



Психологизм ранних картин Асгара Фархади

Н.Г. Григорьева

кандидат искусствоведения, доцент

В статье рассматриваются первые работы одного из ведущих современных иранских режиссеров Асгара Фархади. При анализе фильмов подтверждается, что режиссеру удалось развить эстетические завоевания иранской «новой волны» 1990-х годов, сделать жанр психологической драмы одним из ведущих в современном иранском кино.

иранское кино, психологическая драма, Асгар Фархади, брак, супружеские отношения, семейные конфликты, иранская женщина

¹ А. Фархади — единственный в мире режиссер, дважды получивший Оскара (2012, 2017) за лучший фильм на иностранном языке. Он также является обладателем премий «Золотой медведь» (Международный Берлинский кинофестиваль) и «Золотой глобус» (вручается Голливудской ассоциацией иностранной прессы), а также призов Каннского фестиваля и МКМФ. — Прим. авт.

² Azadeh Farahmand. Perspective on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema // The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity. London-New York: I.B. Taurius Publishers, 2002. P. 93–95.

Имя талантливого иранца Асгара Фархади¹ не сходит с афиш престижных кинофестивалей. Как и успех его знаменитых предшественников², триумфальное шествие Фархади мировая пресса сопровождает комментариями о политической подоплеке его достижений, что является косвенным свидетельством нарастания оппозиции в мире искусства, которому также присущи агрессивные политические тенденции нашего времени. Так, получение Фархади в 2012 году премии Евросоюза «Медиа»³ за лучший европейский кинопроект связали с введением Евросоюзом санкций против Ирана в виде эмбарго на поставку нефти и отключения от международной банковской системы SWIFT. А в 2017 году получение режиссером премии «Оскар» за фильм «Коммивояжер» (2016; в главных ролях Т. Алидosti и Ш. Хоссейни) уже с намерением американских деятелей культуры выразить недовольство избранием Трампа на пост президента⁴. Фархади и исполнительница главной роли Таране Алидosti не приехали на церемонию вручения «Оскара» в знак протеста против миграционной политики Трампа в отношении граждан Ирана.

Желание выразить несогласие с политическими решениями может, конечно, сыграть некую роль, но это не исключает приоритета ведущего критерия в оценке произведения искусства — эстетического, и, согласно этому, награды Фархади, безусловно, заслужены⁵. Элемент везения, а может быть, и недоумения, возможен в случае с «Коммивояжером». Анали-

³ Речь идет о фильме «Прошлое» (2013). — Прим. авт.

⁴ Kparik Paroyan. «Оскар» Асгара Фархади: заслуженная награда или политический шаг? // URL: www.ru.euronews.com (дата обращения: 27.02.2017).



Таране Алидости в роли Раны. Кадр из фильма А. Фархади «Коммивояжер» (2016)

⁵ Цыркун Н. Вилли Ломен в Тегеране // URL: <http://kinoart.ru/blogs/villilomen-v-tegerane-kommivoyazher-rezhisser-asgar-farkhadi> (дата обращения: 06.02.2017).

⁶ Peter Bradshaw. The Salesman review — Asghar Farhadi's potent, disquieting Oscar-winner // URL: <https://www.theguardian.com/film/2017/mar/17/the-salesman-review-asghar-farhadi-oscar-winner-iran> (дата обращения: 17.03.2017).

⁷ Лоскутова Н.Г. Кино Ирана: ведущие тенденции 1950–2000-х годов: дис...кандидата искусствоведения. М., 2006. С. 84–86.

зируя этот фильм, обозреватель газеты «Гардиан» П. Брэдшоу выразил опасение, что «идеи Фархади рискуют погрузиться в маньеризм»⁶, для иранского кино малохарактерный. Безусловно, «Коммивояжер» — во всех отношениях профессиональная, интересная, но не самая лучшая работа режиссера.

Фархади выгодно отличался от своих соотечественников именно тем, что ему первому в иранском кино «новой волны» удалось в полной мере освоить достижения европейской пси-

хологической драмы. В самом деле, драма противоборства, логика поведения действующего героя, связь причин и следствий в кинематографе Ирана 1990-х оставались наиболее уязвимым местом⁷. Режиссер часто выступал в роли кукловода, по волшебному движению рук которого развивался сюжет. Так,

в «Коммивояжере» Фархади работает в несвойственной ему манере, слишком многое отдавая воле случая: мужчина принял женщину за другую, понял ошибку и решил сбежать, оставив в квартире документы на машину; у ученика хозяина квартиры (мужа жертвы) отец связан с автоинспекцией и помогает установить личность нападавшего. Очевидно, что без этой случайной «удачи» не было бы и фильма. Но суть картины не в этом, а в том, как герой превращается из добропорядочного, заботливого мужчины в жестокого и расчетливого мстителя. Метаморфоза получилась выразительной, но из-за череды случайностей не столь драматичной как в легендарном фильме «Корова» (1969) Д. Мехрджуи. Само по себе апеллирование драматурга к случайности как явлению не противоестественно, но только тогда, когда в случайном скрыта понятная зрителю закономерность. С этой точки зрения, драматургия «Коммивояжера» малоубедительна.

Дуэль двух изгоев

Уже в дебютной картине «Танцующая в пыли» (2003; в главных ролях Юсеф Ходапараст и Фармаз Гарибян) начинает проявляться характерная многоплановость сюжетного пове-

ствования. Первая история — показательный для иранского кино рассказ о драме молодой семьи, которую разрушают общественные предрассудки. Трагедия вынужденного развода отступает на второй план перед другой проблемой: герою — Назару — нужны деньги, чтобы заплатить жене «отступные». При всей «неправильности» эта ситуация для Ирана довольно типичная. Окружающая молодых враждебная атмосфера обрисовывается четко, но мимоходом, являясь подготовкой к главному событию (вторая история) — психологическому поединку Назара и знаменитого змеелова, к которому молодой человек напрашивается в ученики, но тот его не берет — ему не нужна конкуренция. Назар незаметно залезает в пикап змеелова, и тот обнаруживает «компаньона», уже приехав на место охоты.

Создается драматически яркая и богатая возможностями коллизия: один наотрез отказывается взаимодействовать, другой дает понять, что не отстанет. Молодой человек сам выходит на охоту: он безошибочно сжимает голову гюрзы, но в момент ликования змея все же жалит героя. Наблюдая за безупречно выстроенным поединком угрюмого старика с окаменевшей душой и молодым человеком, не теряющим надежды, зритель жаждет яркого финала. С укусом змеи наступает, казалось бы, кульминация, трагичное разрешение двух жизненных коллизий. Но понимая, что яд змеи смертелен, бесчувственный старик превращается в заботливого отца. Он отрезает Назару палец и везет его в больницу, чтобы вернуть палец на место, отдает на это лечение все имевшиеся у него средства.

В этой детализированной эпопее спасения Назара важна не фабула, а второй план — возрождение души старика. Однако финал картины лишен символической насыщенности основной сюжетной линии. Деньги, ради которых затевалась история с ловлей змей, Назар отдает покорной жене. Развестись он теперь может, но этого как раз он и не хочет. Жена его тоже не хочет разводиться. Такая покорность чужой воле и традициям не может не вызвать протеста зрителя, когда мелодраматическая развязка уводит от подлинной драмы: не в бессмысленной жертве Назара, а в проснувшемся сердце старика заключается нравственно-философский урок этой киноленты. Выбор змеелова крайне нерационален — у него, как оказывается, проблемы с законом, а проданный пикап — единственное его обиталище. Тем не менее готовность, не раздумывая, принести себя в жертву малознакомому молодому человеку говорит о глубокой человечности, покорности и признании бессилия перед



Юсеф Ходапараст
в роли Назара. Кадр
из фильма А. Фархади
«Танцующий в пыли»
(2003)

* Гиппенрейтер Ю.Б.,
Фаликман М.В.
Психология мотиваций и эмоций.
Хрестоматия. М.:
АСТ: Астрель, 2009.
С. 432.

° Там же. С. 427.

судьбой. Подобные трансформации в поведении человека описаны известным американским психологом Абрахамом Маслоу. Исследуя познание бытия в пиковых ситуациях, он назвал такие состояния «самоактуализацией», определив ее как «...эпизод или “прорыв”, в

котором все силы личности сливаются воедино, когда человек приобретает единство, <...> больше открыт впечатлениям, отличается неповторимостью, экспрессией и спонтанностью, <...> способен подняться над эго, более независим от своих низших потребностей...»⁸. Змеелов Асгара Фархади наглядно демонстрирует пиковую ситуацию самоактуализации. Именно поэтому рационального объяснения поступку змеелова не может быть, поскольку пиковое состояние, согласно А. Маслоу, всегда самоценно и самодостаточно, и любая попытка объяснить его — есть посягательство на его смысл⁹.

Между Сциллой и Харибдой

В картине «Прекрасный город» (2004; в главных ролях Таране Алидosti, Бабаки Ансари и Фарамаз Гарибян) Фархади создает еще более насыщенную драму, позволившую ему в полной мере проявить свой талант психолога. Как и в предыдущем фильме, название локализует действие. Там — степь, здесь — город. Степь ассоциируется с одиночеством, город — с ошеломляющим темпом жизни, к которому либо адаптируешься, либо погибаешь. В такую обстановку попадает неискушенный, несмотря на свое криминальное прошлое, молодой человек, который вызывает интерес у ряда окружающих его людей.

В тюрьме Акбару исполняется 18 лет, его собираются казнить за убийство любимой девушки, совершенное им два года назад. Их любовь была взаимной, но молодые люди не могли быть вместе и решили умереть. Девушка попросила Акбара убить ее первой, но он выжил и за содеянное должен быть казнен по наступлении совершеннолетия. Это лишь предыстория,

ключковато и вскользь обрисовываемая по ходу повествования. Сестра Акбара Фирузе и его досрочно освобожденный друг Ала хотят добиться ходатайства о помиловании от отца убитой девушки. Согласно исламскому правосудию, с разрешения родственников жертвы смертную казнь можно заменить тюремным сроком.

Отец же убитой хочет ускорить казнь из опасения, что его не оставят в покое родственники убийцы. Но и здесь не все так просто. Жизнь мужчины по иранским законам «стоит» в два раза дороже жизни женщины, поэтому за ускорение казни надо еще и заплатить. Западному зрителю такие законы не понятны, а само ускорение казни расценивается как кафкианство. Тем не менее судебные клерки объясняют несчастному отцу и заодно зрителю, что такие правила специально созданы для того, чтобы дать семье потерпевших возможность подумать, а возможно, и простить убийцу. Но в состоянии ли отец простить убийство любимой дочери? Откровенно издевательски звучит как рефрен фраза, адресованная отцу девушки разными людьми: если вы не «отомстите», то не успокоитесь. Но ему нужно не успокоение, а правосудие. Месть за дочь — отцовский долг. И то, что жизнь дочери «оценивается», только усугубляет его горе, растет и негодование в адрес родственников убийцы.

Отцом движет не расчет, а стремление выполнить долг, как он его определяет (роль отца в трагедии с дочерью зрителю неизвестна). В итоге он все же поддается уговорам своей второй жены и дает согласие на ходатайство о помиловании под гнетом другого долга — перед своей нынешней семьей и падче-

рицей, больной дочери супруги. Любви в этой семье нет: она для него служанка, он — кормилец. Согласие на помилование либо в обмен на деньги, необходимые для операции, которая может оставить падчерицу парализованной на всю жизнь, либо в обмен на ее замужество с Ала, не желающим этого союза, не решит проблем, а только создаст

Таране Алидостии
в роли Фирузе и Бабака
Ансари в роли Алы.
Кадр из фильма
А. Фархади
«Прекрасный город»
(2004)



новые. Формально «закрывая дело», отец дает ситуации развиваться в губительном для своей падчерицы направлении. В этом и заключается подлинное коварство его поступка. Иного нельзя и ожидать, если прощение дается не искренне.

Трагические последствия условий помилования очевидны всем, кроме тех, кто их выдвигает. Больная девушка осознает свою ущербность, но полностью подчинена воле матери, живущей иллюзиями из-за усталости и безысходности. Ей хочется, чтобы жизнь дочери была похожа на жизнь ее здоровых сверстниц: муж, семья, дети. Она сама несчастна, но стереотипное мышление мешает ей понять, что для дочери гораздо ценнее любовь матери, а не «вымогаемое» замужество. Собственный опыт ее как будто ничему не научил.

Режиссер придает сюжету безупречную психологическую канву, отводя изначальные цели участников конфликта на второй план и уступая место главному — поиску ответа на вопрос, стоит ли вмешиваться в промысел Божий. Одни готовы верить в то, что любая случайность ниспослана им свыше. Другие отождествляют Божий промысел с безоговорочной покорностью. Конфликт этих воззрений создает эмоциональное напряжение и заставляет Ала искать выход на стыке взаимоисключающих решений. Быстро повзрослевший, он задумывается о смысле жизни. Вместе с наставником, тюремным психологом, он вспоминает подростков, приговоренных к смерти за убийство. Один убил, потому что не хотел, чтобы мать попала в тюрьму за долги. Акбар убил, так как не хотел, чтобы любимая девушка досталась другому. Убийство не может быть ничем оправдано. Нельзя брать на себя «функции Бога», эту фразу повторяет в картине главный имам мечети.

Удаляющийся быстрыми шагами от дома любимой Ала и перегораживающий ему путь поезд служат безупречной метафорой, обеспечивая картине эффектный финал: любимая не открыла ему дверь, он в отчаянии бежит прочь, на пути у него — поезд. Зритель интуитивно ждет, что Ала в состоянии аффекта бросится под поезд, но... фильм заканчивается. Мчащийся поезд — символичен, это своего рода и некий шанс умчаться туда, где главный герой может обрести счастье. Итог картины в том, что высшая справедливость порой оборачивается к людям неугодной стороной, а достижение цели не всегда приносит счастье.

Подобный феномен «горькой конфеты» описан отечественным психологом А.Н. Леонтьевым в книге «Деятельность, сознание, личность». По сути, Ала на глазах у зрителя «уско-

ленно» проходит этапы становления личности. В тюрьме его жизнь происходила исключительно в рамках установленного распорядка и диктовалась присущими ему доминантами. На свободе он обнаруживает, что поступки (как его собственные, так и других людей) оказываются «полимотивированными». Неизбежно они должны выстраиваться в некую «иерархию», обусловленную не столько действием биологических и духовных сил субъекта, сколько осмыслением собственных мотивов в той системе отношений, в которые он вступает. Одни мотивы, побуждая деятельность, придают ей личностный смысл; другие выполняют роль побудительных факторов (положительных или отрицательных) и лишены смыслообразующей функции. «Парадокс состоит в том, что мотивы открываются сознанию только объективно, путем анализа деятельности, ее динамики. Субъективно же они выступают только в своем косвенном выражении — в форме переживания желания, хотения, стремления к цели», — пишет А.Н. Леонтьев¹⁰. На глазах зрителя происходит трансформация: от простого осознания «единичной» цели и выбора средств ее достижения, Але открываются подлинные мотивы, которые он должен выстроить в определенную иерархию. Эта задача никогда не решается сама собой и требует огромной внутренней работы, которую Ала только начинает проделывать, но уже это характеризует его как личность.

¹⁰ А.Н. Леонтьев. Деятельность, сознание, личность. М.: Смысл; Издательский центр «Академия», 2004. С. 155.

Фейерверк иллюзий

Начиная с работы «Среда фейерверков» (2006; в главных ролях Хеди Теграни, Таране Алидости и Хамид Фаранеджад), Фархади расширяет социальный круг своих героев. В фильме «Коммивояжер» (2016), во многом перекликающимся со «Средой фейерверков», тема среднего класса получает развитие, но именно в этой картине психология героев и их взаимодействие показываются наиболее тонко, без лишнего нагнетания страстей. Социальные реалии присутствуют в ленте как фон, как данность. Нелепость законов и предрассудки, как и в предыдущих своих работах, Фархади решительно порицает, но это не носит характера надрыва, открытой конфронтации, как у Дж. Панахи или М. Расулова. Черствость, цинизм и эгоизм людей в личной жизни Фархади осуждает не меньше, чем несовершенство созданных ими социальных механизмов.

В фильме «Среда фейерверков» молодая девушка Рухи собирается замуж и, чтобы заработать деньги на аренду платья, берется за работу по уборке дома. Она ужасается состоянию

квартиры: выбитое окно, мебель, затянутая пленкой, немытая посуда, горы мусора. Беспорядок полностью отражает эмоциональное состояние обитателей дома: супруги вовлечены в конфликт на почве супружеской измены. Жена Можит озабочена поиском доказательств, что ее муж Мортаза увлечен соседкой Симин. Рухи оказывается втянутой в тайную слежку за Мортазой. До этого ей нет никакого дела, но ею движет любопытство и желание навести порядок не только в квартире, но и в чужой семье. Неожиданно она оказывается в мире секретов и лжи, сопутствующих узам брака, и Рухи начинает беспокоиться, что все это ждет и ее. Действие происходит в канун мусульманского Нового года, накануне свадьбы, и связанное с этой новизной ожидание постепенно превращается в осознание того, что брак не начало, а конец — конец беззаботной и полной надежд юности.

Иранское общество, показанное Фархади, становится более глобализованным, как само общество, так и наше его восприятие. Уже не удивляют укрытые платками женщины, не кажется выходящей за рамки традиций сцена избияния жены мужем, а ведь еще недавно прикосновение мужчины к женщине на экране было табу. Мужчина может безбоязненно подвезти женщину на машине, тогда как в фильме Панахи «Круг» (2000) это закончилось арестом! Образ женщины, хоть и не лишенный социального контекста, все чаще углубляется в сторону психоанализа, превращая киноповествование в яркое и интересное действо. Теперь женщины, вынужденные довольствоваться традиционной ролью в обществе и в первую очередь в семье, сосуществуют с эмансипированными, образованными соотечественницами, нередко эгоистичными и взбалмошными, что приводит к выводу: гендерное и социальное неравенство может быть выражено в группах социума, но в жизни обывателя оно существует как данность и не всегда является препятствием для достижения гармонии и счастья, к чему человек стремится.

Женщина без мужчины в иранском обществе по-прежнему остается уязвимой, и Фархади показывает это через восприятие Рухи на примере разведенной Симин, которую владелец квартиры выселяет из-за якобы недовольства жильцов (она открыла свой бизнес в квартире). Но истинная причина иная: по словам Симин, одинокая женщина легко становится объектом слухов и пересудов. Хотя Симин тут лукавит: интрижка с женатым соседом имела место, а значит, и «возмездие» не лишено оснований.

Мотивы Мортазы и Симин банальны: мимолетное увлечение, усталость от бытовой рутины. Гораздо интереснее наблюдать за Можит, яркой женщиной с аффективно-экзальтированным темпераментом, находящейся в состоянии депрессии. В ее браке нет любви. Развод мог бы разрешить этот конфликт, но одновременно и создать другой, иллюстрацией которому служит образ Симин. Можит поссорилась с родней, не выполняет обязанности по дому, возмущение вызывает ее безответственное отношение к ребенку. Ситуация достигает такого накала, что психологическая драма вот-вот скатится до истерии



Таране Алидостии
в роли Рухи. Кадр
из фильма А. Фархади
«Среда фейерверков»
(2006)

«итальянского дворика»... Но — неожиданно возникает катарсис. Финал фильма расставляет все на свои места, символично отражая сознательный выбор героинь (мать и дитя, спокойно спящие в детской; дочь Симин, приехавшая на празд-

ники) и удел героев (опустевшая спальня Мортазы, бывший муж Симин, спящий в машине под окнами дома некогда брошенной им жены). Это конец фильма, но не конец истории: утратив иллюзии, люди остаются один на один с реальностью, и в этой реальности, посреди взрывающихся «фейерверков» им нужно остановиться и понять, что им по-настоящему дорого, что главное в их жизни.

О героях «Среды фейерверков» можно говорить в контексте «эмоциональной компетентности», которая нашла отражение в трудах американского психолога Д. Гоулмана. Умение выстраивать отношения внутри семьи не только позволяет человеку комфортно существовать, но и благоприятно сказывается на формировании «социального интеллекта» индивида, под которым Д. Гоулман понимает способность понять другого и поступать мудро в отношениях между людьми. Гоулман утверждает, что эмоциональная эволюция человека явно не поспевает за современным ритмом жизни¹¹. На фоне иранских реалий А. Фархади демонстрирует, что эмоциогенная ситуация сводит на нет корреляцию между жизненным опытом, интеллектом, социальным происхождением и эмоциональной компетентностью. Давая возобладать страстям над рассудком, взрослый человек

¹¹ Гоулман Д. Эмоциональный интеллект. М.; АСТ: Москва, Владимир: ВКТ, 2009. С. 20–21.

может оказаться неспособен решать проблемы конструктивно, и от этого происходит его деградация в личностном и социальном плане. С другой стороны, А. Фархади показывает, что мозг удивительно пластичен и при желании способен сформировать здоровый эмоциональный «репертуар».

* * *

Ранние работы Асгара Фархади, где запечатлены непохожие друг на друга истории о людских взаимоотношениях, развили эстетические завоевания иранской «новой волны» 1990-х годов, сделав важный шаг в разработке психологического портрета героя и показав, что жанровые приоритеты современных иранских режиссеров склоняются в сторону психологической драмы. Пассивно-созерцательное морализирование уступило место углубленному погружению во внутренний мир героя, где однозначности выводов противостоит метафоричное многообразие. Вслед за Фархади к психологической драме обратились и другие иранские режиссеры, например, давний соавтор Фархади и блистательный актер М. Хагиги («Скромный прием», 2012), М. Рахмани («Снег», 2014), С. Фарси («Дом под водой», 2010), М. Мостафави («Неспелые гранаты», 2014). И прославленные режиссеры с устоявшимися эстетическими предпочтениями, в частности, М. Маджиди («Песня воробьев», 2008) и М. Махмальбаф («Крик муравьев», 2006) обращались к этому жанру, хотя и ненадолго: пластическая выразительность (Маджиди) и обостренное чувство социальной справедливости (Махмальбаф) по-прежнему преобладают в их творчестве. Обращение к реальности в иранских фильмах остается неизменным, что неизбежно влечет за собой раскрытие социальной проблематики, представляющей существенный интерес для современного зрителя. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиппенрейтер Ю.Б., Фаликман М.В. Психология мотиваций и эмоций. Хрестоматия. — М.: АСТ: Астрель, 2009. — 704 с.
2. Гоулман Д. Эмоциональный интеллект. — М.: АСТ: Москва; Владимир: ВКТ, 2009. — 478 с.
3. Леонтьев А.Н. Деятельность, сознание, личность. — М.: Смысл; Издательский центр «Академия», 2004. — 352 с.
4. Лоскутова Н.Г. Кино Ирана: ведущие тенденции 1950–2000-х годов: дис. ...кандидата искусствоведения. — М., 2006. — 155 с.

5. Папоян К. «Оскар» Асгара Фархади: заслуженная награда или политический шаг? // URL.: <http://www.ru.euronews.com> (дата обращения: 27.02.2017).
6. Цыркун Н. Вилли Ломен в Тегеране // URL:<http://kinoart.ru/blogs/villi-lomen-v-tegerane-kommivoyazher-rezhisser-asgar-farkhadi> (дата обращения: 06.02.2017).
7. Bradshaw P. The Salesman review — Asghar Farhadi's potent, disquieting Oscar-winner // URL: <https://www.theguardian.com/film/2017/mar/17/the-salesman-review-asghar-farhadi-oscar-winner-iran> (дата обращения: 17.03.2017).
8. The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity. — London–New York, 2002. — 282 p.

REFERENCES

1. Gippenrejtser Yu. B., Falikman M.V. Psikhologiya motivacij i emocij. Khrestomatiya [Psychology of motivations and emotions]. — М.: AST: Astrel', 2009. — 704 p.
2. Goleman D. Emocional'nyj intellekt [Emotional Intelligence]. — М.: AST: Moskva; Vladimir: VKT, 2009. — 478 p.
3. Leont'ev A.N. Deyatel'nost', soznanie, lichnost' [Activity, consciousness, personality]. — М.: Smysl; Isdatel'skij centr "Akademiya", 2004. — 352 p.
4. Loskutova N.G. Kino Irana: vedushhie tendencsii 1950–2000-x godov. [Iranian Cinema: Leading Trends from the 1950s to the Early 2000s]: Thesis for a Candidate Degree in Arts. — М., 2006. — 155 p.
5. Papoyan K. "Oskar" Asgara Farxadi: zasluzhennaya nagrada ili politicheskij shag? [Oscar to Asgar Farhadi: a Well-deserved Award or a Political Message] // URL: www.ru.euronews.com (date of reference: 27.02.2017).
6. Cy'rkun N. Villi Lomen v Tegerane [Willy Loman in Tehran] // URL:<http://kinoart.ru/blogs/villi-lomen-v-tegerane-kommivoyazher-rezhisser-asgar-farkhadi> (date of reference: 06.02.2017).
7. Bradshaw P. The Salesman review — Asghar Farhadi's Potent, Disquieting Oscar-winner // URL: <https://www.theguardian.com/film/2017/mar/17/the-salesman-review-asghar-farhadi-oscar-winner-iran> (date of reference: 17.03.2017).
8. The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity. — London–New York, 2002. — 282 p.

Psychological Insight in Asgar Farhadi's Early Films

Natalya G. Grigorieva

PhD (Arts), Associate Professor, VGIK

UDC 791.43–24

ABSTRACT: The article dwells on the work of Asghar Farhadi, one of the leading Iranian film directors, a proud winner of a number of prestigious international awards. The author proves that modern Iranian filmmakers show preferences to other genres as opposed to those favored in the 1990s; metaphorical ellipses have replaced the obvious conclusions and contemplative moralizing has given way to focusing on characters' inner world. The article emphasizes that A. Farhadi was among the first in Iranian cinema to have fully mastered the achievements of European psychological drama. The logic of characters' behavior and cause- and-effect relationship appeared to have been the most vulnerable point in the films of Iranian New Wave. The first films by A. Farhadi (*"Dancing in the Dust"*, 2003; *The Beautiful City*", 2004; *"Fireworks Wednesday"*, 2006) manifested a significant step forward in this respect. Though these pictures are less known to the audience and not so generously acclaimed and rewarded by international film festivals as his famous *"Salesman"*, they show Farhadi's skills of a talented psychologist more apparently. The author notes that by turning to psychoanalysis, Farhadi does not reject social aspects, but merely shifts the highlights. His social criticism does not have the acuteness of an open confrontation, but is subtly interwoven into his contemplating narratives, characters' reflections and motivations.

The article also touches the image of women, which has considerably changed since the late 1990s. The director is less interested in social contradictions and tension caused by the oppressed status of women in an Islamic society. Instead, he is more concerned with their inner world and how they deal with complicated issues.

KEY WORDS: Iranian cinema, psychological drama, Asgar Farhadi, marriage, marital relations, family conflicts, Iranian woman