Однако его утверждение о том, что «воплощающие закон мужчины (полиция, например) постоянно подозревают женщин в нарушении этих ограничений, иногда безосновательно — а значит, догадываются об их произвольности и несправедливости» [3], применимо не всегда и не ко всем мужчинам. Иногда мужчины, наоборот, пытаются женщинам помочь. Иначе почему, например, кассир, сознательно нарушая правила, продает Нагресс (героиня фильма) билет на автобус, хотя понимает, что она едет без сопровождения.

Смелость — реакция на бесправие

В двух следующих картинах «Офсайд» и «Закрытый занавес» Панахи ставит своей целью показать, что вопреки своему бесправию, а возможно, благодаря ему, женщины Ирана обладают активной жизненной позицией и готовы принять вызов, кото-

рый бросает им общество и судьба. В «Офсайде», получившем Гран-при жюри в Берлине, группа молодых девушек, переодетых в юношей, старается попасть на стадион на значимый для страны футбольный матч между Ираном и Бахрейном. Их задерживают и увозят на задворки стадиона, где они, запертые как в КПЗ, уговаривают солдата снимать для них на телефон репортаж в режиме реального времени и таким образом получают возможность следить за матчем. Официального законодательного запрета на посещение женщинами футбольных матчей нет [11, с. 97], но, как принято в этой стране, большинство решений принимается исламским духовенством, которое, якобы во благо самих же женщин, не приветствует это. На камеру молодые солдаты внутренних войск — представители духовенства и власти (все в одном лице, поскольку государство теократическое) объясняют запрет тем, что во время матчей мужчины сквернословят, к тому же бегают по стадиону в шортах — для женских глаз и ушей все это недопустимо. Однако девушки Панахи совсем не производят впечатление хрупких созданий, созданных в угоду западным критикам иранской теократии. Они одновременно великодушные, чувствительные, самовлюбленные, кокетливые и упрямые. Рядом с ними солдаты выглядят наивными и забитыми парнями. Они явно восхищаются этими жительницами мегаполиса и, похоже, не согласны с тем, что их нельзя пускать на стадион, но вынуждены соблюдать свои инструкции. Исламский мир — это мир мужчин, но и на них «бесправие» женщин накладывает дополнительные ограничения, которые их стесняют и влияют на формирование их характера. Симпатии Панахи, конечно же, на стороне женщин, тем более что в конце картины, когда Иран играет матч, девушки присоединяются к общему ликование толпы и как будто забыли о неприятном эпизоде в общей эйфории от победы. Таким образом, девушки не только смелые и продвинутые, но еще и не злопамятные.

Женское реалистичное отношение к запретам и умение обходить их вызывает у Панахи уважение. Неслучайно в следующем фильме «Закрытый занавес» (2013) режиссер вводит не совсем реальный женский персонаж — половину своего внутреннего «я». Другая половина представлена мужским персонажем, которого играет давний соавтор Панахи, сценарист Камбозия Партови.

Партови с собакой прибывает на виллу у Каспийского моря. Держать собак в Иране сложно из-за того, что запрещено их выгуливать и перевозить в автомобиле [9]. По телевизору в новостях идет сюжет о том, как отлавливают животных. Ночью

в дом приходят два незнакомца — Мелика и ее брат Реза. Они рассказывают Партови, что их преследует полиция за участие в вечеринке с алкоголем. Затем брат уходит искать машину и оставляет Мелику наедине с Партови. Между ними возникают беседы, которые продолжаются до самого утра, когда дверь открывается и входит сам режиссер со своей группой. Те двое перемещаются на мансарду и продолжают разговоры там. Тут зритель понимает, что два этих человека — мужчина и женщина — являются воплощением противоположностей во внутренней психологической борьбе самого режиссера.

Герой Партови предпочитает скрыться с животным, занавесив все окна и двери, чтобы никто не заметил, что в доме пес. Однако это не просто взвешенное решение законопослушного гражданина, это страх за себя и своего питомца. В таком поведении героя проявляется одна сторона внутренней дилеммы самого Панахи, его возможный выбор в ситуации продолжительного конфликта с властями: защититься от режима или сбежать от него. Несмотря на запреты, владельцев домашних животных в Иране становится с каждым годом все больше [9]. Значит, все-таки можно иметь собаку без риска для жизни, свободы и благосостояния. Сразу оговоримся, что в Коране прямого запрета на собак нет. Мнение о том, что содержание домашних животных является якобы пережитком шахского режима [9], ориентированного на Запад, не выдерживает критики. Шахского режима нет в Иране уже 45 лет, а средний возраст жителей Ирана — 31 год [4]. Для большинства шахский режим — это не личное переживание, а история. Кроме того, ни одно из оппозиционных движений не ратует за возврат шахского режима, который никогда не считался в этой стране периодом всеобщего благоденствия. Власти также не связывают собак с возвратом к западным ценностям — их беспокоит появление и неконтролируемое размножение бродячих животных, их агрессивное поведение и безответственность владельцев, не соблюдающих элементарные санитарные правила во время выгула собак. Собственно, по этим же причинам собака и считается в хадисах «нечистым» животным. Введением запрета власти стараются дисциплинировать население, а не дискриминировать его. Никаких наказаний кроме штрафа (в случае нарушения закона) Партови не грозит, и тем не менее он паникует. Поведение Мелики совершенно иное. Сначала она открыто бросает вызов режиму, принимая участие в «пьяной» вечеринке, а затем выясняется, что она склонна к самоубийству, о чем говорит ее брат. Оставшись с Партови, Мелика пытается сорвать с окон занавески, давая понять, что ей безразличны опасения Партови

и ее же собственная безопасность. В образе молодой женщины проявляется неудовлетворенность Панахи конформистской позицией, готовность умереть, но не поступиться принципами. Можно с уверенностью сказать, что Мелика побеждает в этом противоборстве, поскольку, когда в кадре появляется сам режиссер, он решительно срывает с окон занавески.

А. Плахов назвал картину «полуимпровизацией и полугаллюцинацией» [5]. Неудивительно, снимая картины, находясь под запретом, Панахи постоянно приходится изобретать новые формы, но во время съемок этой картины он, как никогда, позволил себе затронуть очень личную тему — свои переживания на фоне запрета на профессиональную деятельность. И все самое смелое, радикальное и провокационное, что есть в его характере, он «отдает» женскому персонажу, а все самое пассивное, пугливое и рациональное — мужскому.

В следующей картине Панахи «Такси» (2015) с самого начала женщины демонстрируют свободолюбие и критикуют жесткие порядки: мужчина в первой сцене поддерживает публичные казни, а женщина доказывает, что казни не приводят к уменьшению преступности. Панахи играет роль таксиста и самого себя, к нему в машину высаживается много разных людей и обсуждают с ним самые разные аспекты жизни в Иране, начиная с распространения пиратских фильмов и заканчивая житейскими проблемами. Кинокритик А. Карташов отметил, что это фильм про лицемерие [3], а А. Плахов говорит, что главным в фильме становится мотив несвободы [6]. Все это верно, но есть еще и глубокая симпатия к женщинам Ирана. К концу фильма появляется юная племянница таксиста, которую он из школы подвозит домой. А Плахов подмечает: «В поведении, во взгляде этой героини столько страсти, столько желания дойти до самой сути, что можно быть уверенным в будущем иранского кино, как бы над ним ни измывались цензоры» [6]. Снова Панахи возлагает на молодое поколение женщин большие надежды.

Обретение идентичности вопреки регрессу

Следующая картина «Три лица» (2018) посвящена не столько обличению режима, сколько критике деструктивного патриархального сознания жителей Ирана. Фильм «Три лица» начинается с шокирующей видеозаписи со смартфона, на которой молодая девушка, Марзие, говорит, что ее семья обещала отпустить ее учиться в консерваторию, но, когда она с успехом сдала экзамены, отказалась от своего решения. Каким-то образом Марзие узнала номер телефона известнейшей в Иране актрисы Бехназ

Джафари и умоляла ее помочь начать актерскую карьеру. Марзие отчаянно слала звезде сообщения, но Джафари их вовремя не прочитала. Затем пришло видео, в котором Марзие угрожает повеситься. Объектив камеры падает с лица девушки, фиксируется на петлю, которую она надевает на шею, а затем падает на землю. Получив такое видео, актриса забеспокоилась, что девушка могла и вправду покончить собой, но к беспокойству прибавилось и раздражение от того, что ею, возможно, манипулируют. Итак, Джафари и Панахи едут в деревню, чтобы узнать правду.

Прибытие звезд такого калибра производит фурор среди сельских жителей. Они решили, что звезды приехали выслушать о проблемах сельского быта и помочь разрешить их. Они явно раздосадованы, когда понимают, что у приезжих конкретные и совсем другие цели. Критическая ситуация наступает, когда Панахи и Джафари выясняют, что Марзие жива, но прячется от родственников. Ее родители нехотя согласились бы отпустить ее, но брат категорически против. Он настолько недоволен вмешательством Панахи, что в одном кадре мы видим, как он поднимает камень, а в следующем — уже след от удара по лобовому стеклу машины Панахи.

Как и в других фильмах, режиссер предельно ясен в своих намерениях и безупречно выстраивает сюжетные коллизии. Совершенно очевидно, кто эти три лица. Одно из них — Марзие, другое — Бехназ Джафари, а третье — актриса из дореволюционных времен, которая после революции осталась не у дел, приехала в глухомань и стала писать картины. К этому «третьему лицу» жители деревни, несмотря на свое поклонение публичным личностям, относятся с большим подозрением, сохраняя патриархальную настороженность по отношению к актерской профессии.

Наблюдая со стороны за своими героями, Панахи поет гимн силе женского характера! Молодая девушка готова на все, чтобы реализовать свое призвание. Обратим внимание, что она не собиралась совершать самоубийство, что было бы признаком слабости, она нашла действенный способ привлечь к себе внимание тех, кто способен помочь. Она также осуждает своих односельчан-мужчин за лень и тупость. В начале картины один из местных жителей учит Панахи обычаю здешних мест сигналить, когда едешь вверх по извилистой горной дороге: дорога узкая и не позволяет разъехаться с встречным транспортом. Девушку возмущает, что, вместо того чтобы расширить дорогу, мужчины выдумали эту глупую практику сигналить друг другу. Успехи Бехназ Джафари в актерской карьере и общественной деятельности говорят сами за себя. Однако и здесь Панахи под-

черкивает, что она открыта и абсолютно лишена высокомерия. Один из героев обращается к ней с абсурдной просьбой зарыть во дворе Президентского дворца крайнюю плоть своего сына, которую после обрезания хранил 20 лет, считая, что это поможет сыну добиться успеха! Джафари покорно выслушивает темного старика, осторожно пытаясь донести до него, что залог успеха — образование и труд.

Третье лицо так и остается за кадром. Перед отъездом Бехназ Джафари и Марзие навещают пожилую актрису и остаются у нее ночевать. Панахи проводит ночь в машине и через освещенное окно наблюдает за тем, как три женщины разговаривают, бурно жестикулируя, поют и танцуют. Солидарность трех поколений женщин и их взаимопонимание вызывает у Панахи одновременно и уважение, и интерес. Он сочувствует им, но ввиду особых гендерных ролей, принятых в иранском обществе, не может присоединиться к ним и тем более участвовать в их танце.

С темой фильма «Три лица» связана документальная короткометражная картина «Скрытое» (2020). Панахи в этом фильме разоблачает присущее регрессивным традициям лицемерие на документальном материале. Театральный продюсер Юзефи нашла в курдской деревне талантливую певицу, но ее консервативная семья запрещает ей петь на публике. Панахи, его дочь Солмаз и Юзефи едут в эту деревню, чтобы зафиксировать эту ситуацию на камеру, поскольку, возможно, это будет последнее выступление девушки. Зритель слышит в последнем кадре фильма очаровывающий голос певицы, скрывающийся за белой простыней, как за занавесом.

Таким образом, «Скрытое» — это документальное доказательство того, что история в «Трех лицах» не выдуманная, а действительно отражает ретроградную ментальность жителей сельских регионов Ирана. Эта тема будет продолжена и в следующей картине Панахи «Без медведей» (2022). Но если в «Трех лицах» и в «Скрытом» подчеркивается, что регрессивные традиции оказывают негативное воздействие именно на женщин, которые хотят обрести самостоятельность в принятии жизненных решений, то в фильме «Без медведей» ясно дается понять, что они губительны для общества в целом. Истории двух пар влюбленных развиваются параллельно. Панахи дистанционно снимает фильм о мужчине и женщине, которые через Турцию собираются покинуть Иран, но выясняется, что документы женщины готовы, а мужчине дан отказ. Мужчина хочет убедить свою подругу поехать одной и пытается убедить, что он приедет следом. Девушка раскрывает его обман и отказывает-

ся ехать одна. Другая история — про то, как молодую сельскую девушку обещали выдать замуж родители, но она полюбила другого. Ей хватило смелости рассказать об этом, но теперь не только ее родители, но и старейшины села настаивают на том, чтобы она вышла замуж за жестокого парня, которому была обещана. Вывод Панахи однозначен: враждебный и дремучий ультраконсерватизм не менее опасен и разрушителен, чем механизмы фундаменталистского режима. Лично к Панахи ситуация влюбленных не имеет никакого отношения, тем не менее он испытывает мощное давление со стороны старейшин деревни, которые открыто демонстрируют свою власть не только над своими односельчанами, но и над ним, их гостем и известным человеком, который никак не вмешивался в их конфликт. Панахи, уже научившись обходить преграды «системы», дает понять, что людское мракобесие может быть более деструктивно, чем режим, и искоренить его в одиночку просто невозможно.

В докторской диссертации «Образ “новой женщины” в кинематографе переходных исторических периодов» киновед С. Смагина доказывает, что «в переходные исторические периоды возникает характерный образ “новой женщины”, становящейся генеральной линией между старым, патриархальным миром традиционных ценностей и новым, авангардным. Именно через него транслируются социокультурные изменения той или иной эпохи» [8, с. 320]. Данное утверждение, безусловно, применимо к Ирану последних двух десятилетий с поправкой на характер господствующей идеологии. После исламской революции 1979 года страна вернулась в патриархальный мир традиционных ценностей после устойчивой ориентировки на Запад и западный образ жизни. Как мы показали выше на примере картин Джафара Панахи на женскую тему, уже с конца 1990-х годов на примере девочек режиссер сумел показать, что противостояние ортодоксальным устоям может быть заложено в сознании самих женщин, и в этом случае они способны выйти из мира регрессивных традиций. «Новая женщина» в Иране — это та, которой удастся в полной мере реализовать свой потенциал. Обличая местечковый обскурантизм, наблюдательный Панахи представляет мировому зрителю «новых женщин» Ирана, способных, несмотря на строгие религиозные ориентиры, добиться успеха в творчестве. Режиссер видит в них силу, которая способна изменить общество, поэтому и продолжает снимать о них фильмы. Более того, Иран, который зритель видел в «Круге», сильно отличается от Ирана в «Закрытом занавесе» и «Трех лицах», то есть идеологическая машина фундаментализма претерпевает изменения. Такое положение

ние вещей типично для обществ, где доминируют сильные идеологические установки. Рассуждая, например, об особенностях создания исторических фильмов в Советском Союзе, профессор В.С. Малышев утверждает, что «советскую эпоху было бы неправомерно рассматривать и анализировать как некий монолит» [4, с. 7]. Условия производства фильмов и критерии их создания менялись, и то же самое можно наблюдать в Иране последних 40 лет. Эволюция режима очевидна, и сегодня Панахи все больше связывает проблемы в стране с сознанием самих жителей, поскольку именно оно зачастую тормозит прогресс. Режиссер не призывает вернуться к западным ценностям (в теократическом исламском государстве это было бы бессмысленно) и, поскольку остается жить в Иране, несмотря на возможность уехать, видимо, не до конца разделяет их. Панахи призывает к соблюдению прав человека и уважению человеческого достоинства, к возможности реализации потенциала личности — а это вполне реализуемая задача для любого общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гусятинский Е.* Джафар Панахи: реальность невидима // Искусство кино. 2007. № 9. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2007/09/n9-article11> (дата обращения: 01.09.2024).
2. *Иенсен Т.* Взгляд со стороны. «Зеркало», режиссер Джафар Панахи // Искусство кино. 1998. № 2. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/1998/02/n2-article4> (дата обращения: 01.09.2024).
3. *Карташов А.* Жизнь под запретом // Сеанс. 12.11.2018. URL: <https://seance.ru/articles/jafar-panahi/> (дата обращения: 01.09.2024).
4. *Малышев В.С.* Советские исторические фильмы как инструмент просвещения и воспитания современной молодежи // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16, № 1. С. 06–14.
5. *Население Ирана стареет* // Российское информационное агентство «iran.ru». 23.08.2017. URL: https://www.iran.ru/news/economics/106559/Naselenie_Irana_stareet (дата обращения: 01.09.2024).
6. *Плахов А.* Кино как футбол. «Офсайд», режиссер Джафар Панахи // Искусство кино. 2006. № 4. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2006/04/n4-article6> (дата обращения: 01.09.2024).
7. *Плахов А.* Клаустрофобия в большом городе. «Такси», режиссер Джафар Панахи // Искусство кино. 2015. № 3. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2015/03/klaustrofobiya-v-bolshom-gorode-taksi-rezhisser-dzhafar-panakhi> (дата обращения: 01.09.2024).
8. *Плахов А.* Проекция ада. «Закрытый занавес», режиссеры Джафар Панахи, Камбозия Партови // Искусство кино. 2013. № 3. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2013/03/proektsiya-ada-zakrytyj-zanaves-rezhissery-dzhafar-panakhi-kamboziya-partovi> (дата обращения: 01.09.2024).
9. *Смагина С.А.* Образ «новой женщины» в кинематографе переходных исторических периодов: дисс. ... докт. искусствоведения. Москва, 2019. 349 с.

10. *Erdbrink, T.* Iran's ban on dog walking won't stop owners taking out their pets // Independent. 2019. 05 February.
11. *Sadr, H.R.* Iranian cinema: a political history. London, New York: I.B. Tauris, 2006. 303 p.
12. *Tribic, B.* Stranded "Offside": The Compulsive and Passionate Gender Discourse of Jafar Panahi // Metro Magazine. 2006. № 150. pp. 96–100.

REFERENCES

1. *Gusyatinskij, E.* Dzhafar Panaxi: realnost nevidima [Jafar Panahi: reality is invisible]. *Iskusstvo kino*, no. 9, 2007. Available at: <https://old.kinoart.ru/archive/2007/09/n9-article11> (Accessed 01 September 2024). (In Russ.)
2. *Iensen, T.* Vzglyad so storony. "Zerkalo", rezhisser Dzhafar Panaxi [A detached view. "The mirror" by Jafar Panahi]. *Iskusstvo kino*, no. 2, 1998. Available at: <https://old.kinoart.ru/archive/1998/02/n2-article4> (Accessed 01 September 2024). (In Russ.)
3. *Kartashov, A.* Zhizn pod zapretom [Life under restrictions]. Available at: <https://seance.ru/articles/jafar-panahi/> (Accessed 01 September 2024). (In Russ.)
4. *Malyshev, V.S.* Soviet historical films as an instrument of education and upbringing of modern youth [Soviet Historical Films as a Tool for Enlightening and Educating Modern Youth], vol. 16. *Vestnik VGIK*, no. 1, 2024, pp. 06–14.
5. *Naselenie Irana stareet* [Iran's population is getting older]. Available at: https://www.iran.ru/news/economics/106559/Naselenie_Irana_stareet (Accessed 01 September 2024). (In Russ.)
6. *Plakhov, A.* Kino kak futbol. "Ofsaid", rezhisser Dzhafar Panahi [Cinema as football. "Offside" by Jafar Panahi]. *Iskusstvo kino*, no. 4, 2006. Available at: <https://old.kinoart.ru/archive/2006/04/n4-article6> (Accessed 01 September 2024). (In Russ.)
7. *Plakhov, A.* Klaustrofobiya v bolshom gorode. "Taksi", rezhisser Dzhafar Panakhi [Claustrophobia in a big city. "Taxi" by Jafar Panahi]. *Iskusstvo kino*, no. 3, 2015. Available at: <https://old.kinoart.ru/archive/2015/03/klaustrofobiya-v-bolshom-gorode-taksi-rezhisser-dzhafar-panakhi> (Accessed 01 September 2024). (In Russ.)
8. *Plakhov, A.* Proekciya ada. "Zakrytyi zhanaves", rezhissery Dzhafar Panaxi, Kamboziya Partovi [Projection of Hell. "Closed curtains" by Jafar Panahi and Kamboziya Partovi]. *Iskusstvo kino*, no. 3, 2013. Available at: <https://old.kinoart.ru/archive/2013/03/proektsiya-ada-zakrytyj-zhanaves-rezhissery-dzhafar-panakhi-kamboziya-partovi> (Accessed 01 September 2024). (In Russ.)
9. *Smagina, S.A.* Obraz "novoj zhenshhiny" v kinematografe perexodnykh istoricheskikh periodov [A "new woman" in the films of transition periods]: diss. ... doct. Art history, Moscow, 2019. 349 p. (In Russ.)
10. *Erdbrink, T.* Iran's ban on dog walking w n't stop owners taking out their pets. Independent. 2019, 05 February.
11. *Sadr, H.R.* Iranian cinema: a political history. London, New York: I.B. Tauris, 2006. 303 p.
12. *Tribic, B.* Stranded "Offside": The Compulsive and Passionate Gender Discourse of Jafar Panahi. *Metro Magazine*. 2006, no. 150, pp. 96–100.

Статья поступила в редакцию 11.09.2024; одобрена после рецензирования 17.01.2025; принята к публикации 22.01.2025.
The article was submitted 11.09.2024; approved after reviewing 17.01.2025; accepted for publication 22.01.2025.

