

**ТВОРЧЕСТВО ИРАНСКИХ КИНОРЕЖИССЕРОВ:
СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТРАПУНКТ
ДУХОВНЫХ ПОИСКОВ 1920-х – начала 1960-х годов**

А. А. Белов

Московский государственный институт международных отношений

Поступила в редакцию 25 ноября 2018 г.

Аннотация: *в статье анализируются особенности развития иранского кинематографа в контексте социокультурной динамики до 60-х гг. XX в. Этот этап характерен попыткой иранских кинематографистов осознать собственную культуру с помощью экзостереотипов, заимствованных извне, а затем, после размежевания с западом в 1950-х гг., – конструированию собственных мифологем, таких как концепция социального детерминизма, сильной власти и противопоставление города и деревни.*

Ключевые слова: *иранский кинематограф, экзостереотипы, мифологемы, концепция детерминизма.*

Abstract: *the article analyzes the peculiarities of Iranian cinema development in the context of socio-cultural dynamics of the twentieth century to the 60s. This stage is characterized by the attempt of Iranian filmmakers to understand their own culture with the help of exostereotypes borrowed from the outside, and then, after the separation from the West in the fifties – the construction of their own mythologies, such as the concept of social determinism, strong power and the opposition of the city and the village.*

Ключевые слова: *iranian cinema, exostereotypes, myths, concept of determinism.*

Изучение антропологических и ценностных основ культуры позволяет шире увидеть перспективы сотрудничества [1–2], более аргументированно строить линию возможного взаимодействия на разных уровнях [3]. Глубокое понимание культурных основ коммуникации невозможно без системного освоения культурного наследия контрагента общения, знакомства с современными формами знания в области науки, философии, религии, искусства и т. д. Иногда эти формы оказываются «спяными» творческим усилием в единое смысловое пространство, в котором различить философию и, например, художественный образ представляется проблематичным. Одним из типов такого пространства выступает сегодня кинематограф.

Вопрос о философском содержании творчества, рассмотренный на примере кинематографа, сегодня не может обойти вниманием иранское кино, которое привлекает внимание исследователей не только наличием глубоких духовных исканий, но и уникальностью собственно кинематографических средств их выражения. В этом смысле показательно конкретное взаимодействие культуры в ее политико-религиозном изме-

рении с творческим процессом [4], имеющим самостоятельное социальное-историческое измерение.

Известно, что иранское кино практически всегда существовало в условиях жесточайшей цензуры. Разумеется, табуированные темы могут присутствовать в художественном творчестве вне зависимости от политического устройства и уровня развития общества. Однако Иран, сменивший на протяжении жизни кинематографа не одно правительство, неизменно воспроизводил модель крайней строгости и ригористичности по отношению к творчеству режиссеров и других создателей кино, тем самым создав прецедент, не имеющий аналогов в мире. Иранское кино, яркое, талантливое и актуальное, создано в условиях предельного идеологического давления, которое тем не менее не обесценило собственно художественную ценность созданных произведений.

Обращение к истории этого феномена позволяет выявить ряд характерных черт, проявивших способность осмысленного эстетического высказывания на языке кинематографа в условиях, мало способствовавших «развитию наук и искусств». Смысл и красота, справедливость и честь, данные в горизонте человеческого существования, «пробились» сквозь толщу политических и социальных катаклизмов, дав ростки удивительного и драгоценного свойства, представляющие интерес для зрителей по всему миру.

Интересно что политики, начиная со времени правления династии Пехлеви воспринимали кинематограф в первую очередь в качестве средства распространения своих политических идей и пропагандистских лозунгов, инструмент политических манипуляций. Сходным образом позиционирует свое отношение к кино режим, установившийся после исламской революции. Подобная интерпретация далека от западного взгляда на кинематограф, толкующего данный вид искусства как творческий процесс, связанный прежде всего со свободой самовыражения [5, с. 240–258; 6, с. 88–89]. Вместе с тем понятно, что «координаты творческой стихии» [7] соотносятся с политическим прессингом неоднозначно: политика и искусство разнесены по разным «этажам» [8, с. 8] человеческой активности, но это не делает их однозначными антагонистами. Это – разные уровни деятельности *целого* человека; противоречие между ними способно создать ту «тягу», которая будет поднимать культуру на новый уровень; а может привести к ее стагнации и даже деградации.

Отметим: сами иранские режиссеры не были согласны с идеологизированным «инструментализмом» в понимании своих социальных, культурных и собственно художественных задач. Более того. Свобода творческого самовыражения трактовалась ими в том числе как свобода по крайней мере показывать (и тем самым бичевать) те проблемы общества, которые, по мнению цензоров, показывать не стоило, ибо они демонстрировали ненадлежащий образ жизни, тем самым способствуя его «распространению» и «скрытой рекламе».

Созданные с активным культуртреггерским посылом фильмы имели непростую судьбу, подвергаясь цензуре, либо вообще попадали в число

запрещенных к показу. Ситуация удивительно напоминала запреты Платоновского «идеального государства», предписывающие ограждать добрых граждан от «разлагающего влияния» чуждых веяний. В этом контексте особенно интересно, что, как и в своем теоретическом прообразе, игровое искусство воспринималось в иранском обществе пришедшим из-за рубежа, в данном случае – с Запада. Поэтому с ним следовало знакомить только «допущенных», а не «обычных людей» [9, с. 216–222]. Враждебность и агрессия, перенесенные религиозной частью общества на «чужое», нашли здесь свое концентрированное выражение [10, с. 43].

Рассмотрение этапов становления иранского кинематографа в данной связи уместно проследить, параллельно привлекая данные политического развития, социокультурной динамики и собственно духовно-творческих поисков режиссеров и художников [11–12]. В этом случае ценностные матрицы культуры причудливо преломляются в идеологии [13, с. 5–84; 14], а последние – в прямолинейном отождествлении морали и права [15–16], свойственного архаическим общественным моделям [17, с. 25–36; 18].

Особое значение для понимания поставленных вопросов в контексте изучения иранского кинематографа занимает проблема поиска духовных оснований развития иранской кинематографии, а также аксиологических форм выражений этих поисков. В качестве гипотезы имеет смысл обсудить тезис о том, что с момента своего рождения и вплоть до начала 1960-х гг. в иранском кино на базе осмысления религиозного понимания морали сформировалась «**аксиология детерминизма**», опиравшаяся на эстетико-образный анализ *мифологемы «сильной власти»* и *мифологемы «города»* как пространства, аккумулирующего в себе все пороки цивилизации. Вместе с тем, «*культурный герой*» оказывается вовлечен в освоение этого пространства – через преодоление его, себя и всего комплекса явлений, которые связаны с неизбежностью заданности существования, развёртывающегося вместе с тем в горизонте свободы.

Рождение иранского кинематографа

Для того чтобы проследить, когда именно кинематограф в Иране приобрел статус заложника идеологии, необходимо обратиться к первой половине XX в. – времени если не рождения, то утверждения «Великого Немого» и его более поздних версий. Для начала стоит подчеркнуть: как и в большинстве азиатских стран, коренные изменения происходили в Иране на фоне мощного влияния извне, которому Иран противостоял [19]. Болезненная война с Российской империей; последующий фактический раздел Ирана между Российской империей и Англией (1907 г.); полный контроль со стороны Англии экономики и армии вплоть до 1919 г.; сильнейшее влияние США на протяжении правления династии Пехлеви; и, наконец, исламская революция, – все эти события неизбежно находили свое отражение в общественном сознании. В том числе средствами такого вида искусства, как кинематограф. Так, один из первых фильмов, созданных в Иране, – «Long live Russians» («Да здравствуют

русские!») – был снят в 1909 г., во время оккупации Ирана Российской империей [20, с. 21]. Религиозные деятели, как и другие общественные силы, не оставили этот факт без внимания, выразив свое осуждение самому факту создания фильма.

Каджарская династия (1785–1925) воспринимала кинематограф как придворное развлечение, запретное для народа. В 1925 г., после падения Каджаров, власть в стране переходит в руки династии Пехлеви, взявшей курс на модернизацию страны. Статус кинематографа меняется. Новая власть сразу увидела пропагандистский потенциал кинематографа, немногочисленные кинотеатры наполнились короткометражными фильмами об успехах сельского хозяйства, в связи с программой его радикальной модернизации [21, с. 31]. Подобный подход не оставлял возможностей для развития игрового кино (то есть художественного кино как такового). Только в 1932 г. в Иране был создан один из первых звуковых фильмов на фарси, – «Lor girl» («Лурская девушка»), известный также под названием «The Iran of Yesterday and the Iran of Today» («Иран вчерашнего дня и Иран сегодняшнего дня»). Примечательно: фильм был снят в Индии, как и практически все иранские фильмы последовавших десятилетий, и содержал в себе львиную долю пропаганды. Картина повествует о любви двух молодых людей на фоне беззакония каджарской династии: девушки из села (Лурестан) и городского юноши, – и об их последующем бегстве в Индию. Вернувшись в Иран через несколько лет, пара обнаруживает, что в их стране всё хорошо, ведь теперь властвует династия Пехлеви! Однако даже пропагандистская призма не спасла кинематографистов от общественного осуждения. Актриса, снявшаяся в главной роли, остаток своей жизни скрывалась от постоянных домогательств и оскорблений [20, с. 28]. Негативный общественный резонанс вызвал сам факт участия женщины в съемках (религиозные организации приравнивали кино к опиуму и алкоголю), а также нарушение «дресс-кода», предписанного религиозными запретами. В частности, особое возмущение вызвал тот факт, что она показала свое лицо.

Зажатые между государственной пропагандой, с одной стороны, и давлением религии – с другой, иранские кинематографисты, тем не менее, стремились осознать себя, выразить в кинематографе свою культурную идентичность. Фактически им удается сделать это через художественную репрезентацию **экзостереотипов**, т. е. раскрытие взгляда на свою культуру *извне*, а не *изнутри* [22]. Такие фильмы, как «Lor Girl», – убедительное тому подтверждение. На экране показан именно образ Ирана, а не сам Иран. Это было выражено во всём: манере говорить, одеваться (иногда иранские актеры полностью копировали имидж голливудских звезд, что создавало дополнительный потенциал для критики со стороны властей [23]) и т. д. Иран воспринимался Западом как «мистическая колыбель цивилизации», как страна сказок и преданий, и иранские кинематографисты поначалу подстраивались под их взгля-

ды, усваивая их образный язык. Порой это доходило до абсурда. Так, в 1926 г. в Иране был «выпущен в прокат» фильм «Кир великий и покорение Вавилона». Однако такого фильма никогда не существовало – иранцам были показаны отрывки из фильма 1916 г. Дэвида Гриффита «Нетерпимость» [20, с. 26].

Затем, в 1930-е гг., экзостереотипы начали «перерабатываться» культурой: иранские кинематографисты пытались *подражать сами себе*, своей культуре. Но это – с одной стороны, с другой – шло идеологическое давление, связанное с необходимостью восславлять монархический строй Реза Шаха. По сути, между этими двумя векторами не наблюдалось особых «нестыковок»: создавая романтический образ Ирана как «страны “Тысячи и одной ночи”», государство стремилось утвердить средствами кинематографа мифологему **«сильной власти»**. Представляющий ее монарх всегда играет в этих фильмах существенную и, несомненно, положительную роль.

Обратной стороной демонтажа экзостереотипов, как это ни парадоксально, явилось введение в Иране цензуры. Один из самых известных ранних документальных фильмов о стране, снятый в США, – «Трава: Битва народа за выживание» (1925). Лента показывает Иран как бедную страну, где жители должны, как следует из названия, буквально биться за выживание. Этот фильм чрезвычайно не понравился руководству страны, что привело к тому, что через пять лет, в 1930 г., газета «Aiene Iran» предложила первый законопроект по цензуре [ibid., с. 30]. Применение к анализу данной ситуации философско-культурологической призмы позволяет признать: стратегии освоения инокультурного пространства [24] охотно применяют эстетически значимые образы в попытках «переформатировать» сознание ее жителей, «мягко» вовлекая их в зону своих политических, экономических и военных интересов [25–26]. Как сказываются подобные стратегии на тех, кто активно влияет на развитие национального искусства, обеспечивает философскую рефлексию общественного сознания, в том числе путем создания произведений искусства? История последующих десятилетий становления иранского кино показала, что демонтаж экзостереотипов не всегда совпадает с их тотальным отрицанием. В то же время такое отрицание может стать импульсом саморазвития, открывая новые ценности и смыслы, что и произошло в иранском кино в начале второй половины XX в.

1950-е: концепция детерминизма

В 1940-е гг. иранского кинематографа практически не существовало. Иранское кино, по сути, вернулось к своему изначальному состоянию губернии начала XX в., когда все фильмы производили владеющие Ираном державы в пропагандистских целях. Редкие образцы творчества режиссеров того времени – эскапистские картины со счастливым концом, созданные в угоду зрителю. Только к концу 1940-х гг. намечается

сдвиг социокультурной динамики, позволивший кинематографу раскрыть свой творческий потенциал. В 1948 г. снимается первый иранский «Любовный треугольник» (Tufan-e Zendegi – «Буря жизни»): молодая девушка противится воле отца, который заставляет ее выйти замуж за пожилого человека; и, несмотря на все перипетии, в конце концов воссоединяется со своей настоящей любовью [27, с. 14]. Этот фильм бросал вызов различным табу, став предвестником коренных изменений в иранском обществе.

Общественные сдвиги этой эпохи, связанные с политическим кризисом 1950-х гг. (в основе которого лежал конфликт шаха с автором прогрессистских реформ М. Мосаддыком), являются определяющими для развития философской концепции детерминизма и «судьбы» средствами иранского кинематографа. Необходимо подробнее остановиться на этих событиях.

Конфликт Мохаммед Реза Пехлеви с Мохаммедом Мосаддыком, демократически избранным премьер-министром Ирана с 1951 по 1953 г., является одним из ключевых событий новейшей истории Ирана. Попытка Мосаддыка ввести прогрессивные реформы (прежде всего, национализировать нефтегазовый сектор и модернизировать социальные отношения в деревне) вызвала сопротивление со стороны консервативно настроенного шаха. К 1953 г. Иран оказался в экономической (США и Англия объявили бойкот иранской нефти) и политической блокаде, по всей стране начали сносить памятники шаху. Шах Реза Пехлеви бежал в соседний Ирак. Однако в 1953 г. с помощью ЦРУ [28, с. 366–367] Мосаддык был свергнут, шахская власть восстановлена.

В общественном сознании идея «сильной власти» оказалась сопряжена с осознанием нестабильности внутри государства. Подобное наложение дало ожидаемый результат, запустив процесс утверждения **концепции детерминизма: судьба** как основополагающая платформа мироустройства оказывается в центре внимания думающих людей, в том числе – кинематографистов.

Идея судьбы прослеживается в иранской протофилософской мифологии и затем исламской философии на протяжении тысячелетий. Как известно, до появления ислама на территории Персии в VII в., религией в стране был распространен зороастризм. Согласно учению, изложенному в сборнике древнейших текстов зороастризма, Авесте, в мире происходит вечная борьба добра и зла, где добро – бог-творец Ахура Мазда, а его вечный противник – Ангра-Майнью, или Ахриман, «темный двойник», олицетворение всех зол и несчастий в мире. Подразумевалось, что в конце существования мира состоится победа над Ахриманом и наступление вечного блаженства. Эта концепция вечного противостояния радикально отличалась от ислама, где Бог – единственный творец как добра, так и зла [29], необходимого в мире прежде всего для различения и возможности выбора добра. Это важнейшая часть *таухида* – концепции едино-

божия у мусульман. Вместе с тем различные исламские философские учения ставят проблему зла по-разному [там же, с. 154].

Своеобразие иранской мысли в этом случае связано с тем, что зороастрийские идеи дуализма в ней полностью не исчезли, трансформировавшись в концепт «судьбы» (*Qesmat*), чрезвычайно важный для персов. Теперь источником всех зол считается уже не Ахриман, но судьба, злой рок, провидение.

Концепция «судьбы» нашла отражение в искусстве Ирана много раньше, чем возник кинематограф. В частности, внимание на ней фокусировал традиционный иранский театр – Тазия. Тазия – разновидность иранского театра, мистерия, посвящённая мученической смерти третьего шиитского имама, Хусейна, погибшего в Кербеле. Тазия впитала в себя традиции Нагали – одной из самых старых форм персидского театра. В Нагали рассказчик с помощью пения повествует историю, указывая тростью на определенные части натянутой ткани, на которой изображены события далекого прошлого или выдуманная история [30]. Слова антагониста и протагониста в лице рассказчика могут быть определены по свойственным вокальным приемам: протагонист поет возвышенным голосом, когда как антагонист жалобным. В Тазии этот прием был усилен – антагонист вообще не пел, когда как протагонист изъяснялся песней [31].

Попытка государственного переворота Мосаддыка усилила интерес к теме «судьбы», отразившись в особенностях формирования образа кинематографического героя: то, как персонажи на экране стали принимать решения, относиться к непреодолимым препятствиям и т. д., часто латентно (а иногда и совершенно явственно) отсылает к предопределенности, «судьбе», «злому року». Эти идеи популярны в иранском кинематографе и сейчас.

«Злой рок» урбанизации в осмыслении иранского кинематографа

В качестве основы для создания кинематографического образа «злого рока» в иранском кино могло выступать множество вещей, но самым популярным была тема города – беспощадного пространства, которое уничтожает людей. В результате «Белой революции» Шаха, о которой будет сказано позже, Иран встал на рельсы болезненной урбанизации. В фильме 1952 г. «Бродяга» режиссера Мехди Раиса Фируза, или в картине *Gheflat* (Небрежность) режиссера Али Касмаи 1953 г. появляется образ слабого городского мужчины, отца семейства, который теряет всё из-за карточных игр, пьянства и тяги к удовольствиям [20, с. 87]. Еще страшнее складывалась судьба крестьянина, если он приезжал в город, – он становился жертвой тех самых пьяниц и картежников, которые мгновенно оставляли его ни с чем. Одни из первых фильмов такого рода – картина *Khodadad* (Ходадад, Амин Амини, 1962) и картина *Kola Makhmal* (Вельветовая шляпа, Эсмаил Кушан 1962) [там же, с. 92].

Самый известный пример подобного сюжета – фильм знаменитого иранского кинорежиссера Маджида Маджиди 2007 г. «Песня соловьев». В этой картине старый крестьянин по имени Карим, который провел всю свою жизнь вдали от Тегерана, трудится на страусиной ферме. Карим случайно потерял одну из птиц, вследствие чего его выгоняют с работы. Оказавшись по делам в Тегеране, он поневоле становится водителем – на его мотоцикл садится спешащий по делам бизнесмен, приняв его за таксиста. У главного героя появляется случайный заработок, причем гораздо больший, чем у себя в деревне. Более того, герой находит в Тегеране множество стройматериалов, так необходимых для его дома. И вот дом мужчины уже наполняется огромным количеством строительного хлама, а он пропадает целыми днями в Тегеране. В итоге весь этот хлам обрушивается на героя – в прямом смысле – в ходе одной из многочисленных ссор с женой из-за его новой работы, Карим оказывается погребен под этими вещами. С трудом выжив, Карим возвращается к своей привычной жизни и рыдает от счастья, узнав, что страус наконец-то нашелся и он может вернуться на свою работу. Фильм, напоминающий больше набор строгих притч, держит в фокусе внимания одну простую истину – не пытайся идти против своей природы, иначе судьба покарает тебя: «у каждого – свое место». Стоит ли говорить, что такой подход полностью противоречит параллельной по времени западной модели социализации, в которой судьба является лишь жалким мифом, порожденным психически неустойчивым сознанием. Единичные попытки примерить деревню и город – *Bolbol-e Mazraei* (Полевой соловей, Маджид Мохсени, 1957) в иранском кинематографе не в счет.

С точки зрения анализа путей преломления политических событий в культурном сознании иранцев средствами кинематографа уместно отметить, что образ противостояния города и деревни имеют абсолютно четкую взаимосвязь с реальным противостоянием Мосаддыка Шаху. Последнее, в свою очередь, осмысливается в куда более глобальном смысле – как противостояние Ирана Западу. Во время вышеупомянутой попытки переворота иранцы впервые в истории двадцатого века вступили в открытую конфронтацию с Западом и потерпели поражение. На этом фоне изначально консервативная элита все больше разочаровалась в западной модели развития и западных ценностях. Город, как место, где западные веяния были заметны сильнее всего, все больше ассоциировался у многих режиссеров со злом, которое «перемалывает» любого, кто туда попадает.

В свою очередь правительство пыталось активно противостоять новым тенденциям социокультурной динамики, породившим антиурбанистическую волну иранского кинематографа. 1950-е гг. ассоциируются с бумом патриотического кино и псевдоисторических эпических блокбастеров, которые активно финансировались правительством [20, с. 59]. Такие фильмы содержали в себе одни и те же образы: протагонистом всегда был некий принц, который выражал покорность Шаху, и антаго-

нист – тот, кто против Шаха выступал. Несмотря на весьма абстрактные сюжеты из прошлого, посыл был очевиден – таким образом власть пыталась отстоять свою легитимность на фоне начавшихся перемен. Среди подобных фильмов, экранизации отрывков из Шахнаме – Yusef and Zoleikha, Rostam va Sohrab (Ростам и Сохраб, Shahrukh Rafiei, 1957), и Bijan va Manijeh (Биджан и Манийех, Manuchehr Zamani 1958), Pesar-e Darya (Мальчик моря, Shapur Yasami, 1959).

А перемен было много. Города разрастались, тогда как деревни приходили в упадок. На улицах Тегерана зарождалась преступность, мошенничество и проституция, появлялись трущобы. Все эти события объединены в иранской истории под названием «белой революции» Шаха Реза Пехлеви. Перед правительством была поставлена цель перевести Иран на капиталистические рельсы развития и тем самым привести страну к процветанию. С целью уничтожения пережитков феодализма правительство выкупило землю у феодалов и продало ее крестьянам за тридцать процентов ее рыночной стоимости. Естественно, что на всех земли не хватило, и таким образом значительная часть крестьян оказалась без работы, так как земли у их феодалов больше не было. Некоторые крестьяне начали организовывать кооперативы или же становились единоличными владельцами земли – богатыми фермерами, другие же было вынуждены податься в город [20, с. 117; 32, с. 131–139]. Реформы шаха также коснулись образования, эмансипации женщин и много другого. Было ограничено влияние духовенства в сельской местности и сфере образования, после выкупа земель у помещиков (от которых они получали существенную финансовую помощь) упали доходы клириков. Начала расти популярность Рухоллы Хомейни, будущего лидера исламской революции. Несмотря на все успехи индустриализации в ходе «белой революции», правительство Шаха не смогло справиться с обвалом ценностных опор общества. Глобальная демократизация обернулась глобальным кризисом [33]. А в то время, когда правительство разгоняло демонстрации несогласных со стремительным сломом традиций, недовольная бескомпромиссными изменениями элита спланировала вокруг будущих революционеров [34, с. 221], а цензура распространялась на все сферы жизни, включая кинематограф.

В заключение необходимо подчеркнуть, что исходная гипотеза о формировании в иранском кино мыслеобразов, передающих специфическим языком развитие концепции детерминизма, позволила углубиться в историю философских поисков образными средствами. «Аксиология детерминизма», рассматривающая «судьбу» в качестве ключа к пониманию человека и общества, вырастая из религиозного понимания морали, получила дополнительный импульс развития благодаря крушению *мифологемы «сильной власти»* на фоне кризиса общественной системы. Сформированная иранским кинематографом *мифологема «города»* как пространства тотального зла привела своих создателей

в объятия тех, для кого сам кинематограф оказался синонимом «города». Таким образом социокультурный контрапункт развития иранского кинематографа в первой половине XX в. и вплоть до начала 1960-х гг. проявил противоречивый характер любых ценностей, составляющих основу цивилизационного развития. При этом выявилась онтологическая глубина этого противоречия, создающего ту самую «силу трения», которая служит условием продвижения человека и общества по пути самопознания.

Литература

1. *Силантьева М. В.* Антропологические и ценностные основания коммуникации : теоретические и прикладные аспекты / М. В. Силантьева, А. В. Шестопап // Концепт : философия, религия, культура. – 2017. – № 1. – С. 11–23.
2. *Симонов Ю. П.* Антропологическое измерение концептуализации языков в современной культуре / Ю. П. Симонов // Гуманитарный вектор. – 2018. – Т. 13, № 3. – С. 124–131.
3. *Лебедева О. В.* Культурная дипломатия как инструмент внешней политики России на современном этапе / О. В. Лебедева // Международная жизнь. – 2016. – № 9. – С. 76–84.
4. *Глаголев В. С.* Культурологические аспекты художественно-эстетической проблематики в современном религиоведении / В. С. Глаголев // Фундаментальные проблемы культурологии : в 4 т. – СПб., 2008. – С. 5–15.
5. *Бердяев Н. А.* Смысл творчества : опыт оправдания человека / Н. А. Бердяев. – М. : Изд-во АСТ ; Харьков : Фолио, 2004. – 678 с.
6. *Силантьева М. В.* Экзистенциальные проблемы этики творчества Николая Бердяева / М. В. Силантьева. – М. : ГАСК, 2002. – 123 с.
7. *Глаголев В. С.* Аксиологические координаты творческой стихии / В. С. Глаголев // Творчество как национальная стихия. Смысл творчества : инновации и Dasein. – М. ; 2016. – С. 41–48.
8. *Симонов-Вяземский Ю. П.* Человек – существо девятимерное / Ю. П. Симонов-Вяземский // Концепт : философия, религия, культура. – 2018. – № 1 (5). – С. 7–14.
9. *Платон.* Соч. : в 4 т. : пер. с др. греч. / Платон ; под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та ; Изд-во Олега Абышко, 2007. – Т. 3, ч. 1. – 752 с.
10. *Григоренко А. Ю.* «Свой чужой» в истории религии / А. Ю. Григоренко // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2012. – №. 146. – С. 41–47.
11. *Белов А. А.* Нравственные императивы в модусе запретов : «культурный код» иранского кино как секрет его универсальной популярности / А. А. Белов // Этносоциум и межнациональная культура. – 2017. – № 10 (112). – С. 108–118.
12. *Panagia D.* Why film matters to political theory / D. Panagia // Contemporary Political Theory. – 2013. – Vol. 12, № 1. – P. 2–25.
13. *Рубцов А. В.* Практическая идеология. К аналитике идеологических процессов в политической и социокультурной реальности / А. В. Рубцов, Т. Б. Любимова, А. А. Сыродеева ; ИФ РАН. – М., 2016. – 246 с.

14. *Субботина М. А.* Аксиология пространственно-временных отношений «экранной реальности» / М. А. Субботина // Миссия конфессий. – 2017. – № 23. – С. 56–62.

15. *Легойда В. Р.* «Доверие к праву» как культурфилософская проблема : к вопросу об источниках и основаниях фиомальных социальных регуляторов / В. Р. Легойда // Концепт : философия, религия, культура. – 2017. – № 4. – С. 25–32.

16. *Алимова Ю. Н.* Парадигмальный подход в правопонимании : культурфилософские основания и практические следствия / Ю. Н. Алимова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 7 (81). – С. 19–23.

17. *Хачатурян В. М.* Феномен архаизации в культурной динамике : дис. ... д-ра культурол. наук / В. М. Хачатурян ; ГАСК. – М., 2012. – 430 с.

18. *Силантьева М. В.* Пространственно-временной континуум в синхронных контекстах современных (художественных) практик : возвращение архаики? / М. В. Силантьева // Синхрония и модели смыслополагания в современной эстетике. – 2012. – С. 39–47.

19. *Мамедова Н. М.* Ислам и развитие Ирана в начале XXI века / Н. М. Мамедова // Россия и мусульманский мир. – 2006. – № 4. – С. 115–125.

20. *Reza-Sadr H.* Iranian Cinema : a Political History / H. Reza-Sadr. – N. Y. : I. B. Tauris Publishers, 2006. – 303 p.

21. *Saeed Zeydabadi-Nejad.* The Politics of Iranian Cinema : Film and Society in the Islamic Republic / Zeydabadi-Nejad S. – London : Routledge. – 2009. – 208 p.

22. *Николаева Ю. В.* Культура зарубежных стран в России : из истории реализации внешней культурной политики / Ю. В. Николаева, Н. М. Боголюбова // Труды СПбГУКИ. – 2014. – № 203. – С. 378–384.

23. *Чупрова И. А.* «Имидж» и «образ» страны : проблема демаркации понятий / И. А. Чупрова // Право и управление. XXI век. – 2015. – № 4. – С. 129–133.

24. *Силантьева М. В.* Ментально-символическое преодоление барьера «свой – чужой» как основа стратегий освоения инокультурного пространства / М. В. Силантьева // Диалог культур и партнерство цивилизаций. XIV Международные Лихачевские научные чтения / СПбГУП. – СПб., 2014. – С. 429–431.

25. *Nye J. S.* Soft Power : The Means to Success in World Politics / J. S. Nye. – N. Y. : Public Affairs, 2004. – 191 p.

26. *Лебедева М. М.* «Мягкая сила» : понятие и подходы / М. М. Лебедева // Вестник МГИМО Университета. – 2017. – № 3 (54). – С. 212–223.

27. *Issa R.* Life and Art : The New Iranian Cinema / R. Issa, S. Whitaker. – London : National Film Theatre, 1999. – 159 p.

28. *Halberstam D.* The Fifties / D. Halberstam. — N. Y. : Ballantine Books, 1993. – 816 p.

29. *Смирнов А. В.* «Благо» и «зло» в исламской традиции и философии / А. В. Смирнов // Этическая мысль. Вып. 8 / отв. ред. А. А. Гусейнов. – М. : ИФРАН, 2008. – С. 154–193.

30. UNESCO : Naqqāli, Iranian dramatic story-telling. – Mode of access: <https://youtu.be/3pudGL0QmeU>

31. *Lezgi, Seyyed Habibollah and Nedayi, Amirhassan. Ta'ziyeh Capablities in Modern Illustration Reviewing Two Versions of Ta'ziyeh : The Desert Dervish and Moses / Habibollah Seyyed Lezgi ,and Nedayi, Amirhassan. Tehran, 2008. – 23 с.*

32. *Abrahamian, Ervand. A History of Modern Iran / Ervand A. Cambridge University Press, 2008. – 228 p.*

33. *Шестопал А. В. Глобальная демократизация и глобальный кризис / А. В. Шестопал // Космополис. – 1999. – № 1. – С. 82–94.*

34. *Mackey S. The Iranians : Persia, Islam and the Soul of a Nation / S. Mackey, S. Harrop. – N. Y. : Plume. 1996. – 464 p.*

*Московский государственный институт
международных отношений*

Белов А. А., аспирант кафедры философии

E-mail: 79032999392@yandex.ru

Тел.: 8-903-299-93-92

*Moscow State Institute of International
Relations*

*Belov A. A., Post-graduate Student of
the Philosophy Department*

E-mail: 79032999392@yandex.ru

Tel.: 8-903-299-93-92