

**Косюк О. М.**

Волинський національний університет імені Лесі Українки

## ІРАНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ ЯК ЕКВІВАЛЕНТ ЖУРНАЛІСТИКИ У СИСТЕМАХ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ ТА КУЛЬТУРИ: ЧАСТИНА ПЕРША

*У статті проаналізовано іранський кінематограф – доволі вартісний заміник журналістики, яка в історії перської цивілізації перманентно потрапляє під релігійну й політичну цензуру. За допомогою методів культурологічного аналізу, новітнього раціоналізму та постколоніальної критики доведено, що в інтерпретаціях Аккаса Баші, Ованеса Оганяна, Фігури Форуґ Фаррохзад, Дар'юша Мехрджуї, Бахмана Гобаді, Каржана Кадера, Джейхуна Салахова, Маджиди Маджиді, Хасана Фатхи, Мохаммада Расулофа, Аббаса Кіорастамі, Мохсена, Саміри і Хани Макмальбаф, Сайруса Наурасте, Асгара Фархаді, Мохаммада Карта, Масуда Бахші, Джафара Панахі, Ебрахіма Хатамікії, Хумана Сейеди Іран постає не таким, як його репрезентують світові (і навіть перські) ЗМІ. Крізь кінематографічну призму засвідчено найважливіші проблеми колись могутньої й шляхетної перської держави: сирітство й каліцтва дітей, що стали жертвами Ісламської революції, ірано-іракської та американо-іракської воєн, численних акцій політичних протестів; упродовження та безправ'я жінок, котрі й досі потерпають від побиття камінням та батогами і, навіть маючи юридичну освіту, більшу частину свого життя проводять у в'язницях, або ж стають вимушеними переселенками (підстави для осуду банальні: неправильне носіння хіджабу, образа чоловіків тощо); проблема самогубства як форми протесту супроти ідеології й моралі суспільства, яке й досі базується на дотриманні архаїчних норм шаріату і. т. п. Попутно засвідчено політичні проблеми біженців: курдів, афганців, азербайджанців та інших етнічних меншин у протистоянні з Америкою, сунитським Іраком, Радянським Союзом, угрупованням «Талібан», пережитками жорстоких традицій.*

*Проілюстровано, як вторинні знакові системи в аморфній структурі художньо-документального продукту фіксують явища і події, які у сфері журналістики потрапляють під жорстку цензуру. І найчастіше відбувається це не за допомогою аналітичної аргументації й фактаж, а «крізь подвійне дно» важковловимої образності. Так аудіовізуальна комунікація руйнує стереотипи, засвідчує самоідентифікацію персів, пропонує сприймати цей народ без ідеологічних упереджень.*

**Ключові слова:** Іран, перський, комунікація, кіно, журналістика, факт, образ, інтерпретація, шіїзм.

**Постановка проблеми.** Світовий кінематограф зародився як документальна хроніка: спершу фіксування новинки науково-технічного прогресу та яскравих подій буденності, згодом – революцій та воєн. Криваве народження радянської системи на початку ХХ століття прицільно зафіксував культовий режисер Дзига Вертов, перебіг двох світових воєн лишився у пам'яті людства завдяки Олександрові Довженку («Україна у вогні»), Михайлові Ромму («Звичайний фашизм») та особистим архівам ідеологічних структур СРСР і Третього рейху. Увесь цей час точилися дискусії про художність чи документальність кінематографа. Як не дивно – більшість (щонайменше, усі перелічені вище) схилилися до художності, бо саме вона у збиток журналістиці (що за своєю

природою покликана констатувати факти, переважно – непривабливі) активувала промоції, піар, пропаганду. Минуло чимало часу, а полеміка усе ще триває. Опозиційний до усталеного бік (із акцентом на руїнах, бідності, хворобах, фізіології та смерті) із середини минулого століття запропонував шотландець Джон Грірсон («Постскрипtum до історії кіно»). Відтоді у його концепції з'явилося чимало прихильників.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Восени 2019 року вчені вкотре глобально обговорили природу аудіовізуальності у Лондонському університеті Королеви Марії та видали збірник наукових праць «Документальні фільми й розмежування художньої та документальної творчості». Свої позиції окреслили експерти з усіх

куточків світу. Зокрема британці Маріо Слаган і Енріко Тероне зауважили, що художність базується на сюжеті, а документальність – на темі, отже маргінес між ними утворює наявність чи відсутність спотворень, особливо – історичного стибу [1, с. 114–126]. Звернули увагу також на детектив та фантастику, що, на їх погляд, баланують на тій же межі. Однак, окрім зазначеного, аудіовізуальний формат (на протигагу вербальному) успішно блокує бурхливу уяву глядачів. Група хорватських дослідників на чолі із Хамдаллахом Аквані здійснили розвідку у стилі Едварда Саїда [2, с. 275–365] й зауважили, що кінематограф цілеспрямовано вмонтовує у свідомість глядачів певні штампи, тому найуспішніше супроти східного світу інформаційну війну веде позірно демократичний Голлівуд [3, с. 24–43]. Б. Паломо та Дж. Седано у статті «Медіаальянси для припинення дезінформації: чи реально?» акцентують безвідповідальне ставлення до фактів та перекручення історії у неангломовних фільмах, які, вочевидь, користуються перевагою вербальної невловимості. До спільної думки провідні вчені так і не дійшли.

В Україні базових досліджень ще немає, однак авторка цієї статті свого часу вже намагалася з'ясувати різницю між журналістикою та художньою творчістю й документалістикою («Особливості дослідження нонфікшн у сучасному інформаційному просторі») і змушена була констатувати, що то абсолютно різні царини комунікації й продукування культури [4, с. 199–205], однак в ситуаціях засилля цензури художня творчість стає інформативнішою (завдяки набагато складнішій і – як наслідок – важковловимій образній кодифікації).

**Постановка завдання.** Гіпотетично припускаємо, що на Близькому Сході, особливо в ісламських республіках на кшталт Ірану й Афганістану, якраз художня творчість більш реалістична і фактична [5, с. 218–224], особливо – кінематограф, що іманентно задіює не тільки слово, а й вторинні знакові системи. Актуальність нашого дослідження підсилюється невиразною позицією Ірану у війні Росії проти України (2022–2023). Ісламську республіку звинувачують у торгівлі зброєю на користь РФ, однак на рівні дипломатії та на сторінках власних засобів масової комунікації Іран від звинувачень відмовляється. Мета написання цієї публікації – проаналізувати комунікаційні особливості й можливості іранського кінематографа в плані констатування фактів й репрезентації актуальної реальності (у тісному зв'язку з перськими історією та культурою).

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Фундатором іранської кінематографії вважається Мірза Ібрагім-хан – придворний фотограф правителя Ірану, що увійшов в історію як Аккас Баші (перською/фарсі – «головний фотограф»). Мірза знімав повелителя під час візиту до Парижа у липні 1900 року, де й принагідно познайомився з візуальними новинками братів Люм'єр. Того ж року у дворі власної фотостудії Баші вже презентував найближчим колегам та друзям фільм про ісламські обряди (це було щось на кшталт сучасної хроніки).

Уже 1925-го року постала перська кіношкола. Її запровадив (паралельно створивши філії в Індії й Туркменістані) етнічний вірменин Ованес Оганян. Партнером кінопродуктора стала й Одеська кіностудія. Перший звуковий повнометражний фільм («Дівчина-лурка»), у якому персонажі розмовляють на фарсі, знімали у Бомбеї і без цензури демонстрували в багатьох кінотеатрах країни, оскільки, крім історії палкого кохання, йшлося про втечу з Ірану від утисків попереднього режиму й численні здобутки правлячого хана Рези Пахлаві. Уряд шаха використовував фільм для пропаганди й демонстрації своїх, переважно проамериканських та європейських, досягнень.

Констатаційно-образний філософський підхід до кіно (що став обличчям якісного іранського виробництва) започаткувала 1962 року Фігура Форуґ Фаррохзад у короткометражній документальній стрічці про колонію прокажених («Будинок чорний» [6]). Все фільмувалося унікальним новаторським чином: на межі злиття факту й вигадки – у стилі Параджанова (вочевидь, це вже вірменська стратегія). Надалі фіксація хвороб, фізичних вад і фізіологічних потреб (переважно – дитячих) стане обличчям і візитівкою саме іранського кінематографа.

Наприкінці 60-х (ери колективізації, космосу й технічного прогресу) експериментальне кіно Ірану нарешті оцінили в Європі. 1969 року всезагальне захоплення викликав фільм Дар'юша Мехрджуї «Корова» (екранізація п'єси Голам-Хоссейна Саєді) про селянина та його рогатий «об'єкт поклоніння» (вочевидь, далися взнаки вже індійські впливи). Хоча картина й отримала державне фінансування – була відразу заборонена, бо реально засвідчила похмуру безпросвітність селянського життя та надзвичайно тонку грань між відданістю, одержимістю й безумством. За сюжетом після смерті тварини-годувальниці чоловік втратив здоровий глузд та став вважати себе коровою. Враховуючи ефект від «Будинку

чорного», вже важко було когось особливо вразити, однак цю стрічку вивезли контрабандою на Венеціанський фестиваль (на фарсі й без субтитрів) – і отримали найвищу нагороду.

Розвій кінематографу наприкінці 70-х призупинила найбільша на Сході ісламська революція, вислід якої – скасування монархії й створення теократичної республіки на чолі з аятолою рахбаром Рухоллою Мустафою Хомейні, верховним лідером Ірану, якому підлягали усі рівні влади, включно із президентством. Після зміни політичного устрою розпочалася тотальна ісламізація. Першими під прес цензури потрапили журналістика й кінематограф, що на той час однаково активно оперували фактами.

Відтоді культура країни поділилася на до і після. Оскільки останній шах Реза Пахлеві підтримував тісні контакти з Америкою та Європою, його опозиція дотримувалась протилежних поглядів. Після революції, у відповідь на погром американського посольства, США та найбільші європейські держави ввели супроти Ірану жорсткі санкції. Різні пакети обмежень діють вже сорок років і тільки посилюються, зважаючи на чутки про ядерні ресурси й виробництво зброї. Революцію, її передумови й наслідки, можна побачити під різними кутами зору у фільмах «Сорайя» (2003) та «Шахерезада» (2015–2018). Перша стрічка – європейське бачення Ірану, друга – внутрішнє. І хоча в обох історичних мелодрамах зафіксоване усе, що потім заборонили: розкутість спілкування, відкритий одяг жінок, сексуальність, насилля тощо, відчувається, що «Сорайя» – погляд більш відсторонений.

Зараз (2022–2023 рр.) на фоні інфляції, безробіття, бідності, розрухи, релігійного тиску (законів шаріату) в Ірані тривають акції протестів. Усі безчинства, підкріплені стихійними лихами, потрапляють в об'єктив. Однак бачимо й храми, фортеці, східні орнаменти, килими, вітражі, пейзажі... Режисери навчилися обходити заборони й філігранно засвідчувати почуття, ідеї й переконання персонажів. Дається взнаки історична витривалість: впродовж віків перси відвойовували свою незалежність у вавилонських царів, Олександра Македонського, Чингісхана, індійських, арабських та європейських повелителів (і навіть у самих себе – на релігійному ґрунті). Там і до сьогодні багато арійського зорострійства, а іслам майже повністю шіїтський. Задля справедливості слід сказати, що окремі творчі особистості таки залишили Іран разом з останнім репрезентантом династії Пахлеві. Решта – пішли на компроміс або у підпілля.

Роботи материкових та діаспорних кінематографістів післяреволюційного періоду тяжіли до італійського неореалізму та французької нової хвилі. Утім, перська культура не потребує особливих сторонніх запозичень, бо має багатомірову літературну традицію: Румі, Фірдоусі, Гафіз, Хайям, неповторний фольклор: чого варті лиш «Тияча й одна ніч» та різноінтерпретації історії кохання Меджнуна і Лейли. Мотивами новітнього кіномистецтва ставали доля, сенс життя і смерть, високі й маргінальні релігійні почуття, вразливе становище жінок; шлюб та сім'я тощо. Аби завуалювати й притумити гостроту проблем, усе перелічене часто знімалося у форматі «кіно про кіно». Особливо «споживаними» виявилися діти, що дозволяли обійти цензуру, хоч інколи – з відчутним ефектом порнографії та гіпертрофії насилля (принаймні – із погляду західної людини).

Тривали експерименти і з формою. Науковець Киргизько-Турецького університету «Манас» Юсуф Юрдигул у статті «Історія розвитку іранського кіно (до і після Ісламської революції)» [7, с. 577–587] відзначає такі особливості цього кінематографу, як олюднення пейзажу (перенесення на нього лівової частки алегоричного й символічного навантаження); введення у художній простір документальності як своєрідного іранського «спецефекту»; залучення переважно непрофесійних акторів і людей з вулиці; банальність топосу: кімната, дім, транспорт, руїни катастроф і т. п. Нам здається, що до цього ще слід додати увагу до непомітних деталей, особливо, якщо йдеться про перебування в умовах табу, підспудну політизацію (переважно у стрічках про дітей) та акцентування побуту.

Усі перелічені вище аспекти роблять іранський кінематограф впізнаваним, відрізняючи його від західних та голлівудських втілень. Серед найбільш відомих іранських режисерів сучасності можна назвати імена Бахмана Гобаді, Каржана Кадера, Джейхуна Салахова, Маджида Маджиді, Хасана Фатхі, Мохаммада Расулофа, Аббаса Кіорастамі, Мохсена, Саміри і Хани Макмальбаф, Сайруса Наурасте, Асгара Фархаді, Мохаммада Карта, Масуда Бахші, Джафара Панахі, Ебрахіма Хатамікії, Хумана Сейеди. Їх режисерські втілення можна умовно поділити на окремі категорії: «дитячі», філософські (у яких дискутується сенс життя), про жіночу долю, процесуальні (стрічки про фільмування), релігійні тощо.

Найбільш унікальним та всеохопним (таким, що спонтанно вбирає усі вище перелічені проблеми) слід вважати кіно про (але, вочевидь, не

для) дітей стало своєрідним способом інакомовлення: в сюжет як загальний фон вводилася інформація про революції, війни, катастрофи, думки й почуття жінок, перепетії шлюбу та подружнього життя, фізіологію, хвороби й невибагливий побут. Репрезентаційним у цьому сенсі слід вважати фільм Бахмана Гобаді 2005 року «І черепахи можуть літати» [8]. В уявній преамбулі стрічки – ісламська революція та ірано-іракська війна 1980–1988 рр., що забрала життя чотирьох мільйонів людей, в основі сюжету – початок американо-іракського «конфлікту» 2003–2011 рр., що вплинув на сусідній Іран, а також Сирію, Ємен, Ізраїль та ін. держави Європи й Азії. В епіцентрі подій – курди (близькосхідний народ без території, але із цілком самобутніми мовою та культурою). З першого кадру ми потрапляємо в табір дітей-біженців, що втратили батьків і втекли в Іран від режиму Саддама Хусейна та американського вторгнення. Сюжет позірно не затійливий: діти живуть у шатрах, збираються в гурти, закохуються, конфліктують, допомагають місцевим пенсіонерам провести енергію та підключити зв'язок. Однак відразу впадає в око, що серед підлітків багато калік: без рук, ніг та із серйозними порушеннями зору, слуху, орієнтації у просторі. У центрі подій хлопець на прізвисько Сателіт – юний майстер на усі руки і чи не єдиний грамотний серед неписьменного населення. Це очільник табору, який організовує дітей на збирання мін (що потім продаються як метал), проведення дровових комунікацій, отримання гуманітарної допомоги, їжі та води. Ватажок також попереджає про повітряні й наземні тривоги і керує евакуаціями під час обстрілів. Його поведінка наче зшиває сюжет та «виводить на кін» усіх інших героїв. Поряд із Сателітом завжди малий помічник без ноги (котрий до інвалідності ставиться так просто, наче сподівається, що кінцівка згодом відросте) та дівчинка з двома братами: старшим – без рук (і даром передбачень) та малюком, років одногодвох, – незрячим. Усі спроби ватажка повернути особливу увагу дівчинки зазнають невдачі. Навіть після того, як Сателіт підривається на мінному полі, рятуючи її маленького брата, котрий, як згодом з'ясувалося, виявився сином (дитина народилася після звалтування під час однієї з «військових операцій»). На завершення фільму дівчинка вбиває дитину й себе, а Сателіт, разом з багатьома іншими, лишається не лише сиротою, а й калікою.

Переглядаючи стрічку, ми за годину довідемося більше про війни в Ірані та Іраку, аніж зі сторінок місцевих та світових масмедіа, які скупі відслідковували просування військ, статистику ворожих втрат та реакції міжнародних інституцій. Аналогічне відбувається й зараз, і не тільки в Україні (після повномасштабного вторгнення Росії), а й у Нагірному Карабасі, Афганістані, Сирії, Ємені тощо. Традиційні ЗМІ не можуть безпосередньо фіксувати кровопролитні й емоційно важкі події, що містять насилля та порнографію, бо це пряме порушення міжнародних стандартів, а от художня творчість має право на «естетизацію» зла, якщо це єдиний спосіб втілення задуму автора чи режисера. Так кінематограф у важкі часи стає вимушеним репрезентантом реальності «без прикрас».

У плані потужності свідчень поряд з фільмом «І черепахи вмють літати» слід поставити фізіологічно натуралістичні стрічки «Сироти» [9] іракського режисера Каржана Кадера (про підлітків, що лишилися без батьків після ірано-іракської війни (яка, нагадуємо, тривала вісім років та мільйони життів), і, незважаючи на страшні небезпеки, вирішили втекти «до Супермена» у США), «Море і летюча риба» [10] Джейхуна Салахова (у якому фіксовані страшні подробиці виживання обездолених хлопців в колонії для неповнолітніх), «Дош» [11] Маджида Маджиді (про афганських біженців, що втекли від радянського вторгнення 80-их років й змушені померати від голоду та відправляти на важкі будівничі роботи дівчат, лаштуючи їх під осіб протилежної статі) тощо.

У фільмах про (але точно – не для) дітей Іран другої половини двадцятого – початку двадцять першого століть постає різко й фактурно, ставлячи під серйозний сумнів достовірність офіційних фактів новітніх засобів масової інформації. За те, щоб зберегти одну з найдавніших культур людства і показати сучасний Іран «без прикрас», режисери платять досить високу ціну: відбувають багаторічні ув'язнення, знімають прихованою камерою, контрабандно вивозять фільми за кордон, задіюють усі можливі ресурси інакомовлення. Як вислід – ми отримуємо виняткову можливість «відчитати» реальні факти в обхід пропагандистських джерел і дослідити унікальні комунікаційні можливості перської цивілізації.



Список літератури:

1. Slugan M., Terrone E. Documentary Studies and Analytic Aesthetics in Conversation. *Studies in Documentary Film*. Volume 15, Issue 2. 2021. С. 114–126
2. Саїд Едвард. Культура й імперіалізм. *Монографія*. Київ: Інститут Критики. 2007. 608 с.
3. Akvani H., Zarifi A., Fakhraei H. A Critical Analysis of the Political Discourse of Exceptionalism in the American Sniper Movie. *Media studies*. Issue 11(21). 2020. С. 24–43.
4. Косяк О. М. Особливості дослідження нонфікшн у сучасному інформаційному просторі. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського Серія: Філологія. Журналістика*. Том 32 (71). № 4. Частина 3. 2021. С. 199–205.
5. Косяк О. М. «Спільна» історія Афганістану й України крізь призму ЗМК. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. Том 33 (72). № 5. Частина 2. 2022. С. 218–224.
6. Фаррохзад Форух. Будинок – чорний. *oKino.ua*. Короткометражний документальний фільм. Тегеран. 1963. URL: <https://www.okino.ua/film/dom---chernyij-389574/>
7. Yurdgöl Yusuf. İran sinemasının gelişim tarihi (İslam Devrimi öncesi ve sonrası). *Sosyal Araştırmalar Dergisi MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt: 6 Sayı: 4. 2017. С. 577–587.
8. Гобаді Бахман. Черепахи можуть літати. *Кіноріум*. Художній фільм. Тегеран, Париж. 2005. URL : <https://ua.kinorium.com/323583/>
9. Кадер Каржан. Сироти. *HD-REZKA*. Художній фільм. Стокгольм, Гельсінкі, Багдад. 2012. URL: <https://rezka.ag/films/drama/10400-siroty-2012.html>
10. Салахов Джейхун. Море і літаюча риба. *Youtube*. Художній фільм. Тегеран. 2015. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=gJW\\_WtK03sU](https://www.youtube.com/watch?v=gJW_WtK03sU)
11. Маджиді Маджид. Дош. *Youtube*. Художній фільм. Тегеран. 2001. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=y1K\\_8wuVVwA&list=PLogGlFpHuhCrVKj66Sr-ESQk2lRXm2O65&inde](https://www.youtube.com/watch?v=y1K_8wuVVwA&list=PLogGlFpHuhCrVKj66Sr-ESQk2lRXm2O65&inde)

**Kosiuk O. M. IRANIAN FILMMAKING AS EQUIVALENT OF JOURNALISM IN THE SYSTEMS OF MASS COMMUNICATION AND CULTURE**

*The article deals with the analysis of Iranian filmmaking which is considered as quite a valuable substitute for journalism that permanently gets under religious and political censorship in the history of Persian civilization. With the help of methods of cultural analysis, modern rationalism and post-colonial criticism it was proved that according to interpretations by Akkas Bashi, Ovanes Ohanian, Forugh Farrokhzad, Dariush Mehrjui, Bahman Ghobadi, Karzan Kader, Jeyhun Salahov, Majid Majidi, Hassan Fathy, Mohammad Rasoulof, Abbas Kiarostami, Mohsen, Samira and Khana Makhmalbaf, Cyrus Nowrasteh, Asghar Farhadi, Mohammad Kart, Massoud Bakhshi, Jafar Panahi, Ebrahim Hatamikia, Houman Seyyedi Iran does not appear as it is represented by the world (and even Persian) mass media. Through the cinematographic prism, the most important problems of the once powerful and noble Persian state are witnessed such as orphan hood and maiming of children who became victims of the Islamic Revolution, Iran-Iraq and USA-Iraq wars, numerous political protest actions; oppression and denial of rights to women, who still suffer from beatings with stones and whips and even having legal education, they spend most of their lives in prison or become forced migrants (grounds for condemnation are banal: improper wearing of hijab, insult of men etc.); problems of suicide as forms of protest against the ideology and morality of society which is still based on adherence to archaic Sharia norms, and others. Simultaneously the political problems of the refugees were witnessed, namely the problems of the Kurds, Afghans, Azerbaijanis and other ethnic minorities in confrontation with the USA, Sunnite Iraq, Soviet Union, the Taliban, remnants of cruel traditions.*

*It is illustrated how secondary sign systems in the amorphous structure of the artistic-documentary product record phenomena and events that fall under strict censorship in the field of journalism. And most often this happens not with the help of analytical argumentation and facts, but “through the double bottom” of elusive imagery. Thus, audiovisual communication destroys stereotypes, confirms the self-identification of Persians, and offers to perceive this nation without ideological prejudices.*

**Key words:** Iran, Persian, communication, cinema, journalism, fact, image, interpretation, Shiism.