

УДК 791(5)

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-126-142

Жанр роуд-муви в западных фильмах и кинематографе мусульманского Востока

Наталья В. Казурова

Музей антропологии и этнографии

*им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург,
Россия, kazurova@inbox.ru*

Екатерина Ю. Трушкина

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, e.trushkina@gmail.com*

Аннотация. Авторы статьи анализируют характерные особенности жанра роуд-муви (дорожного кино) в исторической ретроспективе и в преломлении киноискусства западных стран и национального кинематографа Ирана. Для этого делается акцент на жанровой вариативности и смысловом многообразии классических фильмов данного направления, а также заостряется внимание на своеобразии «proto-road-movie» и развитии дорожного кино сегодня. Компаративный подход к исследованию формулы жанра позволяет выявить нюансы в стилистических приемах режиссеров и выявить национальные оттенки смыслового ядра роуд-муви в западном (Европа и США) и восточном (иранская «Новая волна») кинематографе. При сохранении ряда эстетических черт, которые оказываются сходными у западных и восточных роуд-муви, тем не менее можно наблюдать и существенное отличие в отражении концепции «пути» режиссерами с Запада и из мусульманских стран. В статье приводится последовательный и подробный анализ феномена «дороги» как художественного тропа в контексте исламского киноискусства. Символическое значение «пути» и «странствия» в мусульманской традиции разбирается посредством обращения к нормам шариата, суфизму и повседневным практикам в Средние века и в наши дни. Отдельное внимание уделяется творчеству выдающегося иранского режиссера Аббаса Киаростами, стоявшего у истоков зарождения Нового кино Ирана накануне и после Исламской революции 1978–1979 гг.

Ключевые слова: национальный кинематограф, дорожное кино (роуд-муви), иранская «Новая волна», мусульманский Восток, ислам

© Казурова Н.В., Трушкина Е.Ю., 2021

Для цитирования: Казурова Н.В., Трушкина Е.Ю. Жанр роуд-муви в западных фильмах и кинематографе мусульманского Востока // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 4. С. 126–142. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-126-142

The Road Movie genre in the West movies and the Muslim East cinematography

Natalia V. Kazurova

Peter the Great Museum

*of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera),
Russian Academy of Sciences, Saint-Peterburg, Russia,
kazurova@inbox.ru*

Ekaterina Y. Trushkina

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
e.trushkina@gmail.com*

Abstract. The article analyzes specific features of the Road Movie genre in a historical perspective on the example of the Western countries film production and Iran national cinematography. To that end the authors focus on genre and semantic variety of classical movies, a «proto-road-movie» and the Road Movies of nowadays. A comparative approach to the study of the genre formula provides for revealing the nuances in the stylistic techniques of directors and defining the national features of the semantic core of the Road Movie genre in both the Western movies (created in Europe and the USA) and in the films of the East (Iranian New Wave). While maintaining a number of aesthetic features that are similar in Western and Eastern Road Movies, one can nevertheless observe a significant difference in the way of representing the concept of *the Path (the Road)* by directors from the West and from Muslim countries. The article gives a detailed analysis of *the Road concept* in the context of Islamic cinema. Studying the symbolic of *the Path* and the *Travel* in Muslim tradition the authors refer to the norms of Sharia, Sufism and to the mode of the life traditions of the Middle Ages and our days. Special attention is paid to the movies of a well-known Iranian director Abbas Kiarostami. Working before and after the Islamic Revolution (1978–1979) he was the one of the founders of the New Iranian cinema.

Keywords: National Cinema, Road Movie, Iranian New Wave, the Muslim East, Islam

For citation: Kazurova, N.V. and Trushkina, E.Y. (2021), “The Road Movie genre in the West and the Muslim East cinematography”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 126–142, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-126-142

Движение пустыни бесконечно близко
вневременности фильма.

Америка. *Жан Бодрийяр*

В поиске смыслов западного роуд-муви

Жанр *road movie* (роуд-муви или дорожное кино) сегодня широко распространен по всему миру, однако у большинства зрителей и профессионалов он прочно ассоциируется с американским кинематографом. Фильмы о странствиях, главные герои которых находятся в пути, в постоянном движении, мчатся по дорогам навстречу новым свершениям, мысленно лучше всего вписываются в безграничные американские просторы. Протяженные трассы, безбрежные пустыни и кроваво окрашенные каньоны – великолепные естественные декорации для съемок многочисленных кинокартин на высоких скоростях.

Появлению и развитию дорожного кино в Соединенных Штатах Америки предшествовало формирование литературной традиции. Идея перемещения людей по стране была интегрирована в культуру классиками американской прозы. Ключевую роль сыграли произведения «Приключения Гекльберри Финна» М. Твена и «Моби Дик» Г. Мелвилла. В XX в. концепция исхода, переселения, отсутствия чувства корней у потомков пришлого из Европы в Америку населения обнаруживается в романах «Гроздь гнева» Дж. Стейнбека и «Аэрокондиционированный кошмар» Г. Миллера. Определяющим для возникновения и распространения жанра роуд-муви стала манифестация пути в романе Дж. Керуака «На дороге», в творчестве битников и в неприкаянной философии свободы хиппи. Смысловой подтекст и эстетическую значимость пути усиливал особый статус трассы 66, ведущей через всю страну с востока на запад, от Чикаго до Лос-Анджелеса. Эта трасса вошла в массовую культуру 1950–1960-х гг. как дорога перемен.

Тема пути в американском кино начала звучать довольно рано. Исследователи сходятся на том, что элементы роуд-муви проявились уже в ранних картинах Золотого века Голливуда, и приводят в качестве примеров такие фильмы, как «Это случилось однажды ночью» (1934) Ф. Капры и «Веселый развод» (1934) М. Сэндрича. Но потребовалось время и определенные социальные предпосылки для того, чтобы дорожное кино оформилось в привычный в наши дни жанр с характерным набором черт. На протяжении всех 1960-х гг. режиссеры-интеллектуалы в своем творчестве тяготели к концепции свободы на дороге. Все убыстряющееся развитие автомобильной и мотоциклетной промышленности вместе с нача-

лом войны во Вьетнаме (1955/1957–1975) привело к появлению в кинематографе образа непрерывно путешествующих героев-аутсайдеров и провозглашению идей контркультуры. Принято считать, что «Беспечный ездох» (1969) Д. Хоппера положил начало классическому жанру road movie и определил каноны малобюджетного американского кино.

Режиссеры независимого кинематографа обращались к американской мифологии, одновременно восхищаясь ею и выступая с критикой. Страсть к открытым диким пространствам и ощущение отсутствия границ были близки американцам с первых дней заселения ими новых земель. Вероятно, поэтому роуд-муви стал не просто одним из наиболее часто воспроизводимых жанров, но неотъемлемой частью их кинопроизводства. «Вне закона» (1986) Дж. Джармуша, «Дикие сердцем» (1990) Д. Линча, «Мой личный штат Айдахо» (1991) Г.В. Сента, «Тельма и Луиза» (1991) Р. Скотта и множество других эталонных образцов дорожного кино было снято с момента выхода в прокат «Беспечного ездока» и вплоть до сегодняшнего дня.

Фильмы в стиле роуд-муви отличаются разнообразием. Можно встретить картины о завоевании новых территорий, где дорожное кино сливается с приключенческим жанром и отсылает к ранней истории Америки, – «Искатели» (1956) Дж. Форда как прародитель поджанра. Другие фильмы говорят о поиске лучшей жизни, ее смысле, потерянном Рае, мечте о свободе или путешествии как уходе от рутины, как «Страх и ненависть в Лас-Вегасе» (1998) Т. Гиллиама. Популярным лейтмотивом роуд-муви можно назвать побег от закона и нечистой совести, что особенно романтично и даже возвышенно выглядит в историях о криминальных любовниках – «Бонни и Клайд» (1967) А. Пенна, «Пустоши» (1973) Т. Малика, «Прирожденные убийцы» (1994) О. Стоуна. Американские дороги дают возможность продемонстрировать большие скорости в фильмах-гонках – «Двухполосное шоссе» (1971) М. Хеллмана, «Исчезающая точка» (1971) Р.К. Сарафьяна. Кроме того, перемещение в пространстве поддерживает особое напряжение в детективах, триллерах и фильмах ужасов: яркий пример – популярные среди молодежи слэшеры¹. В роуд-муви главные герои часто ведут

¹ Слэшер – субжанр фильмов ужасов, для которого характерно наличие маньяка-психопата и кроважано убиваемых им жертв, часто подростков или молодых женщин. Родоначальником жанра стал канадский фильм «Черное рождество» (1974) Б. Кларка. Его появлению предшествовали итальянские картины М. Бава и Д. Ардженто, а также «Психо» (1960) А. Хичкока.

себя наперекор нормам морали, дорога не всегда оправдывает их поступки, но всегда романтизирует само путешествие [Laderman 2002; Cohan, Hark 1997].

Герои дорожного кино могут перемещаться в пространстве на разных видах транспорта и даже пешком. Самым привычным и распространенным способом передвижения является автомобиль, более редким, но также популярным вариантом выступает мотоцикл – бадди-муви² «Харли Дэвидсон и Ковбой Мальборо» (1991) С. Уинсер. Однако среди персонажей роуд-муви часто встречаются большие оригиналы, которые могут отправиться в путешествие на непригодном для этого, на первый взгляд, приспособлении. Элвин Стрейт – старик из «Простой истории» (1999) Д. Линча, например, направляется из Айовы в Висконсин на газонокосилке, чтобы повидаться с братом после долгой разлуки.

Несмотря на то что дорожное кино тесно связано с американской кинематографической традицией, совершенно неверно полагать, что в Европе оно отсутствовало и появилось как подражание заокеанским фильмам. В самых первых работах братьев Люмьер техника производила колоссальное впечатление на человека, одновременно пугая и восхищая его. Деструктивные возможности автомобилей и локомотивов оказывали сильное воздействие на психику зрителей при просмотре ранних немых картин [Orgeron 2008]. Постигая потенциал кинематографа в эпоху его зарождения и становления, Ж. Мельес сразу же отправил своих героев на спутник Земли в «Путешествии на луну» (1902). С самого начала европейские режиссеры осмыслили поездки как способ отрешения от повседневности, хотя концептуальное осмысление и визуальное решение жанра произошло позднее в Америке [Mazierska, Rascaroli 2006; Gott, Schilt 2013].

Итальянский неореализм был рожден на дороге, на улицах больших и маленьких городов. Исследуя общество послевоенной Италии, режиссеры следовали за своими нищими героями, для которых улица часто была роднее тех жалких лачуг, где они жили. Впоследствии приверженцы идей французской «Новой волны» держали своих персонажей в пограничном состоянии между домом и улицей. Таким образом, полноценные фильмы-путешествия появились в Европе уже в 1940-е гг. Следующие поколения режиссеров все чаще будут обращаться к теме дороги. В качестве примеров можно привести наиболее значительные картины разных лет: «Земляничная поляна» (1957) И. Бергмана, «Путешествие в Ита-

²Бадди-муви – фильм, в котором в центре внимания главные герои, связанные дружескими отношениями.

лию» (1954) Р. Росселлини, «Дорога» (1954) Ф. Феллини, «Приключение» (1960) и «Профессия: репортер» (1975) М. Антониони, «На последнем дыхании» (1960) и «Уикенд» (1967) Ж.-Л. Годара, «Не стреляйте в пианиста» (1960) Ф. Трюффо, «Вальсирующие» (1974) Б. Блие, «Алиса в городах» (1974) В. Вендерса, «Комедианты» (1976) Т. Ангелопулоса и многие другие.

Исследователи отмечают, что фильмы Ж.-Л. Годара на самом деле были «proto-road-movie» [Archer 2013, p. 12]. В сущности, европейское дорожное кино всегда находилось в диалоге с американским. Порой происходил культурный взаимообмен: так, снятые в США работы итальянского режиссера А. Антониони «Забриски Поинт» (1970) и немецкого режиссера В. Вендерса «Париж, Техас» (1984) стали подлинными образцами жанра. Даже если европейцы работали у себя на родине, оставаясь в тени американских режиссеров, а их фильмы выглядели компактнее по причине сжатости территории и отсутствия характерного для роуд-муви пространственного размаха, все же они достигли немалого успеха. Заимствуя формальную структуру из классического американского дорожного кино, европейцы регулярно переосмысливают ее исходя из своего культурного поля и тем самым совершают реновацию жанра.

Главное сходство между американским и европейским роуд-муви состоит в том, что режиссеры обеих сторон света используют в своих фильмах мотив путешествия как средство для постановки вопросов онтологического порядка. Поездка помогает вскрыть чувства и переживания персонажей благодаря незапланированному повороту на их жизненном пути. Роуд-муви обычно дробится на несколько эпизодов, в каждом из которых главный герой должен преодолеть испытание. Путешествие продолжается до тех пор, пока возникает повод для сражения и больших и малых побед, однако цепь мимолетных и по-настоящему значительных приключений, как правило, ведет к одной главной цели. Квинтэссенция странствия – саморазвитие, перерождение и обретение себя как личности. Борьба с внешними обстоятельствами и внутренними бесами протагонисту обычно помогают беспшибанные знакомые, которые кажутся случайными только на первый взгляд. Каждая встреча с новым человеком – это вызов прочно укоренившимся в сознании страхам, а опыт общения с чужаками способствует раскрытию характера индивида и порой исцелению главного героя.

В роуд-муви дорога настраивает на приключение, она ведет к разрушению обыденной и комфортной повседневности. Поэтому в дорожном кино путешествие почти всегда связано с отклонением от магистрального для социума нравственного пути и устоявшихся норм поведения. Индивид, компания или небольшое сообщество

противопоставляют себя всему обществу, мысля свободу близко к анархии и сильно романтизируя преступления и маргиналов. Случайные знакомые и попутчики главных героев представляют собой некий срез общества, включая бедных и богатых, простаков и интеллектуалов, сумасшедших и оригиналов. Путешествие – ломка естественного хода событий. Чтобы стать счастливым, необходимо вернуться домой обновленным, но далеко не всем удается это сделать в конце пути. Часто роуд-муви заканчивается смертью протагониста, дорога поработочает героя своей властью и бесконечностью. Впрочем, для многих персонажей смерть не худший исход – будучи отщепенцами, они не вписываются в стандарты общества, а их возвращения никто не ждет.

Дорожное кино не случайно популяризирует сторонников контркультуры в лице бунтарей и прочих аутсайдеров. Изначально несогласные с проводимой государством политикой во Вьетнаме независимые режиссеры и мастера Нового Голливуда снимали фильмы о дезориентированной в обществе молодежи. Публика ассоциировала свою собственную растерянность с потерянностью и опустошенностью главных героев. Настроения в Европе были созвучны американским и нашли воплощение в прокатившихся по многим странам молодежных протестах 1968 г. Устремления американских и европейских режиссеров в этот исторический период времени были как никогда близки друг другу. Классические роуд-муви 1960–1970-х гг. и родственные им по духу фильмы снимались как оппозиционное к мейнстриму кино, хотя пользовались большим спросом и приносили внушительные сборы. Мятаж с социально-политическим подтекстом и личностная рефлексия занимали центральное место в творчестве молодого поколения режиссеров Нового Голливуда и европейского авторского кино.

Между американским и европейским роуд-муви можно провести достаточно много параллелей, но есть между ними и принципиальные отличия. От североамериканского кинематографа веет длинными, непрерывными дорогами, чувством свободы и дистанции, верой в то, что в пути можно изменить всю свою жизнь. Это сильно контрастирует с европейской версией дорожного кино, в которой приоритет остается за мозаикой наций, культур, языков и дорог. Американские герои перемещаются по территории одного, хоть и большого, государства, европейские персонажи пересекают границы с чужими странами, оттого постоянно есть чувство нарушения целостности, перемещения в иную культурную плоскость. Неудивительно, что в американских фильмах герои обычно путешествуют по необъятным просторам штатов на личных автомобилях и байках, а в европейских – нарядом с поездкой на машине часто

можно видеть персонажей в общественных автобусах, поездах, а то и передвигающихся пешком [Mazierska, Rascaroli 2006].

С момента своего зарождения жанр роуд-муви претерпел изменения. Унаследовав у голливудского вестерна идею о том, что дорога освобождает мужчину от домашней женской сферы, поначалу американский роуд-муви был сконструирован вокруг мужских увлечений, от действительности фантазий, основанных на маскулинности, индивидуализме и агрессии. С уходом с арены американской политики драматичных вопросов Вьетнама, погружением в эпоху потребления и десакрализацией мифа американской мечты пришли перемены в дорожное кино. Теперь режиссеры все больше склоняют героев к саморефлексии (фильмы Дж. Джармуша) или отправляют своих персонажей в последний отрыв, буйство молодости перед вступлением во взрослую жизнь – «Мой личный штат Айдахо» (1991).

Сегодня американское дорожное кино работает как утопия – мираж свободы и сексуальной раскрепощенности, кинематографическая версия отказа от нормальной жизни ради бунтующей молодости. Но путешествие дарует только временную свободу перед взрослением или смертью. За последние пятнадцать–двадцать лет (2000–2016) жанр сильно мутировал, отдалившись от своих патриархальных корней. Теперь он часто появляется на экранах в формате молодежных пародий на социальные и политические проблемы и высмеивает злободневные, неполиткорректные темы неравенства рас, наций, классов, гендера. Американский роуд-муви по-прежнему остается крайне популярным, но потерявшим свою остроту.

Не обошлось без перемен и в европейском дорожном кино. Распад Советского Союза, падение Берлинской стены, война на Балканах внесли корректировки в топографию Европы и наметили новые формы осмысления дороги в кинематографе. За последние десятилетия изменилась экономическая карта Европы, следовательно, изменилось и самосознание европейцев и жителей ЕС. Если американские герои, как и раньше, ищут в путешествии свободу, то европейские персонажи отправляются в поездку в поисках работы, иммигрируют, занимаются туризмом. Мобильность в рамках единого европейского пространства, а также все новые волны иммиграции и поиск потомками эмигрантов своих корней – «По ту сторону Босфора» (2005) и «На краю рая» (2008) Ф. Акина или «Издалека» (2006) Т. Арслана [Hsu 2010] – ключевые топики для европейского роуд-муви начала XXI в.

Киноведы ведут непрекращающиеся споры, зародился ли жанр дорожного кино в Америке или в Европе [Orgeron 2008; Cohan,

Hark 1997; Archer 2013]. Оставив небезынтересную дискуссию за рамками данного исследования, подчеркнем его западное происхождение, базирующееся на греческой мифологии и христианской традиции. Следуя сюжету древнегреческой поэмы Гомера «Одиссея», современные герои роуд-муви уезжают сражаться и побеждать внешних и внутренних демонов, памятуя во время путешествия о родном доме, в который они всегда могут вернуться, если им не помешают обстоятельства (а обстоятельства обычно препятствуют возвращению). Эта мысль нашла блестящее воплощение в бессмертном американском мюзикле «Волшебник страны Оз» (1939) В. Флеминга и прозвучала из уст главной героини Дороти Гейл: «Нет ничего лучше дома!» Будучи ключевой репликой, отразившей провинциальное восприятие сути и нюансов американской мечты, она же, может быть, приложима и к пониманию европейцами комфорта и порядка.

Западный герой, будь он европейцем или американцем, на самом деле в пути страдает, он несчастен из-за оторванности от дома, и эта противоречивая двойственность, заложенная одновременно в стремлении отстраниться от корней и все же вернуться к ним, вызывает смятение и чувство потерянности у персонажей роуд-муви. По сути все герои дорожного кино – это мечущиеся люди, лишенные всякого душевного покоя. Они бегут из дома, прячутся от социума и, отвергнутые, выходят на дорогу, часто чтобы умереть.

Популярный на Западе жанр дорожного кино в последние десятилетия получил широкое распространение в кинематографе мусульманского региона.

Концепция пути в исламе и иранские фильмы

Где правоверных путь, где нечестивых путь?

О, где же? Где на один вступить,
с другого где свернуть? О, где же?

Хафиз

Иранские режиссеры в своем творчестве часто обращаются к теме передвижения по столице страны и другим городам. В одних фильмах можно наблюдать замкнутые между высоких заборов восточные улицы, почувствовать архитектурную тяжесть пространства, еще более сжатую, чем в европейском кино, и услышать звуки шумной толпы густонаселенного Тегерана («Круг» (2000)

и «Такси» (2015) Дж. Панахи). В других картинах, наоборот, можно обозревать необъятные просторы пустынь и открытой местности («Босиком до Герата» (2002) М. Маджиди, «Бегун» (1984) и «Вода, ветер, пыль» (1989) А. Надери, «Кандагар» (2001) М. Махмальбафа). В третьих лентах герои специально совершают духовное путешествие с целью очищения и поиска Бога внутри себя («Крик Муравьев» (2006) М. Махмальбафа) или неожиданно для самих себя прозревают и обращаются к Всевышнему («Слишком далеко, слишком близко» (2005) Р. Мир-Карими).

В фильмах иранского режиссера курдского происхождения Б. Гобади четко прослеживается линия пути. Элементы роуд-муви встречаются в картинах «Время пьяных лошадей» (2000) и «Черепахи умеют летать» (2004), а «Затерянная в Ираке» (2002) и «Полумесяц» (2006) – это классическое дорожное кино. На мировосприятие и мироощущение курдов накладывают отпечаток преследования, которым они подвергались на протяжении веков. Разобщенность и стремление к воссоединению рождает у них навязчивую идею сохранения самости и преодоления разделяющих их народ рубежей (сегодня Курдистан разделен между Ираном, Ираком, Турцией и Сирией). Художественное своеобразие картин Гобади напоминает эстетику легендарного фильма о турецких курдах «Дорога» (1982) Й. Гюнея / Ш. Гёрена, обладателей Золотой пальмовой ветви 1982 г. В работах Б. Гобади суровые пейзажи сырой земли и камней, холод и снег в совокупности с тяжелым детским трудом и навязчивой идеей пересечения границ подчеркивают тяготы жизни курдского народа среди гор и врагов.

Популярность дороги в иранский кинематограф пришла из западных авторских фильмов и средневековой персидской литературы, находившейся под сильнейшим влиянием догматики ислама, в котором идея пути является одной из ключевых. Датой зарождения третьей мировой религии принято считать 622 г., ознаменовавшийся хиджрой – переселением пророка Мухаммада и его сподвижников из Мекки в Медину [Netton 2005].

От этого года ведется исламский лунный и иранский солнечный календари. Жизнь каждого мусульманина определяет комплекс предписаний – шариат, источником которого в первую очередь является Коран и Сунна (священное предание о жизни и деяниях пророка Мухаммада). Слово «шариат» происходит от корня арабского глагола со значением «направлять прямо». Без подчинения нормам шариата верующий мусульманин не сможет достичь праведности в помыслах и поступках.

В шариате закреплены пять столпов ислама, обязательных для всех мусульман: шахада (свидетельство единобожия), соблюдение

намаза (ежедневная пятикратная молитва), выплата закята (обязательный налог в пользу бедных), пост в месяце Рамадан и совершение хаджа (паломничество в Мекку). Совершение паломничества в Мекку раз в жизни является прямой обязанностью каждого мусульманина, который находится в достойной физической форме и финансовом благополучии. Кроме того, среди мусульман, в том числе в Иране, распространен осуждаемый официальным (нормативным) исламом зиярат – посещение святых мест и могил предков.

Каждый день миллионы верующих мусульман по всему миру произносят пятикратную молитву. Открывающая Священный Коран сура именуется «Фатихой» и содержит следующие строки:

Слава Богу, Господу миров,
милостивому, милосердному,
державшему в своем распоряжении день суда!
Тебе поклоняемся и у Тебя просим помощи:
веди нас путем прямым, путем тех,
которых Ты облагодетельствовал,
не тех, которые под гневом, не тех, которые блуждают³.

Проговаривая фразу «веди нас путем прямым» (1:5) и взывая к Господу, мусульмане выражают в сжатой, но выразительной формуле, что ислам – прямой путь к истине. Порой говорят, что этот «путь так же узок, как лезвие меча, простирающегося над адом. Драматичный образ демонстрирует, как сложно жить согласно божественной воле и как легко, оступившись, стать жертвой. Тем не менее, Бог способен вести правильной дорогой “тех, которых облагодетельствовал” (1:6), хоть Иблис (Сатана) и искушает людей сойти с верной тропы» [Ali, Leaman 2008, p. 132].

Наконец, тарикат (дорога/путь), метод духовного возвышения над мирским и мистического постижения истины, стержневой компонент мусульманского мистицизма – суфизма. Философия и поэзия многочисленных суфийских братств оказали колоссальное воздействие на развитие классического и современного иранского искусства. Далеко не все мусульмане знакомы с учениями суфиев, но большинство из них впитали их идеи через произведения каллиграфии, миниатюры и поэзии.

Символика пути в средневековой культуре и искусстве мусульманских стран сформировала универсальный код, во многом помогающий шифровать информацию о социальной реальности.

³ Коран / Пер. с араб. Г.С. Саблукова. 4-е изд. М.: АСТ; Северо-Запад Пресс, 2004. С. 3.

Человек той эпохи жил монотонной, размеренной жизнью и находился в плену социальных и экономических условий, религиозных законов и норм. Последнее отчасти препятствовало ему расслабляться во время праздников, так как налагало запрет на употребление вина. Если в Средние века на Западе карнавальные празднества способствовали обновлению жизни и выступали компенсацией за тяжелые трудовые будни, то на средневековом Востоке страсть к путешествиям, преклонение перед ними, воспевание удивительных приключений в текстах и в устных рассказах помогали эстетическому освобождению от мирских забот. У человека была потребность выйти за пределы пространства его жизни, он чувствовал, что мир намного объемнее, чем он может видеть. Людям нужны были истории о поразительных явлениях, подсмотренных во время путешествий, даже если их узнали не они сами, а другие рассказчики [Мехти 1996], которыми чаще всего были паломники, дервиши (странствующий мистик-аскет/бедняк) и бродячие актеры.

В исламской культуре отношение к пилигримам предельно уважительное: успешно совершивший хадж в Мекку мусульманин получает почетное звание хаджи. В мусульманских странах и в наши дни можно видеть на заборах домов таблички, сообщающие, что здесь живет почтенный хаджи. Многими авторами паломничество рассматривается как символ путешествия души к долгожданной цели – «городу Бога на другом конце пути» [Schimmel 1994, p. 64]. Странствие – сложное предприятие, сопряженное внешними и внутренними трудностями. Долгое путешествие через пустыни и по морям делало хадж в былые времена тяжелой обязанностью. В пути многие паломники погибали от болезней, усталости, нападений бедуинов и кораблекрушений. Если поездка в Мекку связана со множеством объективных препятствий и невзгод, то внутреннее, духовное, паломничество требует постоянного бодрствования и работы над собой. «Это путешествие через пространства души и есть путь странника, совершаемый им день за днем, год за годом [на пути к Богу]. Географический ландшафт трансформируется в ландшафт души» [Schimmel 1994, p. 64].

Важность нарративной структуры путешествия воплощалась на Востоке как на более приземленном уровне – через уличные представления, так и в философской мысли, в произведениях средневековых авторов, в частности Ибн Сины и Сухраварди. «В символах дороги развертывалось духовное углубление в себя. Сухраварди, исходя из единства микрокосма и макрокосма, считал, что полнота путешествия достигалась через прохождение разных ступеней универсума, а потом выход за его пределы» [Мехти 1996, с. 10].

Стоит, пожалуй, подчеркнуть и разницу восприятия категории времени в христианском и мусульманском мире. Первые мыслят его линейным, а вторые – циклическим. Это влияет на осознание главным героем роуд-муви себя на дороге. Западный протагонист отправляется в путь как искатель приключений, которому чаще всего надо все потерять, чтобы затем обрести обновленного себя, а невозвращение домой имеет драматическую коннотацию, хоть и выглядит весьма романтично и метафорично. Иранский же роуд-муви артикулирован несколько иначе. В нем не столько демонстрируется уход от действительности или протест против системы, сколько раскрывается заурядность существования на дороге. Как метко замечает Г. Абикеева о фильме С. Махмальбаф «Школьные доски» (2000): «Дорога в кино – как жизнь. Здесь все происходит на ходу – и молитвы, и болезни, и женитьба. Старики радуются маленьким радостям, играя в какую-то игру с грецкими орехами, подростки пересказывают свои мальчишеские похождения в охоте за зайцем. И учатся они тоже на ходу: Саид умудряется что-то писать на доске, обучая жену, и Ребур обучает мальчика, мечтающего когда-нибудь написать свое имя» [Абикеева 2013, с. 146]. Поэтому тон и настроение западных роуд-муви почти всегда имеют налет трагизма и тоски, а восточного кино – оттенки надежды и характеристику будничности.

Всякое обобщение опасно, поэтому сразу стоит оговориться, что, разумеется, на Востоке есть разные формы дорожного кино. Если взять персонажей из фильмов турецких режиссеров Н.Б. Джейлана или С. Капланоглу, то они будут воплощать одновременно и европейскую потерянную, и восточную созерцательность. В любом случае на турецкую, особенно стамбульскую, жизнь всегда оказывала воздействие ситуация пограничности между Востоком и Западом, что вносит дополнительные смыслы в современный турецкий арт-хаус. У иранских режиссеров такой проблемы нет. Даже если они хорошо знакомы с западной культурой и искусством, тем не менее над ними довлеет прежде всего восточная мусульманская традиция.

В свете обозначенной темы представляется полезным обратиться к фильмам выдающегося иранского режиссера А. Киаростами. В его творчестве можно наблюдать сплав общемировых кинематографических канонов и местных национальных особенностей. Более ранние эксперименты с роуд-муви, кокерской трилогией, по духу будут ближе восточному пониманию дорожного кино. На фоне деревенской повседневности в «Где дом друга?» (1987) или драматических событий землетрясения в «И жизнь продолжается» (1992) А. Киаростами рассказывает о жизни людей в условиях

исламского режима и о стихийном бедствии, трагедии национального масштаба. Режиссер вскрывает характеры персонажей, взрослых и детей, через их взаимоотношения с друзьями, родителями и возлюбленными.

Однако художественные ресурсы режиссера все больше раскрываются в его работах конца 1990-х гг.: от кокерской трилогии он приходит к своим главным лентам в жанре роуд-муви – «Вкус вишни» (1997) и «Нас унесет ветер» (1999). В этих картинах объединяется богатейшее европейское и азиатское культурное наследие, а понимание пути объединяет иранскую систему ценностей и западные традиции дорожного кино.

В эпоху глобализации и технического прогресса путешествия в лентах Киаростами тесно соприкасаются с темой радикальной саморефлексии. Режиссер повествует о героях, экзистенциально чувствующих мир подобно персонажам западных картин, и вместе с тем хладнокровно задает рамки фильма непрерывностью пути. Режиссер говорит: «Путешествие очень важно для меня. Оно подобно всем моим дорогам: ты не знаешь, как далеко они уведут, нет никаких знаков, говорящих, куда они тянутся, и ты не знаешь, когда и где они закончатся. Важнее всего пребывать в движении» [Orgeron 2008, p. 199].

Преклонение Киаростами перед образом дороги связано с почитанием произведений иранских литераторов и философов в совокупности с личным опытом службы в Отделе управления дорожным движением, где он подрабатывал во время учебы. Позднее режиссер даст такую характеристику автомобилю, одному из главных неодушевленных героев в его картинах: «Мой автомобиль – мой лучший друг. Мой офис. Мой дом. У меня возникает большая близость с человеком, который рядом со мной. Мы находимся в очень комфортной ситуации, потому что не смотрим друг другу в глаза, но сидим рядом. Мы глядим друг на друга только, когда хотим этого. Перед нами большой экран и прекрасные виды. Тишина не кажется тяжелой или удручающей. Никто никого не обслуживает. А главное благодаря автомобилю совершается путешествие»⁴. Далее Киаростами заключает: «На самом деле, автомобиль не сильно отличается от кинематографа. Один большой экран перед нами, два экрана по бокам. Можно даже взобраться на холм, как на подъемном кране. Автомобиль – передвижной кинотеатр» [Dönmez-Colin 2006, p. 53].

⁴Andrew G. Interview with Abbas Kiarostami // Film Guardian Interviews at the BFI. 28 Apr. 2005. URL: <https://www.theguardian.com/film/2005/apr/28/hayfilmfestival2005.guardianhayfestival> (дата обращения 01.03.2021).

В кокерской трилогии тема гибели звучит как всеобщая трагедия, вызванная стихией и не зависящая от воли человека. «Вкус вишни» (1997) – первый фильм Киаростами, в котором режиссер обращается к смерти через частное переживание главным героем разочарования в собственной жизни. В «Нас унесет ветер» (1999) автор в очередной раз возвращается к попытке проникнуть в суть взаимосвязей между миром живых и миром мертвых. Пессимистичная атмосфера обеих картин во многом определяется вектором мысли и настроениями иранского социума середины – конца 1990-х гг. Если западные роуд-муви эпохи контркультуры (и современные их аналоги) всегда создавались под влиянием определенных политических событий и социальных условий, то и на фильмы Киаростами накладываются внешние факторы надкинематографического характера.

Само название «роуд-муви» (дорожное кино) уже задает движение в направлении ключевых для этого жанра концептов «пути», «дороги», «странствия». Историческая перспектива предоставляет возможность взглянуть на трансформацию данного жанра, развитие и становление его стилистики и эстетики в западных фильмах и кинематографе мусульманского Востока. Констатируя, с одной стороны, многообразие жанровой и смысловой вариативности североамериканских и европейских роуд-муви, мы в то же время видим сходство, определяющее *мотив путешествия* как основополагающий в сюжете и задающий тон для постановки вопросов онтологического порядка. В свою очередь иранский национальный кинематограф отражает универсальный код мусульманского искусства, в котором символика пути может быть дешифрована через призму средневековой персидской литературы, философии суфизма, норм шариата и догматики ислама, где тема пути, странствия является одной из центральных. Таким образом, последовательно раскрывая *формулу* жанра роуд-муви через призму киноискусства западных стран и национального кинематографа Ирана, мы видим, как расходятся и сходятся вновь концепции пути в роуд-муви, представленные национальными кинематографами разных стран и континентов.

Литература

- Абикеева 2013 – *Абикеева Г.О.* Кинодом Махмальбаф. М.: НЛО, 2013. 368 с.
 Мехти 1996 – *Мехти Т.Н.* Средневековая мусульманская культура: философия сокрытого и эстетика проявленного. Баку: Ганун, 1996. 280 с.
 Ali, Leaman 2008 – *Ali K., Leaman O.* Islam: The Key, L.; N.Y.: Routledge, 2008. 202 p.

- Archer 2013 – *Archer N. The French Road Movie: Space, Mobility, Identity*. N.Y.; Oxford: Berghahn Books, 2013. 208 p.
- Cohan, Hark 1997 – *The Road Movie Book* / Ed. by S. Cohan, I.R. Hark. L.; N.Y.: Routledge, 1997. 397 p.
- Dönmez-Colin 2006 – *Dönmez-Colin G. Cinema of the Other. A Personal Journey with Film-makers from the Middle East and Central Asia*. Portland, Oregon: Intellect Books, 2006. 200 p.
- Gott, Schilt 2013 – *Open Roads, Closed Borders: The Contemporary French-Language Road Movie* / Ed. by M. Gott, Th. Schilt. Bristol; Chicago: Intellect, 2013. 182 p.
- Hsu 2010 – *Hsu R. Ethnic Europe: Mobility, Identity, and Conflict in a Globalized World*. Stanford: University Press, 2010. 272 p.
- Laderman 2002 – *Laderman D. Driving Visions. Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press, 2002. 334 p.
- Mazierska, Rascaroli 2006 – *Mazierska E., Rascaroli L. Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*. L.; N.Y.: Wallflower Press, 2006. 224 p.
- Netton 2005 – *Netton I.R. Golden Roads. Migration, Pilgrimage and Travel in Mediaeval and Modern Islam*. L.; N.Y.: Curzon Press, 2005. 214 p.
- Orgeron 2008 – *Orgeron D. Road Movies from Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*. L.; N.Y.: Palgrave MacMillan, 2008. 239 p.
- Schimmel 1994 – *Schimmel A. Deciphering the Signs of God. A Phenomenological Approach to Islam*. N.Y.: State University of N.Y. Press, 1994. 324 p.

References

- Abikeeva, G.O. (2013), *Kinodom Makhmalbaf* [Makhmalbaf Cinema House], NLO, Moscow, Russia.
- Ali, K. and Leaman, O. (2008), *Islam: The Key*. Routledge, New York, London, UK.
- Archer, N. (2013), *The French Road Movie: Space, Mobility, Identity*. Berghahn Books, New York, USA, Oxford, UK.
- Cohan, S. and Hark, I.R. (eds.) (1997), *The Road Movie Book*, Routledge, New York, USA, London, UK.
- Dönmez-Colin, G. (2006), *Cinema of the Other. A Personal Journey with Film-makers from the Middle East and Central Asia*. Intellect Books, Portland, Oregon, USA.
- Gott, M. and Schilt, Th. (eds.) (2013), *Open Roads, Closed Borders. The Contemporary French-Language Road Movie*. Intellect, Chicago, Bristol, United Kingdom.
- Hsu, R. (2010), *Ethnic Europe: Mobility, Identity, and Conflict in a Globalized World*. University Press, Stanford, USA.
- Laderman, D. (2002), *Driving Visions. Exploring the Road Movie*. University of Texas Press, Austin, USA.
- Mazierska, E. and Rascaroli, L. (2006), *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*. Wallflower Press, London, UK, New York, USA.

- Mehti, N. (1996), *Srednevekovaya musulmanskaya kultura: filosofiya sokrytogo i estetika proyaclennogo* [Medieval Muslim culture. The philosophy of the Hidden and the aesthetics of the revealed], Ganun, Baku, Azerbaydzhan.
- Netton, I.R. (2005), *Golden Roads. Migration, Pilgrimage and Travel in Mediaeval and Modern Islam*. Curzon Press, New York, USA, London, UK.
- Orgeron, D. (2008), *Road Movies from Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*. Palgrave MacMillan, New York, USA, London, UK.
- Schimmel, A. (1994), *Deciphering the Signs of God: A Phenomenological Approach to Islam*. State University of N.Y. Press, New York, USA.

Информация об авторах

Наталья В. Казурова, кандидат исторических наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург, Россия; 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 3; kazurova@inbox.ru

Екатерина Ю. Трушкина, кандидат философских наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; e.trushkina@gmail.com

Information about the authors

Natalia V. Kazurova, Cand. of Sci. (History), Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences, Saint-Petersburg, Russia; bld. 3, Universitetskaya quay, Saint-Petersburg, Russia, 199034; kazurova@inbox.ru

Ekaterina Y. Trushkina, Cand. of Sci. (Philosophy), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; e.trushkina@gmail.com