

Лора ТОДОРОВА

Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България

## АСПЕКТИ ОТ ВЛИЯНИЕТО НА ПЕРСИЙСКАТА ЛИТЕРАТУРА ВЪРХУ ИРАНСКОТО КИНО

Lora Todorova

Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria

### ASPECTS OF THE INFLUENCE OF THE PERSIAN LITERATURE ON THE IRANIAN CINEMA

*Статията ще конкретизира процесите и специфичните форми на прояви на персийската литература върху иранското кино. Основните акценти са свързани с целенасоченото излагане на водещи научни позиции в дискурса за връзката на персийската литература и иранско кино, в контекстите на тяхното взаимодействие и въздействие. Основните дискуссионни полета са свързани с артикулирането на сътрудничеството на режисьори с писатели и поети (по сценарии, адаптиране на литературни произведения и т.н.), използването на персийската поезия под формата на диалог във филми, включително цитирането на прочути майстори на персийското слово като Хафез, Руми, Фердоуси, Ахмад Шамлу и редица други, поетичната визия за света, мистицизма и мистичната любов, употребата на поетическите средства на символизма, метафори, както и характерната смислова многопластовост. Основната теза е, че в основата на иранското кино, наред с персийския език, културните, митологичните, историческите и религиозните традиции, своето съществено място заемат именно литературните традиции.*

*The article will specify the processes and specific forms of manifestations of Persian literature on Iranian cinema. The main highlights are related to the purposeful exposure of leading scholarly positions in the discourse on the relationship between Persian literature and Iranian cinema, in the contexts of their interaction and impact. The main discussion fields are related to the articulation of the collaboration of directors with writers and poets (on screenplays, adaptation of literary works, etc.), the use of Persian poetry in the form of dialogue in films, including the citation of famous masters of the Persian word such as Hafez, Rumi, Ferdowsi, Ahmad Shamlu and a number of others, the poetic vision of the world, mysticism and mystical love, the use of poetic means of symbolism, metaphors, as well as the characteristic multi-layered meaning. The main thesis is that at the basis of Iranian cinema, along with the Persian language, cultural, mythological, historical and religious traditions, literary traditions occupy their essential place.*

**Ключови думи:** кино, литература, култура, Иран, взаимодействия  
**Keywords:** cinema, literature, culture, Iran, interactions

Статията цели да конкретизира някои процеси и специфични форми на прояви на персийската литература върху иранското кино. Основен акцент е целенасоченото представяне на позиции в дискурса за връзката персийска литература и иранско кино в контекстите на тяхното взаимодействие и въздействие. Основните дискуссионни полета, които се разглеждат, са свързани с артикулирането на сътрудничеството на режисьори с писатели и поети по сценарии, адаптиране на литературни произведения и т.н.

Паралелно с развитието на филмовата индустрия в Иран се наблюдава развитие на филмовото изкуство в страната. Като ключово понятие през XX век модернизмът, нахлуващ в Иран, е тясно обвързан с иранската национална идентичност, която намира израз в лицето на съвременната персийска литература и националния кинематограф.

Иранското кино, като останалите източни кинематографии, много силно акумулира в себе си натрапванията в традицията на културата – идващи от развитието на езика, фолклорно-митологичните и религиозните мотиви, историческото развитие на литературата.

За да вникнем по-дълбоко в материята, трябва да се запознаем с някои основни процеси и събития, изиграли важна роля в трансформацията на иранските литература и кино през XX век.

За съвременната персийска литература трябва да отбележим, че тя обхваща периода от началото на XX век. Характерно е, че през това време в националната проза на страната възникват нови жанрове и видове – като романа, късият разказ, драмата, сатирата. Настъпва началото на т.нар. поетическа революция. Нима Юшидж основава новата поезия в Иран, променяйки структурата на стиха и озаглавявайки поетическата школа „Шер-е ноу“ (Новата поезия). Това оказва силно влияние върху развитието на персийската поезия през XX век. Появяват се също така и нови теми на близоизточния литературен хоризонт. Безспорно, бурни промени настъпват и заради нестабилната политическа обстановка, белязала по един или друг начин целия „Ирански XX век“. Ако трябва да изброим ключовите събития: ще започнем с Конституционната революция (от 1906 до 1911 г.), идването на власт на Реза Шах Пахлави, през издигането и свалянето на Мохамад Мосадег, активното присъствие и намеса на Запада в Иран, управлението на Мохамад Шах Реза Пахлави, до настъпването през 1979 г. Ислямска Революция. Тези събития дават нови творчески устреми и вълнения, намерили проекция в съвременната персийска литература и иранско кино.

След абдикацията на Реза Шах Пахлави през 1941 г. неговото място заема синът му Мохамад Реза Шах. След Реза Шах се възстановяват редица традиции, които владетелят забранява по време на своето управление. Сред тях

са – връщане обратно на религиозните училища, завръщане на чадора на някои публични места, публикуване на журнали с религиозна тематика, възобновяване на радиопрограми на Техеранското радио от веднъж седмично на всеки ден, съдържащи рецитиране на Корана, и други. Паралелно с тези събития в страната тече т.нар. процес уестърнизация („westernization” / غربیسازی), резултат от активното присъствие на страните окупаторки, техните езици и култури. От 1941 до 1947 г. страната е под влияние на Съюзниците (Великобритания, САЩ и СССР). През този период в Иран се завръщат интелектуалци, които са били или в изгнание заради дисидентските си възгледи, или са завършили образованието си на Запад. Сред тях е и авторът на романа „Сляпата сова“ – Садег Хедаят. От затвора се освобождават арестувани интелектуалци, като групата 53, сред които е и иранският съвременен писател Бозорг Алави. Но влиянието на западните сили в страната не стихва. СССР, Великобритания и САЩ започват да издават свои периодични издания, целящи да окажат силно влияние на Иран.

Тези събития не само не попречват на развитието на иранското кино, ами внасят нова жизнена енергия. Ето защо съвсем естествено изследователите подчертават, че апогейт на кинематографията е през през втората част от управлението на династията Пахлави. И по-специално по времето на Мохамад Реза Шах (1941 – 1979 г.). Това се случва едновременно с индустриализацията на иранското кино и подем на кинопроизводството.

Трябва да отбележим, че иранското кино не се характеризира с хомогенност. От момента на своето възникване то преминава през различни периоди и процеси през десетилетията, които го формират в това, което виждаме днес. Най-ярко е присъствието на т.нар. Новата вълна (*New wave cinema*), която се характеризира с фундаменталното си различие: на екрана все повече биват изразени светските настроения, филмовите модели са повлияни от западната култура, търсят се нови партньорства с европейски режисьори. Във филмовия процес се включват и писатели, някои от тях дисиденти, други носители на модернистичните течения.

Именно т.нар. нова вълна ирански филми маркират началото на глобализацията на иранското кино, представяйки го пред света извън пределите на страната. Редовното участие на заглавия в престижни международни фестивали клас „А“ формират и т.нар. течение на иранско фестивално кино или иранска киномода.

Кинорежисьорите от това движение се отличават с изключителна иновативност и авторски стил и ясно заявен почерк в кадровата изразност. Сред големите имена в кинематографията се открояват Аббас Киаростами, Дариюш Мехрджуи, Сохраб Шахид Салес, Фаррух Гафари, Ебрахим Голестан, Бехрам Бейзаи, Масуд Кимиаи, Насер Тагваи, Амир Надери, Мохсен Махмалбаф и други. Именно те поставят иранското кино на фокус в световната филмова карта.

С появата на ирански филми извън пределите на страната започва да се говори и за т.нар. кино на диаспорите, което също спомага формирането на глобализацията на иранското кино. В световен мащаб кинематографията на Иран се прочува като носител на хуманизъм, естетически минимализъм и висок морал. Черти, присъщи и на персийската литература.

Новата вълна, всъщност, се обозначава и като интелектуално, авторско кино, което не се придържа към определени филмови жанрове.

Кинорежисьорите от това движение се фокусират върху интелектуалните и социални дискурси на времето, в което живеят и творят, успявайки да създадат свой собствен индивидуален стил. Мястото на комерсиалните филми постепенно се заема от творбите на новата вълна. В тях намират място нови мотиви, теми и сюжети. Сред тях силно изяви са психологическият и философският подход, а обект на филмите са иранското общество, реалният живот на обикновения човек, отразен с дълбоко уважение и силно чувство на емпатия. Като резултат от силното влияние на литературата, друга отличителна черта на Новото иранско кино е т.нар. *поетичен реализъм*, който е силно застъпен в авторските естетически концепции.

Потенциалът на филмовото движение още по-силно се разгръща, когато се появят няколко изключително силни заглавия, затвърждаващи връзката литература- кино. Най-вече посредством активната колаборация на режисьори с писатели и поети, както и поредица успешни екранизации на литературни произведения. Един от филмите, предшественици на иранската Нова вълна е „Съпругът на Аху“ (شوهر آهو خانم) на режисьора Давуд Моулапур, базиран на едноименния роман на Али Мохамад Афгани. Но за истински създател на новото движение се смята филмът „Кравата“ (گاو) на Дариюш Мехрджуи, който е екранизация на четвъртия разказ от сборника „Скърбящите от Бай-ал“ (عزاداران بیل) на иранския писател Голам Хосейн Саеди. Филмът съдържа допълнителни елементи и от останалите седем разказа. Писателят Саеди е сравняван със Садег Чубак по отношение на задълбоченото познаване и умело изобразяване на селския начин на живот. Трябва да се отбележи, че идентификацията на протагониста с кравата във филма е отличителна черта на персийската мистика – суфизъм. Именно във философията на суфизма са застъпени идеите за самоотричането, опознаването на Бога, постигането на сближаване и сливане с Абсолюта чрез т.нар. „мистическа любов“. Но това е възможно единствено в последната фаза на мистическия път, наречена „Фана“ (в превод – гибел, смърт). Без съмнение, видимо е присъствието на иранската мистика, суфийска философия и поезия във филма „Кравата“, изключително изяви в Новата вълна иранско кино. Вторият съвместен проект на режисьора Мехрджуи и писателя Саеди е „Цикълът“ (دایره میثا) от сборника с разкази „Гроб и люлка“ (گور و گاهواره). Филмът олицетворява тъмната страна на трансформацията на национално ниво към модернизация на обществото, както и метаморфозата на протагониста Али от невинно момче към човек, затъващ в моралните ус-

тои на обществото, в което живее. И в този филм отново се усещат иранският мистицизъм и лиризм, за което подсказва и самото заглавие на персийски език на филма, препратка към известния бейт<sup>1</sup> от газела<sup>2</sup> на персийския класически поет Хафез, олицетворяващ цикъла на живота. Въпреки че филмът е създаден през 1974 г., поради тригодишна цензура излиза на големия екран едва през 1977 г.<sup>3</sup> Филмът „*Даш Акол*“ от 1971 г. на режисьора Масуд Кимиаи, от своя страна, е адаптация на едноименния къс разказ от сборника „*Три капки кръв*“ на основоположника на новото течение в иранската проза – модернизма, и една от ключовите фигури на съвременната иранска проза на ХХ век Садег Хедаят, повлиял развитието на иранската проза и оказал влияние на редица други видни автори. Този филм е първата киноадаптация на произведение на известния ирански писател. Друга не по-малко известна екранизация на литературно произведение е филмът „*Тангсир*“ от 1973 г. на режисьора Амир Надери по едноименния роман на Садег Чубак, провокиращ разнородни чувства като – чувство за гордост, справедливост и патриотизъм.

Новият режим в страната след Революцията през 1979 г. предприема действия към институционализирането на новата филмова индустрия, която се отличава с нова ценностна система и философия. Революциите, осемгодишната кървава война с Ирак и западната културна инвазия на Иран стават фактори за търсенето на националната идентичност, както и възникването на силния копнеж за себеизразяване на авторския Аз. Това води до създаването на поредица от документални филми, филми за революцията, войната и социалното неравенство. Появява се и т.нар. „Женско кино“. В него жените взимат активно участие както зад камера, така и пред обектива. Най-вече се открояват две имена. Това на Рахшан Баниетемад с филма ѝ „*Наргес*“ от 1992 г. и това на Тахмине Милани с филма ѝ „*Две жени*“ от 1999 г.

Доказателство за силната връзка между литература и кино са множеството успешни екранизации на литературни произведения не само по време на Новата вълна иранско кино, но и след нея. Освен вече споменатите филми заслужават да бъдат посочени и други успешни екранизации, появили се след Новата вълна. Като иранския мини-сериал „*Историята на Маджид*“ от 1990 г., адаптиран от едноименния сборник с разкази на Хушанг Моради Кермани, с режисьор Киумарс Пурахмад, разказващ за живота на малко момче на име Маджид, изгубило родителите си и живеещо с баба си Биби в град Керман. Друга екранизация на произведение на Хушанг Кермани е семейната комедия от 2004 г. „*Гостът на мама*“ (مهمان مامان) по едноименната книга на автора. Режисьор

<sup>1</sup> Основна поетическа единица в персийската класическа поезия. Двустихие, състоящо се от два полустиха.

<sup>2</sup> Поетически вид в персийската класическа литература. Средно по големина произведение, състоящо се от 5 до 15 бейта.

<sup>3</sup> Интересно е да отбележим, че именно този филм проправя пътя за създаването на Иранската организация за кръвопреливане.

на филма е самият Дариюш Мехрджуи. От този период други филмови адаптации са „Крушовото дърво“ (درخت گلابی) от 1998 г. отново на Дариюш Мехрджуи по един от късите разкази от сборника „Другото място“ (جای دیگر) на Голи Тараги с участието на актьорите Хомейюн Ершади и Голшифте Фарахани. Именно този филм е смятан за актьорския дебют на придобилата световна слава иранска актриса. Друг филм е този от 2015 г. по едноименния роман на писателката Паринуш Сани „Бащата на другия“ (پدر آن دیگر). Имената на реализираните екранизации не се изчерпват само с тези, посочени в тази статия. Техният брой е значителен. Това само показва колко важно място заема литературата в живота на иранеца, колко е важна за националната му идентичност.

Не по-малко интерес буди творчеството на световноизвестния ирански режисьор, фотограф и поет Аббас Киаростами, в което откриваме повече въпроси, отколкото отговори. Киаростами поставя иранското кино на световната карта и заедно с другите режисьори от Новата вълна вдъхновява бъдещото поколение ирански режисьори, а и не само. Чрез филмите му отново ставаме свидетели на силната връзка между иранска литература и кино. Неговият стил е радикален, поетичен и философски, а в творчеството му се усеща осезаемото присъствие на т.нар. поетичен реализъм. В тази връзка интересен е фактът, че филмът на Киаростами от 1999 г. „Вятърът ще ни отнесе“ носи името на едноименната поема на иранската поетеса Форуг Фаррохзад, а озаглавеният „Къде е домът на приятеля“ от 1987 г. на едноименната поема на иранския поет Сохраб Сепехри. Този избор сякаш не е случаен. Друг елемент от неговото творчество, който отново препраща към връзката литература и кино, е наличието на метафори, закодирани послания и смислова многопластовост във филмите му. Сякаш Киаростами използва езика и структурата на персийската поезия. Друг поетичен елемент в творчеството на режисьора е образът на руините, който е често срещан в персийската поезия. От филмите на Киаростами може да се направи също така извод, че режисьорът е бил силно повлиян от живота и творчеството на основоположника на модернизма в съвременната персийска проза Садек Хедаят. Като пример за това е филмът на Киаростами „Вкусът на черештата“ от 1997 г., носител на Златна палма, в който образът на протагониста сякаш е вдъхновен от самия живот на иранския писател Хедаят. Всичко изброено дотук е само малка част от връзката литература и кино, която може да бъде открита в цялостното творчество на режисьора.

В контекста на темата на настоящата статия също така трябва да се разгледа зримото присъствие на алегорията в иранското кино. Оттук може да се направи препратка към връзката персийски мистицизъм (тасавоф – تصوف), персийска поезия и алегория. Често алегорията е възприемана като мощно оръжие срещу диктаторските режими и средство за заобикаляне на наложената цензура. С оглед на цензурата, с която се сблъскват хората на изкуството на Иран през този период, нерядко алегорията се използва в художествената лите-

ратура и кино за изразяване на въпроси по забранени теми. Кое то само по себе си представлява наследство на вековната персийска литературна традиция. По отношение на персийския мистицизъм, присъстват две основни понятия. Това са ерфанът и суфизмът. В проповедите на персийския тасаввоф са заложили идеите за самоотричане, водене на аскетичен начин на живот с цел „опознаване на Бога“ и сближаване и сливане с Абсолюта чрез т.нар. „Мистическата любов“. Споменавайки вековната литературна традиция по-горе в текста, се има предвид силно застъпеното присъствие на суфизма в персийската поезия, което намира поле за изява и в иранското кино. В резултат на присъщата за него употреба на метафори, думи с две или повече значения, се прикрива основната, заложила от автора идея в текста. Именно алегорията е една от специфичните отличителни черти на поетите, използвали суфизма в своето творчество. В иранските филми и произведения се наблюдава закодирана многозначност, при която се открояват няколко послания на автора. Трябва да бъде ясно, че не могат да бъдат разбрани напълно заложените идейни послания, ако не се познават в пълнота езика, историята, митологията и суфистката образност на персите. Тяхното място е от съществено значение за правилно интерпретиране на авторовите идеи и послания.

За т.нар. термин „Кино на поезията“ първи говори италианският режисьор Пиер Паоло Пазолини по време на лекция през 1965 г., като по-късно следва и публикуването на едноименно есе на автора. Според критериите на Пазолини не е трудно да се идентифицират такива филми, дело на иранските режисьори, особено сред представителите на Новата иранска вълна. Режисьори от това течение черпят вдъхновение за създаването на филмите си от вековните литературни ирански традиции. А литературните корени на иранското кино могат да бъдат открити, както вече по-горе бе споменато, най-вече в персийската поезията – в лицето на т.нар. персийска газела. Най-видните представители на персийската газела са именно колосите на персийската класическа литература – Хафез, Руми и Саади. Като сред най-видните представители на ерфана са перийските класици Руми и Хафез Ширази. Основна тема в газелата е както любовта на влюбения, така и мистичната любов, т.е. любовта към Бога.

За газелата (Газал – غزل ) трябва да се отбележи, че е най-изящният поетически вид в персийската класическа литература, предимно използвана за изразяване на любовна лирика. Като съществуват противоположни мнения относно нейния произход. Някои твърдят, че първоначално е била част от арабския по произход поетически вид – гасидата. Други твърдят, че е с чист персийски произход и винаги е била самостоятелен поетически вид. Газелата се състои от 5 до 15 бейта. Нейна отличителна черта е, че в последния бейт често се споменава тахалосът (псевдонимът) на автора. Този жанр достига своя апогея в творчеството на Хафез Ширази. В тази връзка, в подкрепа на тезата за взаимодействието между персийската литература и иранско кино, Мишел Лангфорд пише в книгата си „Алегория в иранското кино: естетиката и поези-

ята на съпротивата“: „*За някои ирански режисьори на арт филми – киното и поезията са неразделни*“ (Лангфорд 2019: 135).

Мохсен Махмалбаф е един от първите ирански режисьори в следреволюционен Иран, който по отношение на темата за любовта прави директни и индиректни препратки към вековните персийски поетични традиции. Редица сходства между персийската газела и темата за любовта в неговото творчество могат да бъдат открити във филмите му. Като пример за това може да бъде разгледан създаденият скоро след края на ирано-иракската война, озаглавен „*Време за любов*“ (1990). Интересен факт е, че филмът е заснет в Турция, най-вероятно с цел избягване на някои ограничения, свързани с налагането на цензура в Иран. Въпреки това скоро след премиерата филмът е забранен в страната. Състои се от три наративни линии, като всяка една е със сходен сюжет с останалите два. Филмът засяга темата за любовта. Чрез индивидуалното разглеждане на трите сюжетни линии може да се добие представа за някои ключови аспекти от влиянието на персийската литература върху иранското кино.

В първата фабулна линия на филма наблюдаваме любовен триъгълник, в който млада жена на име Гюзел, омъжена за таксиметров шофьор, е влюбена в друг мъж. Имената на съпруга и любовника остават неясни. Любовникът е бедно момче със светла коса, работещ като ваксаджия. Видим е визуалният контраст между двамата мъже. Докато любовникът е светлокос, сякаш умишлено съпругът е изобразен с тъмна коса и остри черти. Дори характеристиките на двамата протагонисти са напълно противоположни. В продължение на епизода възрастен мъж, записващ песните на птиците, става свидетел на срещата на двамата влюбени – Гюзел и младото светлокосо момче в гробището градина, където двамата провеждат тайно срещите си. Безименият възрастен мъж разказва за аферата на мъжа на Гюзел. Скоро след това съпругът убива любовника и е осъден на смърт за убийство.

Във втория сюжет ролите на съпруга и любовника са разменени. Като тук светлокосият изпълнява ролята на съпруга, а тъмнокосият тази на любовника. Но в тази новела историята се развива така, че любовникът убива съпруга и е осъден на смърт. В края на първите наративи Гюзел отнема живота си, а любовта е представена като съдбоносно страдание.

В третия и последен сюжет отново са разменени ролите на съпруга и любовника. След като разбира за изневярата на жена си от възрастния мъж, съпругът се изправя срещу любовника, но нито един от протагонистите не умира. Напротив, съпругът отстъпва жена си на светлокосия ѝ любовник и те се женят. Дори подарява таксито си като подарък за сватбата на светлокосия мъж. Интересното в третата част е, че след сватбеното тържество Гюзел съобщава на новия си мъж, че все още не е щастлива и че все още е влюбена в бившия си съпруг. В сцена се вижда как новият хуква да търси бившия, за да го заведе при Гюзел. Намира го, вървящ по релсов път. Стигайки го, светлокосият поставя ръка на рамото на мъжа. Но когато се обръща, лицето, което се показва, не е



това на бившия мъж на Гюзел, а на възрастния. Той се извинява на светлокосия за това, че е напуснал сватбата, пояснявайки, че не може да понесе повече и пита къде е Гюзел. След това филмът завършва с визуалната картина, с която започва всяка една от трите новели. На нея се виждат стара дървена къща, минаващ влак и появяващата се Гюзел.

Дотук могат да бъдат посочени някои елементи от филма, които имат някои сходства с персийската газела. Като любовния триъгълник, трагичната съдба на влюбените, както и честата употреба на повторения. Единственият образ във филма, чието име е разкрито, е този на любимата – Гюзел, което в превод от турски означава красив, красива. Тя е изобразена именно като красива, но и междувременно жестока. Сърцето ѝ не принадлежи нито на мъжа, нито на любовника ѝ, а пословичното „заживели щастливо“ в трета част е по-скоро анатема, важаща не само за влюбените, но и за газелата като жанр. Точно това Мишел Лангфорд нарича *кинематографска газела* в книгата си, посветена на иранското кино – „Алегория в иранското кино: естетиката и поезията на съпротивата“. Тайното място за срещи на влюбените е гробището градина в Истанбул. В него в калиграфски текст на арабски език е изписано „Той (Бог) е вечен“. В контекста на филма това може да напомни, че физическата любов е преходна, докато божествената е вечна. Още един сходен елемент с газелата.

Във филма присъстват едни от най-често срещаните образи на персийския суфизъм – хубавицата, влюбения, морето. Основната тема във филма е темата за любовта, която е присъща за персийската теософия. Друга характеристика е наличието на суфистка символика, с чиято помощ авторът спокойно може да изрази своите мисли. И по-специално, ако те са в разрез с наложените социални и религиозни догми. Във филма има мистически мотиви, а страданието, породено от любовта, е сякаш предопределено от съдбата.

В контекста на *тасавофа* образът на възрастния мъж във финалната сцена може да се интерпретира като алегоричен образ на духовния суфистки наставник, наричан моршед (مرشد) или пир (پیر) – този на Бога. Относно присъствието на любовта във филма, може да се направи извод от последната сцена, че мистическата любов към Бога сякаш е успоредена със земната. А посланието е, че Бог се намира в чистото сърце на влюбения/ влюбената.

В рамките на темата на тази статия трябва да се отбележи, че не само персийската литература оказва влияние върху иранското кино, но и световната. Като прост пример за тази връзка може да бъде посочен филмът „*Пет следобед*“ на талантливата иранска режисьорка, представителка на Новата вълна иранско кино Самира Махмалбаф, дъщеря на световноизвестния ирански писател и режисьор Мохсен Махмалбаф. Нейното име без съмнение се нарежда наред с тези на големите ирански киноимена. Самата тя придобива популярност извън пределите на страната. Филмите ѝ носят признание и успехи на световната сцена, печелейки редица награди на международни филмови фестивали.

Естествено Самира е активен член на световнопризната семейна компания „Филмова къща Махмалбаф“, в която активно участват всички членове на фамилията. Едва на осем години играе в режисирания от баща ѝ филм „Колоездачът“, а през 1996 г., напусвайки училище, се присъединява към основаната в дома им „Филмова школа Махмалбаф“, където изучава кино. Като част от клана Махмалбаф, наследила от най-ранна възраст от баща си любовта към киното, Самира не прави изключение и още на крехката възраст от седемнадесет години прави своя дебют с първия си филм, озаглавен „Ябълката“ („سبب“, 1998 г.). Участвайки в официалната селекция на фестивала в Кан през 1998 г., тя става най-младата режисьорка. Следва филмът ѝ, спечелил наградата на журито на филмовия фестивал в Кан, „Черната дъска“ („تخته سیاه“, 2000 г.), заснет на гранчината зона на Кюрдистан на ирано-иракската граница. През 2002 г. Самира става част от екипа на международния филм-омнибус „11'09“1, Септември 11“, зад чието създаване стои приносът на единадесет режисьори от единадесет различни страни. Забележителен аспект от филма е, че всеки един от тях представя своята собствена гледна точка относно атентатите от 11 септември 2001 г. в Ню Йорк с късометражен филм, състоящ се от единадесет минути, девет секунди и една гледна точка.

Третият ѝ пълнометражен филм е „Пет следобед“ („پنج عصر“, 2003 г.), който с оглед на настоящата ситуация в Афганистан дава възможност да бъдат направени някои възможни прочити по отношение на афганистанската жена след падането на режима на талибаните през 2001 г. и завръщането им на власт през 2021 г. с установяването на Ислямско емирство.

Това е и първият пълнометражен филм, заснет в Афганистан след режима на талибаните. „Пет следобед“ участва в редица международни филмови фестивали и е носител на няколко международни отличия. В това число през 2003 г. е отличен с наградите „Златен паун“ на 34-то издание на международния филмов фестивал в Индия, „Голямата награда от Обществото на църквите по света“ в Кан, Франция, „Специалната награда на журито“ на Фестивала в Кан, а през 2004 г. и с почетната награда за „Младежко кино“ на 17-ия международен филмов фестивал в Сингапур.

Подобно на филмите на останалите кинорежисьори от Новата вълна иранско кино и тук във филма „Пет следобед“ ролите на протагонистите се изпълняват от непрофесионални актьори, а в основата на филма са заложили темата за социалната роля на жените в афганистанското общество и ключовият фактор на образованието. Филмът се отличава с иновативност и авторски стил. Отново подобно на иранските филми от Новата вълна или т.нар. интелектуално кино, „Пет следобед“ на Самира Махмалбаф се отличава с оригинален сценарий и акцент върху социалните и интелектуални дискурси на времето, в което живее и твори младата режисьорка. Силно изявени са – психологическият и философски мотиви, решени през оптиката на киното отново в ключа на поетичния реализъм. Заглавието на филма носи името на едноименната поема

на испанския поет и драматург Федерико Гарсия Лорка, многократно цитирана във филма. В творчество на испанския поет главните герои са предимно злощастни жени, разкъсвани между потисничеството на традицията и силата на своите пориви и страсти. Точно такава е и главната героиня във филма „Пет следобед“.

Вследствие на написаното дотук може да се направи извод, че най-силно застъпено е присъствието на поезията, иранският мистицизъм и суфийската философия в иранското кино. Възходът на иранския съвременен роман съвпада с периода на арт теченията в кинематографията. Те се преплитат и взаимодействат помежду си. Благодарение на колаборацията между филмовото изкуство и литературата настъпва възходът на Новата иранска вълна, сформирала се през 70-те години на миналия век. Като тази силна връзка, подържана дръзко от режисьорите, продължава и след Революцията от 1979 г., достигайки нови върхове. Доказателство за това са не само горепосочените заглавия на успешни екранизации на литературни произведения, чиито брой е внушителен, но и успешната съвместна работа на иранските кинорежисьори с писатели и поети. Всичко това доказва, че персийската литература, като неизменна част от националната идентичност, е заела своето специално място във филмовото изкуство на Иран.

## БИБЛИОГРАФИЯ

**Панов 2019:** Панов, И. *Персийска класическа литература*. Том.1. София: Авангард прима. // **Ранов 2019:** Panov, I. *Persiyska klasicheska literatura*. Tom.1. Sofia: Avangard prima.

**Янева 2019:** Янева, Л. *Когато момичетата викат. Гласът на жените в иранското кино*. София: Авангард прима. // **Yaneva 2019:** Yaneva, L. *Kogato momichetata vikat. Glasat na zhenite v iranskoto kino*. Sofia: Avangard prima.

**Abbott 2017:** Abbott, M. *Abbas Kiarostami and Film-Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

**Langford 2019:** Langford, M. *Allegory in Iranian Cinema. The Aesthetics of Poetry and Resistance*. London and New York: Bloomsbury Academic.

**Naficy 2011:** Naficy, H. *A social history of Iranian cinema. Volume 1: The Artisanal Era, 1897 – 1941*. Durham and London: Duke University Press.

**Naficy 2011:** Naficy, H. *A social history of Iranian cinema. Volume 2: The Industrializing years, 1941 – 1978*. Durham and London: Duke University Press.

**Naficy 2012:** Naficy, H. *A social history of Iranian cinema. Volume 3: The Islamicate Period, 1978 – 1984*. Durham and London: Duke University Press.

**Naficy 2012:** Naficy, H. *A social history of Iranian cinema. Volume 4: The Globalizing Era, 1984 – 2010*. Durham and London: Duke University Press.

Източници в интернет

**Mohsen Makhmalbaf:** Makhmalbaf Film house <<http://makhmalbaf.com/?q=mohsen>> [20.10.2022].

**Samira Makhmalbaf:** Makhmalbaf Film house <<http://makhmalbaf.com/?q=samira>> [20.10.2022].