

Дейно В.В.

## ИРАНСКОЕ КИНО ДО И ПОСЛЕ ИСЛАМСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Вот уже несколько лет, как кинокритики всего мира говорят о феномене иранского кинематографа. Появившись относительно недавно на мировых киноэкранах, иранские фильмы прочно укрепились на международных кинофестивалях в списках лент, обязательных к показу, и, зачастую, не остаются без престижных наград. Что же такого особенного в этих картинах, и почему их выделяют среди сегодняшнего многообразия и обилия кинопродукции? В этой статье хотелось бы ознакомить читателя с предпосылками появления, периодами развития, основными направлениями и характерными особенностями иранских фильмов, что, возможно, позволит ответить на данные вопросы.

Иранцы познакомились с «синематографом» в начале XX века, и одним из первых его зрителей, несомненно, стал Мозафар-эд-Дин шах и его окружение, которые в 1900 году, совершая «европейский хадж», посетили Париж, где и лицезрели немые шедевры братьев Люмьер [5, с. 8]. Шах был настолько впечатлен увиденным, что велел немедленно приобрести все необходимое оборудование для проведения съемок и просмотра пленок. После возвращения на родину, новое увлечение шаха начало распространяться в кругах придворных и аристократии.

Надо отметить, что шах лично интересовался документальными, нежели художественными фильмами (возможно, воодушевившись лозунгом Люмьер, что «кино не имеет большей значимости, чем события, которые оно фиксирует» [5, с.5]), и это не могло не влиять на подборку фильмов для публичных кинотеатров (которые стали появляться по мере электрификации Тегерана), т. к. ни одна лента не импортировалась без ведома шаха, а зачастую, он сам привозил их из Европы. Это стремление к достоверности станет затем характерной особенностью нового иранского кино, но об этом мы поговорим позже. Как читателю уже ясно, фильмы, с которыми знакомилась иранская аудитория в тот период, были произведены зарубежом.

Что же касается собственно иранских кинопроизводителей, то среди первых можно назвать имена Мирзы Ибрагимхана Сахафбаши, который сопровождал шаха в поездках и запечатлевал их на пленку, а также Ханбабу Мотазеди, снявшего короткометражные «Строительство Тегеранской железной дороги», «Военный парад» и др. [5, с.17]. Понятно, что все эти фильмы были скорее кинохрониками.

Первый художественный фильм под названием «Эбби и Робби» снял Аванес Оганиянс в 1930г. Картина, в которой сыграли 2 датских комика, была тепло встречена как зрителями, так и критиками. Следующий фильм режиссера – «Хаджи-Ага, актер кино» – затмила своим успехом «Лурская девочка» – первый иранский фильм со звуком, показанный в ноябре 1933г. и озвученный на «Индийской империльной кинокомпании». Надо отметить, что в этот период иранское кино действительно находилось под большим влиянием индийского. Далее звуковые ленты выпускались одна за другой, самыми популярными из них стали «Ширин и Фархад», «Черные глаза», «Лейли и Маджнун» [2, с.1].

С 1950-х гг. иранское кинопроизводство активно развивается, Исмаил Кушан основывает первую иранскую киностудию. Фильмы появляются как грибы после дождя. Однако ленты этого периода в большинстве своем «дешевые» и безликие, страдающие бессодержательностью и идейной пустотой, плюс к этому, активно подражающие западному, особенно американскому, кино и не отражающие ни национальной специфики, ни глубокой древнейшей и богатейшей культуры Ирана. Банальные сюжеты, аморальные сцены, стремление угодить обывателю – все это пагубно сказывалось на качестве иранского кино, уровень которого был весьма низким, а его будущее представлялось мрачным и бесперспективным [6]. Этому активно способствовала и политика вестернизации, проводимая шахом Резой Пехлеви.

Однако, несмотря ни на что, в конце 60-х гг. в Иране появляется группа независимых режиссеров, которые принципиально не хотели снимать «дешевое» и глупое кино и, обращаясь к приемам неореализма, создают ленты нового характера, предлагающие анализ или комментарий жизни иранского общества. Среди них можно выделить фильмы «Корова» Дариуша Мехрджуйи (первый фильм, посвященный проблемам деревни – тенденция, характерная теперь для иранского кино), «Гейсар» Масуда Кимиаи (критикующий вестернизацию иранской культуры) и др. [6].

В начале 70-х гг. появляется большое количество высококачественных фильмов, их режиссеры – например, Насер Тагваи и классик иранского кино Аббас Кияростами – стали основоположниками нового иранского кино и приобрели широчайшую известность уже после Исламской революции [2, с.2].

Но все же, в годы перед революцией большинство фильмов по-прежнему оставались «ширпотребными», и иранское кино, вместе со всем шахским режимом, переживало глубокий кризис; киноиндустрия стала отражением этого пронизанного коррупцией и разворотом режима, его упадка, и, наконец, в феврале 1979г. династия Пехлеви была свергнута, а вслед за ней ушла в небытие и неприглядная глава истории иранского кинематографа.

Исламская революция в феврале 1979 г. коренным образом изменила строй иранского общества, что не могло не отразиться на кинопродукции. Ассоциирующаяся с гнильностью шахского правления, поначалу киноиндустрия подверглась жестким мерам – в порыве революционной агонии и ненависти народа ко всему «пехлевийскому» и чужеродно-иностранному, сжигались кинотеатры, практически все фильмы зарубежного производства не «прошли» цензуру, так же как, в прочем, и собственно иранские ленты – лишь очень немногие из них были разрешены к показу [1]. Тем не менее, уже с начала 80-х гг., когда страсти поутихли, и исламское руководство осознало значимость кинематографа для общества, обозначилась новая, постепенно нарастающая волна иранского кино, того самого, которое сегодня привлекает так много внимания зрителей и критиков и штурмует международные кинофестивали.

Нельзя сказать, что эта волна возникла на пустом месте: хоть многие «придворные» поэты–

кинематографисты были отправлены на свалку истории, вместе с их бессодержательными и низкопробными лентами; несколько режиссеров вышли именно из шахской эпохи, это уже упомянутые выше Аббас Кияростами, начинавший снимать короткометражные фильмы и видеоролики в киностудии при Центре интеллектуального развития детей и подростков еще до революции [7, с. 16], Дариуш Мехрджуи и другие. Вместе с тем, появились и новые кинематографисты, что было бы невозможно без заинтересованности и поддержки со стороны нового иранского правительства: при Министерстве культуры и исламской пропаганды был открыт отдел по кинематографическим связям, появились отделения режиссуры во многих университетах, различные киношколы, центры и студии, где молодое поколение обучалось азам кинопрофессий [2, с.3]. Вскоре это начинает приносить свои плоды: выпущенные в 1985г. два экстраординарных фильма – «Бегун» Амира Надери, о маленьком сироте, живущем в ржавом брошенном нефтяном танкере в трущобах около Персидского залива, и «Башу – маленький незнакомец» Бахрама Бейзай, повествующий о жизни мальчика на фоне ирано-иракской войны 1980–88-х гг. – привлекли всеобщее внимание в мире к новому кино Ирана [9, с.72]. А с конца 80–х гг. иранские фильмы появляются на международных кинофестивалях и уверенно заявляют о себе, завоевывая многочисленные престижные награды. Такой оглушительный успех обусловлен рядом специфических особенностей, присущих иранским фильмам. Все эти новые черты, безусловно, связаны с кардинальным изменением политического строя и мощной переоценкой духовных ценностей. Исламская революция поставила во главу угла нравственный императив во всех сферах жизни, таким образом, значительно сузив круг тем, которые можно было поднимать в фильмах [1]. Вдобавок к этому, в киноиндустрии вводилась жесткая цензура. Казалось бы, в таких условиях иранский кинематограф был обречен. Но получилось наоборот: изолированность направила иранское кино на обретение самобытности и гуманистической составляющей. Ограниченность выразительных средств (вы не найдете в этих фильмах ни спецэффектов, ни колоссальных взрывов, ни оглушающей музыки, ни «эффектных» поз звезды [1], чем сплошь напичкана голливудская и подражающая ей кинопродукция) заставила режиссеров переосмыслить роль пейзажа в своих картинах: практически все они мастерски используют пейзаж, переносят на него значимую смысловую нагрузку, как бы делая его одним из главных действующих лиц.

Документальность также становится своеобразным иранским «спецэффектом»: многие фильмы сняты в виде хроник, часто актеры – непрофессионалы, «люди с улицы» – все это в рамках выбранного иранцами стиля неореализма усиливает восприятие и придает уникальности иранским фильмам.

Многовековая литературная традиция не могла не оставить свой след на иранском кинематографе. Можно сказать, что режиссеры, являясь наследниками и продолжателями творчества О.Хайяма, Хафиза, Саади, Джамии, Руми, стали «неосуфистами», пропитывая фильмы мистикой и характерной философской многослойностью.

Среди всех черт, по общему признанию, важнейшей отличительной особенностью иранских фильмов является моральная выдержанность: здесь напрочь отсутствуют сцены насилия, пошлость, секс, разврат; они выше всего этого, как бы говоря этим, что натура человека гораздо глубже, чем поверхностный уровень инстинктов и рефлексов, что у человека есть душа.

Гуманистическая направленность проявляется и в выборе тем иранских фильмов: прежде всего, это ирано-иракская война, ставшая, как впрочем, и любая другая война, трагедией иранского народа. Созданный в 1983 году кинематографический фонд Фараби организовал первый кинофестиваль «Фаджр», который стал ежегодным и в 1986г. был проведен по всей стране, выразив протест против иракской агрессии. На базе фонда Фараби также был снят фильм «Разведчик» в постановке Ибрагима Хатами-кия, который был хорошо встречен как внутри страны, так и за ее пределами [2, с.4].

Другой большой пласт иранских фильмов – это фильмы для детей и о детях. В среднем, в Иране выходит 70–90 лент в год, из которых 10% посвящены именно этой тематике [4]. Возможно, это связано с деятельностью Центра развития детей и подростков (где начинали работу многие именитые режиссеры), возможно, что именно в детях иранские режиссеры находят ту наивность и непосредственность, духовную чистоту, к которым апеллирует исламская религия; возможно, что цензура, которая, кстати говоря, довольно жестка и сейчас в Иране, более лояльно относится к фильмам с детской тематикой, и режиссеры могут, естественно в завуалированной форме, представить зрителю свой комментарий жизни иранского общества, не всегда укладывающийся в рамки политического курса. «Башу – маленький незнакомец», «Бегун», «Где дом друга?», «Домашняя работа», «Белый воздушный шар», «Отец», «Цвет бога», «Девочка в тапочках» – все эти фильмы – взгляд глазами детей на отнюдь не детские проблемы.

Такой же «щекотливой» и неоднозначной является в иранских фильмах тема положения женщин в обществе. Хотя официальная политика якобы активно борется за равноправие в иранском обществе мужчин и женщин и всячески этому способствует, на деле не все так гладко. Трилогия Дариуша Мехрджуи «Сара» (1994), «Пари» (1995) и «Лейла» (1996) исследует жизнь женщин в современном иранском обществе. Лента имитирует атмосферу греческого театра, доскофара женщины имеют трагические судьбы в мире, где доминируют мужчины. Фильм «Круг» (2000) Джохара Панахи показывает истории четырех женщин, борющихся против откровенной дискриминации по половому признаку. Картина обращается к спорным проблемам, включая аборт, проституцию, развод. Снятая на улицах передвижной ручной камерой, она переключает действие с одного главного характера на другой, предполагая, что «характером» могла бы быть любая женщина. Из-за остроты поднятой проблемы, фильм хотя и похвалили, но в прокат в Иране не выпустили [1].

Изображение сельской жизни – также одна из главных тем иранского кино. Эта тематика была поднята еще в дореволюционные годы и по сей день не утратила актуальности, показывая чаще всего конфликт тра-

диций, веры, древней культуры Ирана с современной жизнью в «бешеном» ритме, одновременно являясь размышлениями об универсальных истинах относительно жизни и цивилизации в целом. Таков фильм «Ветер унесет нас с собой» (1999) Аббаса Кияростами, «Заброшенная станция» (по его же сценарию) и др.

Афганская тема занимает свое весьма значимое место в иранском кинематографе. Во-первых, в Иране по неофициальной информации проживает около трех миллионов афганских беженцев – они стали соседями и героями иранских фильмов, во-вторых, по словам Маджида Маджиди, известного режиссера, в каком-то смысле, это долг иранских кинематографистов. Пока у афганцев нет своего кино, которое показывало бы их положение, кому-то надо снимать фильмы про их жизнь, рассказывать об их проблемах во всем мире [4]. Фильм «Велосипедист» (1989) Мохсена Махмальбафа повествует об афганском беженце, который, чтобы заплатить за лечение своей умирающей жены, ввязывается в семидневный велосипедный марафон, который превращается в карнавал смерти и уподобляется забавам общества потребления, включая автогонки и видеоигры. Недавний фильм этого же режиссера «Кандагар» (2001) рассказывает об афганской журналистке Нафас, которая возвращается на родину, получив письмо от сестры, намеревающейся совершить самоубийство из-за невыносимости режима Талибов. Здесь Афганистан, с его жителями, измотанными многолетней войной, голодом и нищетой, представляется очень страшной страной, которой, кажется, никогда не выбраться из серости и запустения. Этот фильм не оставляет зрителя равнодушным, взять хотя бы шокирующий эпизод, в котором десятки одноногих людей наперегонки бегут к сброшенным в пустыню с вертолетов Красного Креста протезам [1].

И все же, основополагающей темой практически всех фильмов, лейтмотивом, охватывающим все вышеперечисленные аспекты, является отражение общечеловеческих проблем, попытка ответить на «вечные» вопросы, объяснить и понять природу человека. Безусловно, одним из шедевров иранского кино, вобравших в себя все вышеперечисленные черты, является фильм Аббаса Кияростами «Вкус вишни» (1997), затрагивающий тему суицида, весьма не характерную для Ирана, т. к. ислам, как и многие другие религии, запрещает самоубийство. Главный герой путешествует в автомобиле в поисках человека, который поможет ему совершить самоубийство и похоронить его мертвое тело. На это предложение соглашается лишь третий попутчик, пожилой человек, работник музея природы, соглашается в надежде, получив вознаграждение, помочь своему больному ребенку. Диалог героев занимает основную часть картины, пожилой человек, не принимая идею главного героя, рассказывает, как тоже однажды испытал соблазн самоубийства, но когда полез на дерево вешать веревку, вдруг оказался в гуще спелых вишен, вкус которых вдохнул в него желание жить [8, с.20]. Эта немного мистическая, психологическая картина, обращаясь к волнующей каждого человека извечной религиозно-философской теме реального и нереального, вечного и приходящего, не оставила равнодушными кинокритиков и на юбилейном 50-ом Каннском международном фестивале получила заслуженную «Золотую пальмовую ветвь».

Надо признать, что иранское кино с каждым годом уверенно завоевывает все новые и новые кинонаграды, среди побед можно назвать следующие:

- Гран-при фестиваля в Нанте за фильм «Бегун» Амира Надери (1986);
- Золотая награда за лучший фильм на международном кинофестивале в Римини Мохсену Махмальбафу за фильм «Велосипедист» (1989);
- Специальный приз жюри кинофестиваля в Карловых Варах за фильм «Однажды, синема» Мохсену Махмальбафу (1992);
- Награды фестивалей в Каннах, Бельгии, Сан-Пауло за фильм «И жизнь продолжается» Аббаса Кияростами (1993);
- «Золотая раковина» на международном кинофестивале в Сан-Себастьяне фильму «Сара» Дариуша Мехрджуи (1993);
- Призы и награды на фестивалях в Чикаго, Сингапуре, Бергамо, Мельбурне за фильм «Под оливами» Аббаса Кияростами (1994);
- Награда за лучший документальный фильм на 11-ом фестивале документальных фильмов в Мюнхене ленте «Салам, Синема!» Мохсена Махмальбафа (1997) и многие-многие другие, показывающие неподдельный интерес зрителей и критиков к иранским фильмам. Показы иранских лент проводятся как в Европе, так и за океаном, творчество иранских режиссеров почитается во всем мире: их приглашают в жюри кинофестивалей, с ними активно сотрудничают европейские кинокомпании [10, с.3; 11, с.3].

Такое живое участие в судьбе иранского кино объясняется тем, что современная аудитория, пресытившись боевиком-бандитской «чернухой» и мармеладно-шоколадными голливудскими лентами с традиционным хэппи-эндом, нашла в иранских фильмах интеллектуальную пищу. Иранская кинопродукция вывела киноиндустрию за рамки «фабрики грез и развлечений», а гуманистическая направленность иранских фильмов завоевала сердца зрителей всего земного шара, уставших от окружающей жестокой действительности. В нашем мире насилия иранское кино – это луч света, доброты, искренности, озаряющий хмурый небосклон повседневности.

### Источники и литература

1. Закиров Х., Карабааги О. Новое лицо Востока // [www.ccir.ru/russian/Russian\\_about\\_iran\\_files/Cinema2.htm](http://www.ccir.ru/russian/Russian_about_iran_files/Cinema2.htm)
2. Махбуб-Манеш Е. Новое иранское кино (на англ. яз.). – Тегеран: Изд-во кинообъединения «Фараби», 1998. – 312 с.

3. Плахов А. На холмах Персии – жизнь и ничего больше// «Искусство кино». – 2003. – №6. – С.31–33
4. Потапов И. Маджид Маджиди: «Почти все молодые иранцы хотят стать кинорежиссерами»// [GAZETA.GZT.RU](http://GAZETA.GZT.RU). – 28.03.2005
5. Тахами-нежад М. Иранское кино – что мы знаем об Иране?/12(на перс. яз.). – Тегеран: Отдел культурных исследований, 1380.– 120 с.
6. Ханай М.Р. Иранское кино. Эссе//«Искусство кино».– 2004.– №9.– с.21–23
7. Шаабани–Пирпоште М. Портрет друга: взгляд на жизнь и творчество великого режиссера Аббаса Кияростами(на перс. яз.).– Тегеран: Изд-во “Рузне”, 1376.– 198 с.
8. Шахов А. Аббас Кияростами и его фильмы//Персия.– 2001.– №7.–с.19–22
9. Шахов А. Новое иранское кино в Москве// Персия. – 2000.– №3.– с.71–79.
10. 3 иранских фильма были показаны на кинофестивале в Новой Зеландии// “Эттелаат”( на перс. яз.). – 11 августа 2006. – № 2898. – 12 с.
11. Аббас Кияростами отправился в Норвегию со своими фильмами, фотографиями и стихами // “Эттелаат”(на перс. яз.).– 9 августа 2006. – № 2894.– 12 с.

### Кохан А.А.

### ЕВРЕЙСКИЕ ПОГРОМЫ 1905 ГОДА В КРЫМУ И ПОЛИЦИЯ

Революционное движение начала XX века, охватившее всю Российскую империю, не обошло и Крымский полуостров. Являясь южной окраиной государства и, входя в полосу еврейской оседлости, он стал одним из регионов, где широкую деятельность развернули политические партии всех направлений. Особенно активно в Крыму действовали социалистические партии, в немалой степени, состоявшие из еврейского населения Юго-Западного региона империи. Эти процессы способствовали накалу отношений между различными слоями населения полуострова, что нередко приводило к многодневным беспорядкам на улицах крымских городов, которые, как правило, заканчивались еврейскими погромами.

В советской историографии устоялась точка зрения, что все крымские погромы были спланированы и организованы административно-полициейским аппаратом губернии [1], она фактически стала канонизированной, и, практически, в течение 50 лет никто из исследователей не возвращался к детальному рассмотрению этой проблемы. Лишь в начале 90х годов появилась комплексная работа, в которой были восстановлены события революции 1905–1907 годов, был проделан их анализ. Внимание было обращено и на проблему еврейских погромов 1905 года, где они рассматривались в комплексе с другими революционными событиями [2].

Проблема на данный момент остаётся мало исследованной, до сих пор не акцентировалось внимание на взаимосвязях между погромами, не существует единого мнения в отношении организации еврейских погромов, причастности к ним полиции, недостаточно внимания уделялось на уточнение событий самих погромов, за исключением, симферопольского 18–19 октября [3].

Поэтому целью данной статьи является выяснение причастности административно-полицейского аппарата Таврической губернии к организации еврейских погромов. Из этой цели вытекают следующие задачи: выяснение политической ситуации накануне погромов, рассмотрение деятельности политических партий, которые вели активную революционную агитацию, изучение хода погромов.

После январского расстрела демонстрации в Петрограде, в империи начался рост революционного движения. Этому способствовали левые радикальные партии, которые начали активную пропагандистскую деятельность во всей стране. Так, в Крыму к концу 1904 года РСДРП насчитывала 50–60 человек [4], она постепенно увеличивалась, росли ряды и других революционных партий [5], которые вели агитацию среди населения.

В этом отношении особенно неблагоприятная обстановка складывалась в Феодосии: в ночь с 30 на 31 января по городу было разбросано более полутысячи листовок РСДРП, в ночь на 1 февраля – ещё больше. Участились забастовки. Одним из самых крупных противостояний стала борьба между местными экспортёрами и портовыми рабочими за улучшение их экономического положения. Она была связана с безработицей и угольным кризисом [6]; в результате грузчикам всё же удалось добиться улучшения своего экономического положения у работодателей. В начале февраля на табачной фабрике Стамболи, была объявлена первая в городе забастовка, на которой среди прочих экономических требований, были выдвинуты и политические: о свободе слова и печати.

5 февраля в Кизильнике была сходка рабочих табачных фабрик и других мастеровых, на которой обговаривались: плохое положение рабочих, увеличение им заработной платы, звучали речи о свержении самодержавия, прекращении войны с Японией. На этом собрании было решено 7 февраля, в понедельник, провести забастовку.

В ночь с 6 на 7 февраля по городу были разбросаны прокламации: «Ко всем рабочим и работницам города Феодосии», «Ко всем рабочим и работницам табачных фабрик», «Ко всем ремесленникам города Феодосии» [7].

7 февраля фабричные рабочие еврейской табачной фабрики и табачной фабрики Стамболи забастовали [8], затем к ним присоединились рабочие коробочной фабрики. Они устроили демонстрацию, состоявшую почти из 800 человек (уже в 1903 году на фабрике Стамболи работало около полутысячи человек [9]), и двинулись к порту. Сразу после начала продвижения демонстрации к порту, полицмейстер города, Рома-