

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

УДК 791.43/.45

Н. В. Казурова

ИРАНСКИЙ РЕЖИССЕР АББАС КИАРОСТАМИ: ФАЛЬСИФИКАТОР ВЫМЫСЛА

Выдающийся иранский режиссер Аббас Киаростами родился в Тегеране в 1940 г. Окончив школу изящных искусств Тегеранского Университета, где он специализировался на живописи и графическом дизайне, будущий режиссер начал свою творческую карьеру в сфере рекламы. Сняв более 150 рекламных роликов для иранского телевидения, в конце 1960-х годов Киаростами начал работать над созданием титров к художественным фильмам, в том числе к легендарному «Гайшар» (1969) Масуда Кимиаи. Позже А. Киаростами говорил, что работа над титрами была для него своего рода «мостом между графическим дизайном и миром кинематографа» [1]. В 1970 г. Киаростами присоединился к учрежденному императрицей Фарах Диба, супругой шаха Мохаммада Реза Пехлеви, Институту интеллектуального развития детей и подростков, широко известному под сокращенным названием Канун (Kanun-e Parvaresh-e Fekri Kudakan va Nojavanan). Более двадцати лет Киаростами был связан с кинематографом для детей и о детях. Последний фильм в сотрудничестве с Канун был снят им в 1991 г.

Аббас Киаростами является основателем иранской «Новой волны» вместе с Дарьюшем Мехрджуи, Бахрамом Бейзаи и Амиром Надери. Однако именно ему было уготовано судьбой стать триумфатором Каннского кинофестиваля и заставить весь мир говорить о феномене иранского кино. «Однажды представ перед публикой, камера Киаростами — *подобно локомотиву, который сегодня за собой тянет остальной иранский кинематограф в центр мирового внимания* (курсив мой. — Н. В.) — начала обнажать... „кризис субъективности“» [2, p. 30]¹.

¹ На сегодняшний день авторский иранский кинематограф широко известен на Западе, иранские режиссеры стали лауреатами многочисленных международных кинофестивалей. Однако это произошло не в одночасье. В 1979 г. «Высокие тени ветра» Б. Фарманара, а следом за ними в 1980 г. «Легенда о Таре» Б. Бейзаи появились на Каннском кинофестивале, мировой Мекке киноискусства. Долгое десятилетие после этого иранские фильмы не попадали далеко за пределы ИРИ. Это не значит, что в 1980-е годы не выходило фильмов, снятых на высоком художественном уровне. Напротив, в это время появились выдающиеся картины: «Башу — маленький чужой среди своих» (1986) Б. Бейзаи, «Где дом друга?» (1987) А. Киаростами, «Велосипедист» (1987) М. Махмальбафа и много других достойных внимания фильмов. Но их не могли увидеть за пределами Ирана. Департамент, отвечающий за кинопроизводство, выступал в качестве «буферной зоны между иранскими режиссерами и мировой общественностью» [2, p. 26]. Однако в начале 1990-х годов иранские фильмы чудом стали попадать в Канны, и именно с фильма «И жизнь продолжается» (1991) А. Киаростами начался оглушительный успех иранского кинематографа, который не прекращается и сегодня, о чем свидетельствуют все новые победы иранцев на престижных кинофестивалях.

Фильмы А. Киаростами укладываются в представления о типичном иранском кино нового поколения, пришедшем на смену кинематографу шахского периода после провозглашения Ирана Исламской республикой в 1979 г. Послереволюционное кино — это простой стиль повествования, незамысловатые истории в основе сюжета, подсказанные самой жизнью, привлечение к съемкам непрофессиональных актеров и активное использование образов детей и подростков. Однако фильмы режиссера лишены ярко выраженной социальной направленности и политической ангажированности, в отличие от многих других работ иранских режиссеров. В 2000-х годах в творчестве Аббаса Киаростами на смену фильмам о детях приходят картины об иранской интеллигенции, также режиссер активно сотрудничает с западными коллегами. Например, фильмы «Билеты» (2005) и «Копия верна» (2010) были сняты в Италии. А. Киаростами создает все более философские по содержанию и экспериментаторские по форме ленты, все дальше отходит от принципов иранской «Новой волны», оставаясь, тем не менее, верным своему неповторимому авторскому почерку.

Творчество Аббаса Киаростами не только уникально, но и многогранно. Поэтому в данной статье мы остановимся лишь на некоторых ключевых особенностях стиля режиссера. Речь пойдет о соотношении художественного и документального и композиции кадра. Несколько «формалистский» подход дает возможность понять, что отличает А. Киаростами на уровне владения элементами киноязыка от его товарищей по цеху.

Документалист или мистификатор?

Успех Аббаса Киаростами отчасти предвосхитил моду на социальное и «реалистичное» кино. Будучи обладателем Золотой пальмовой ветви 1997 г. за фильм «Вкус вишни», в 2005 г. режиссер сам возглавил жюри Каннского кинофестиваля, когда главная награда была присуждена мастерам социальной драмы братьям Дарденн. В фильмах самого А. Киаростами художественный вымысел мирно уживается с документальной фиксацией действительности. В его картинах художественное и документальное удивительным образом сбалансированы, одно накладывается на другое, и в результате происходит поразительный эффект построения псевдореалистичного пространства. При этом интересно состояние одновременной включенности зрителя в кинематографическое повествование фильмов, сотканное из реальности и вымысла; по сути такое кинематографическое действие можно охарактеризовать как пограничную эстетику между документальным и постановочным фильмом. Итак, Аббас Киаростами является мастером фальсификаций, но остается открытым вопрос: «Фильмы режиссера — это фикция документального или фикция художественного, он подменяет вымысел реальностью или, наоборот, реальность вымыслом?».

А. Киаростами часто сравнивают с представителями итальянского неореализма (особенно с Виттрио Де Сика и Роберто Росселлини). Однако неореализм, несмотря на использование приемов документального кино, всегда оставлял у зрителей понимание того, что они смотрят художественный фильм, несмотря на то что окружающий героев мир воссоздан максимально приближенно к реальности зрителей. Когда мы смотрим фильмы итальянцев, то проецируем ситуации, происходящие с главными героями, на свою жизнь. В фильмах Киаростами грань между игровым и неигровым фильмами размыта или вовсе стерта, в некоторых эпизодах зритель действительно теряется и вряд ли способен ответить с уверенностью, смотрит он художественный или доку-

ментальный фильм. Поэтому зрители фильмов Аббаса Киаростами не сравнивают себя с героями, а свою жизнь с их жизнью, а скорее погружаются в мир, созданный режиссером. И лишь неожиданные реплики персонажей или внезапное появление в кадре съемочной группы выводят аудиторию из оцепенения, причем в большинстве случаев интрига сохраняется. Пожалуй, в этом Киаростами уже ближе к режиссерам французской «Новой волны», которые использовали различные уловки, подобно годаровским кадрам-титрам, чтобы напомнить зрителю, что он смотрит фильм и ничто иное.

А. Киаростами, не боясь нарушить условности, стал первооткрывателем новых форм и возможностей в документальной драме. «Новые правила, запретившие показ на экране секса и насилия [после Исламской революции], не повлияли на его фильмы, так как они никогда этого в себе не содержали. Он остался на своей собственной территории, неприкосновенным» [3, р. 234]. И далее о фильме «Крупный план» (1990) Хамид Реза-Садр продолжает: «Совмещение вымысла и реальности не просто завораживает Киаростами в эстетическом отношении, но работает в его руках как стратегия, с помощью которой он пытается обойти исламскую цензуру, это тактика, которую он будет использовать и в своих последующих работах» [3, р. 235].

Таким образом мы видим, что нет ничего удивительного в том, что Киаростами одинаково искусно владеет техникой ведения съемки как игрового, так и неигрового кинематографа. Широко известны не только его художественные работы, но и документальные. Например, «Африка в алфавитном порядке» (2001) — документальный фильм, в котором режиссер решил обратиться вместо 35 мм к мини-DV камере. Фильм смонтирован из коротких кусков, снятых двумя камерами, сам процесс съемки был спонтанным, без предварительного четкого плана.

Однажды воспользовавшись DV камерой для документальных съемок, Аббас Киаростами в этом же году использовал ее и для работы над художественным фильмом. «Десять» (2001) — экспериментальная картина, которая не имеет типичного начала, середины и конца. «Не считая одного кадра, который длится менее 30 секунд, фильм снят двумя DV камерами, установленными за лобовым стеклом автомобиля, одна камера направлена на водителя, вторая — на пассажира, обе снимают средний крупный план» [4, р. 126]. Важную функцию в данном фильме выполняет автомобиль, он является не просто основным местом действия, но как бы управляет съемками вместо режиссера: камера не делала ни одного самостоятельного движения, кроме тех движений, которые происходили под воздействием перемещения автомобиля, что соответственно приводит в движение и всю конструкцию фильма. «Десять» — единственный фильм Киаростами с ярко выраженным социальным контекстом, однако именно провокационная тема дает возможность для эксперимента, так как разговоры о статусе женщины в иранском обществе рождают некое подобие вербального саспенса и дают возможность удержать зрителя у экрана при минимуме персонажей и действия.

Отсюда можно сделать вывод, что для Киаростами приоритет остается за формой. Разумеется, содержание картины чрезвычайно важно, но в творчестве режиссера сюжет в большинстве случаев подчинен идее технического эксперимента. Например, на премьере «Десяти» в 2002 г. в лондонском Институте Современного Искусства во время пресс-конференции, последовавшей за показом фильма, режиссер говорил не о положении женщин в Иране, а по преимуществу о своем очаровании в связи с новыми возможностями, которые дарит DV камера [4, р. 128]. Однако уже в 2005 г. режиссер отмечал, что он «потерял энтузиазм к DV камере в последние годы и находится в со-

мнениях относительно ее дальнейшего повсеместного использования, особенно только начинающими режиссерами, потому что многие из них снимают поверхностное и упрощенное кино, несмотря на большие возможности digital video» [5].

Стремление к использованию любых технических новинок не случайно, так как идейные и композиционные устремления Аббаса Киаростами вращаются вокруг проблемы взаимоотношения аутентичного и оригинального с воспроизводимым и тиражируемым. В частности, DV камера создает иллюзорную попытку соприкосновения с реальностью. «В фильмах Киаростами репрезентация оказывает очевидное влияние на жизнь, в то время как жизнь оказывает влияние на репрезентацию. Для этого он использует приемы: фильм внутри фильма, псевдодокумент и мучительно длинные, непрерывные кадры; и в дополнение к этим средствам, которые обнажают взаимоотношение живой реальности и репрезентации, Киаростами прибегает к пристальному взгляду актера, который посвящает зрителя в осознание того, что он смотрит фильм. В первом кадре „Через оливы“ (1994) актер смотрит прямо в камеру и сообщает аудитории, что он играет роль режиссера. Этот момент до появления титров, плавно перетекающий в фильм после титров, служит обрамлением всему задуманному как нечто, в чем заключаются очень скользкие границы между фикцией и живой реальностью. Но вместе с тем данный кадр информирует зрителя о том, что мы имеем дело с репрезентацией» [6, p. 96].

Уже в Кокерской трилогии² Аббас Киаростами исследовал природу оригинального и вымышленного: здесь по сути можно наблюдать документальную копию фильма «И жизнь продолжается» внутри фильма «Через оливы» [7, p. 104]. Картина «Копия верна» еще отчетливее высвечивает творческие искания и соответственно стиль режиссера, закрепляя за ним статус кинематографиста, который находится в постоянном поиске в рамках киноискусства оттенков подмены реальности вымыслом. Соответственно отсюда проистекает его интерес к осмыслению подлинного и копии. «Копия верна» в определенный момент (точка деконструкции — кафе) распадается на две части. Как бы в режиме реального времени режиссер настолько ловко приводит героев в статус новых отношений (малознакомые мужчина и женщина на наших глазах превращаются в давно женатую пару), что зритель не успевает опомниться, как оказывается на территории кинематографического подлога. Импровизированная игра между героями, начатая в кафе, перерождается в новую основу для сюжета фильма.

«Принцип вычитания»

Для творчества Аббаса Киаростами характерно стремление к минимализму. Долгие годы, находясь в тесном сотрудничестве с Канун, он работал преимущественно над короткометражными лентами, в которых использовал лаконичные кинематографические средства художественной выразительности, оптимально подходящие для того, чтобы в сжатом отрезке времени уместить полноценный рассказ. Его полнометражные картины напоминают «растянутые» короткометражки: все тот же предельно простой сюжет, минимум персонажей, предметы интерьера скупы или вовсе отсутствуют, так как действие чаще всего разворачивается на природе. Основными деталями пейзажа являются одинокое дерево на фоне заснеженных гор («Нас унесет ветер») или корич-

² Фильмы «Где дом друга?» (1987), «И жизнь продолжается» (1991) и «Через оливы» (1994) объединяет тема страшного землетрясения, произошедшего в Кокере, провинция Гилян.

нево-бурая холмистая местность с редкими оазисами зелени («Вкус вишни»). «Растягивания» внутреннего времени фильма режиссер обычно добивается за счет длинных кадров и повторов, о чем речь пойдет ниже.

Минимализм А. Киаростами аргентинский кинокритик Давид Убинья оригинально назвал «принципом вычитания» (цит. по: [8, р. 152]), что хорошо согласуется со словами самого режиссера. «Мои фильмы стремятся к минимализму, хотя это никогда не было намеренно. Просто элементы, которые могут быть исключены, исключаются. В картинах Рембрандта некоторые детали он высвечивает, в то время как другие затеняет или даже погружает в темноту... безусловно, я верю в метод Роберта Брессона, который предполагает творчество через опускание, а не добавление» [9]. Киаростами не зря вспоминает великого живописца. В фильме «Нас унесет ветер» в одной из сцен он воспроизводит манеру Рембрандта: эпизод, где главный герой Бехзад читает стихи в темном подвале в гостях у местных жителей, «технически снят в свете и тени» [7, р. 92].

Итак, в фильмах режиссера в кадре нет ничего лишнего: каждый предмет на своем месте, на фоне пустынного пространства, холма или одинокого дерева может быть один единственный человек или излюбленный А. Киаростами автомобиль. Визуальный ряд его картин не перегружен лишними деталями, соответственно, у зрителя появляется возможность сконцентрировать внимание на главном. Такой подход позволяет режиссеру делать картины простыми, но утонченными и изысканными (никакой эклектики и вычурности), при этом в фильмах просвечивает, как на рентгеновском снимке, чистота кинематографической формы.

В некоторых работах стремление А. Киаростами к минимализму достигает апогея. Фильм «Пять. Посвящение Одзу» (2003) — яркий пример этого. Кинокартина представляет собой пять медитативных сюжетов, посвященных любованию пейзажем побережья Каспийского моря. Фильм снят ручной камерой и является поэтическим воспроизведением живой реальности, однако фильм «больше, чем просто набор приятных картинок. Куски смонтированы в определенном порядке, образуя абстрактную и эмоциональную нарративную дугу, по которой зритель движется от всплеска впечатлений к отдохновению, от тишины к звуку плеска воды, от света к полной темноте и снова к свету, заканчивая свой просмотр на ноте возрождения и обновления» [10, р. 73–74].

Минимализм Киаростами не отрицает емкого по содержанию контекста и развернутой образной системы. Просто в своих фильмах он не идет по пути нагромождения сюжетных линий, введения второстепенных персонажей и присутствия чрезмерного количества предметов в кадре, а как бы оставляет свободное пространство. Образующийся вакуум заполняют диалоги между героями: бурные, шумные дискуссии персонажей не оставляют чувства пустоты, а наоборот, заполняют пространство. Таким образом, вербальное насыщение ткани фильма Аббас Киаростами использует в качестве одного из своих любимых элементов киноязыка.

Примечательно, что в фильмах режиссера доминирует именно слово, а наличие музыки сведено практически к нулю, что роднит его, например, с таким виртуозом киноискусства, как Микеланджело Антониони, который неоднократно подчеркивал, что он придает в своем творчестве большое значение звукам и минимальное — музыке [11, с. 103]. В фильме «Нас унесет ветер» Киаростами главных героев периодически вообще выносит за кадр, и мы слышим только их голоса. Или другой пример — картина «Ширин» (2008), снятая по принципу фильм в фильме: камера медленно скользит по лицам женщин, которые в кинотеатре смотрят киноленту по мотивам поэмы Низами «Хосров

и Ширин». Однако о событиях трагической истории любви персидских Ромео и Джульетты мы можем судить только по эмоциям зрительниц, отраженным на крупных планах, и закадровой звуковой дорожке, так как самого фильма режиссер нам не показывает.

Относительно аудиального компонента в своих фильмах Киаростами замечает следующее: «Я считаю, что когда мы не видим вещи во всех подробностях, то они производят на нас более сильное впечатление, которое длится дольше. Это так же дает возможность зрителям включить свое воображение. Слыша звуки, но не видя изображения на экране, зритель может самостоятельно помыслить образы в своем сознании. Это приглашение для него принять участие в создании фильма» [1].

Геометрия кадра

В фильмах Аббаса Киаростами примечательна работа с кадром. «Возможно, самый легко узнаваемый, фирменный знак кинокартин Киаростами, его стилистическая подпись, — это использование длинных кадров. Ломая кинематографическую традицию, он использует предельно длинные кадры в комбинации с крупным планом, для того чтобы выразить полярность [между зрителем и киноповествованием]. Заставляя пристально всматриваться, длинные кадры одновременно нарушают безопасную дистанцию между зрителем и экраном и способствуют погружению зрителя в кинематографический мир, наполненный соблазнительными образами. Киаростами манипулирует разрывом, рождая напряжение на стыке желанной безопасности и повествовательной неопределенности» [3, р. 236]. Другой исследователь творчества А. Киаростами также отмечает, что его «подпись — это „космические“ длинные кадры и лирические абстракции» [7, р. 96].

В фильмах режиссера длинный кадр часто совмещен с дальним планом. Снятый длинным кадром дальний план замедляет темп повествования и заставляет зрителя максимально внимательно вглядываться в изображение, так внутренний мир персонажей показывается через окружающий их мир. При этом в стиле Киаростами примечательно то, что визуальная дистанция техники противостоит звуку диалога, который всегда остается на переднем плане. Именно на фоне дальних планов мы иногда слышим столь редкую в фильмах режиссера музыку. В картине «Через оливы» «в лирическом отступлении возлюбленные становятся двумя белыми точками,двигающимися под звуки классического концерта Доменико Чимароза, звучащего как саундтрек» [7, р. 103].

Плоскость кадра в фильмах Аббаса Киаростами часто разрезана линиями дорог, что создает впечатление зигзагообразного узора («Где дом друга?» и «И жизнь продолжается», «Вкус вишни» и «Нас унесет ветер»). Используя этот прием, режиссер обычно заставляет своих героев подниматься в гору или проезжать на автомобиле по труднодоступным местам, причем по несколько раз. Повтор — один из любимейших монтажных тропов Киаростами, так как он гарантирует экономию выразительных средств. Кокерская трилогия связана не только сюжетно, но и «геометрией кадра»: во всех трех фильмах повторяются зигзагообразные тропинки, которые так созвучны зигзагообразной линии судьбы их героев. При этом начало фильма «Через оливы» симметрично началу картин «Нас унесет ветер» и «Вкус вишни». Очевидные преемственность между фильмами и самоцитирование работают на узнавание и создают единый универсальный мир режиссера, а персонажи являются жителями этого мира. И здесь, как мы видим, смыкаются три ключевых компонента — длинный кадр, дальний план и повтор. «Повторы присоединяются к длинным, непрерывным кадрам, для того чтобы вскрыть структурную природу фильма» [6, р. 92].

Интересно, что Аббас Киаростами в своем творчестве очень часто минует средний и распространенный американский планы (все тело человека без ног) и снимает издали, или, наоборот, крупным планом. Один из его фильмов так и называется «Крупный план». «На воссозданном судебном процессе использовались две камеры: одна снимала крупным планом, другая свободно „путешествовала“ по залу судебного заседания, для чего специально использовался объектив с переменным фокусным расстоянием» [12, р. 77].

И, наконец, несколько слов о глубинной мизансцене, которая скрепляет два стилистических принципа А. Киаростами: стремление к реалистичности, достигаемое за счет использования минимума средств выразительности³. При этом глубинная мизансцена дает возможность непрерывной съемки, так как благодаря построению кадра в глубину целые сцены можно снять единым куском, а камера при этом может оставаться неподвижной. Таким образом, драматические эффекты, которые обычно создаются с помощью монтажа, благодаря глубинной мизансцене рождаются за счет перемещения актеров в кадре, рамки которого остаются неизменными. С первой своей короткометражной работы «Хлеб и узкий переулок» (1970) режиссер придает важнейшее значение структуре картины, считая, что прерывание сцены может нарушить ритм фильма, и предпочитая поэтому нескольким отдельным эпизодам, скрепленным в единое целое на монтажном столе, сцену, снятую одним куском. Это становится возможным в том числе благодаря глубинной мизансцене.

* * *

Свои фильмы Аббас Киаростами заканчивает по принципу *open end*, поэтому они не имеют четкой и однозначной концовки. Режиссер выступает за свободу интерпретации и воображения зрителя [1]. К его фильмам можно возвращаться бесконечное число раз, так же как в его творческой биографии никогда не будет поставлена точка...

Иранское кино во многом обязано А. Киаростами появлением новых ярких режиссеров. Джафар Панахи, Бахман Гобادي и младший сын А. Киаростами Бахман были в разное время ассистентами на его кинокартинах, а Мохсен Махмальбаф в начале своей карьеры был поддержан более опытным и авторитетным коллегой. На сегодняшний день Киаростами входит в списки лучших режиссеров планеты [14], его кинокартины числятся в реестрах лучших фильмов современности [12], а ретроспективы кинокартин проходят по всему миру [15]. Аббас Киаростами является лауреатом более чем 70 наград и сам не единожды был членом и председателем жюри престижнейших международных кинофестивалей. Свое восхищение мастерством А. Киаростами выказывали такие видные деятели кинорежиссуры, как Ж.-Л. Годар, М. Скорсезе, М. Ханеке,

³ Правильно использованная глубина кадра — это не только возможность более экономно, просто и тонко передать событие. Изменяя структуру киноязыка, она затрагивает также характер интеллектуальных связей, устанавливающихся между зрителем и экраном, и тем самым изменяет смысл зрелища. Благодаря глубине изображенного в кадре пространства зритель оказывается по отношению к экрану в положении, близко напоминающем его отношение к реальной действительности. Поэтому можно сказать, что независимо от содержания кадра его структура становится более реалистичной. Таким образом зритель оказывается перед необходимостью занять психологически более активную позицию и соучаствовать в создании фильма. При аналитическом монтаже зрителю остается только следовать за гидом-режиссером, который производит выбор за него и сводит к минимуму его личную активность. Здесь же от его собственного внимания и воли частично зависит смысл изображения [13, с. 93].

К. Тарантино, В. Херцог и др., а Н. Моретти посвятил режиссеру фильм, в котором исследуют основы и принципы его творчества.

Сегодня Киаростами известен как сценарист, продюсер, художник, иллюстратор, поэт (его стихи опубликованы издательством Гарвардского университета) и фотограф. Фотографии режиссера, как правило, изображают заснеженные пейзажи, снятые в его родном Тегеране в период между 1978 и 2003 годами (см. подробнее: [16]). Однако прежде всего Аббас Киаростами — выдающийся кинорежиссер...

Литература

1. *Parhami Sh.* A Talk with the Artist: Abbas Kiarostami in Conversation. URL: http://www.synoptique.ca/core/en/articles/kiarostami_interview (дата обращения: 29.08.2011).
2. *Dabashi H.* Masters and Masterpieces of Iranian Cinema. New York: Mage, 2007. 453 p.
3. *Reza-Sadr H.* Iranian Cinema: a political history. London; New York: I. B. Tauris Publishers, 2006. 303 p.
4. *Zeydabadi-Nejad S.* «10» (Kiarostami 2002) // The Politics of Iranian Cinema: Films and Society in the Islamic Republic. London: Routledge, 2010. P. 125–137.
5. *Andrew G.* Abbas Kiarostami // Guardian/NFT interview. URL: <http://www.guardian.co.uk/film/2005/apr/28/hayfilmfestival2005.guardianhayfestival> (дата обращения: 29.08.2011).
6. *Williamson C.* Art matters: the films of Abbas Kiarostami // Life and Art: the New Iranian Cinema. London: National Film Theater, 1999. P. 89–103.
7. *Mottahedeh N.* Cleansing Vision: Abbas Kiarostami, *Le Secret Magnifique* // Displaced Allegories: Post-Revolutionary Iranian Cinema. Durham; London: Duke University Press, 2008. P. 89–139.
8. *Elena A.* The Cinema of Abbas Kiarostami. London: SAQI, 2005. 297 p.
9. Abbas Kiarostami. Personal Quotes. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0452102/bio> (дата обращения: 13.11.2011).
10. *Andrew G.* Ten. London: BFI Publishing, 2005. 88 p.
11. *Антониони М.* Об Антониони. М.: Радуга, 1986. 400 с.
12. *Rosenbaum J.* Close-up (1990) // The A List: The National Society of Film Critics' (100 Essential Films). Boston: Da Capo Press, 2002. P. 76–79.
13. *Базен А.* Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 373 с.
14. *Soila T.* New Waves, Authorship, and the Politics of the Festival Circuit (Abbas Kiarostami and the New Iranian Cinema) // Fifty Contemporary Filmmaker. London; New York: Routledge, 2002. P. 204–211.
15. *Leweke A.* Abbas Kiarostami: Dem Leben einfach zusehen // Filmpodium. Zürich, 2010. S. 17–25.
16. *Davis B.* Iranian Evolution: Abbas Kiarostami. URL: <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/davis4-17-07.asp> (дата обращения: 29.08.2011)

Статья поступила в редакцию 14 марта 2012 г.