



## Экранизация повести Сэлинджера в переводе на фарси

**Н.Г. Григорьева**

кандидат искусствоведения

*В статье анализируется фильм «Пари» иранского режиссера Дариуша Мехрджуи, снятый по двум рассказам Дж.Д. Сэлинджера, объединенным писателем в повесть «Фрэнни и Зуи». Проблема взаимодействия высокоодаренной личности с миром обывателя, поставленная Сэлинджером в литературном источнике, оказалась актуальной для Ирана 1990-х. Именно в это время в иранском кинематографе появляются новые герои — молодые образованные женщины и ветераны ирано-иракской войны. Сохранив оригинальные диалоги, Мехрджуи, тем не менее, внес в повествование ряд существенных изменений, которые погружают зрителя в совершенно отличное от сэлинджерского мировоззрение.*

УДК 791.43-24

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

иранское кино, Дариуш Мехрджуи, культурные адаптации, иранская женщина, феминизм в Иране, тайные экранизации Сэлинджера

Свое мнение о Голливуде Дж.Д. Сэлинджер недвусмысленно выразил на второй странице романа «Над пропастью во ржи». Его нелюбовь к киноиндустрии началась после неудачной, как он считал, экранизации рассказа «Дядюшка Виггили в Коннектикуте»<sup>1</sup> из «Девяти историй» («Мое глупое сердце», режиссер М. Робсон, 1949). Сэлинджер еще тогда заявил, что не будет продавать права на экранизацию своих работ, но однажды поступился этим принципом. В 1957 году журнал «Нью-Йоркер», всегда с радостью публиковавший его работы, отказался печатать рассказ «Зуи» под предлогом, что «в журнале не публикуются продолжения ранее опубликованных произведений»<sup>2</sup>. За два года до этого журнал действительно представил читателю рассказ «Фрэнни», продолжавший начатую в 1948 году сагу о семействе Глассов. Логика издателей была объяснима: имя Сэлинджера уже ассоциировалось с другой литературной семьей — Холдена Колфилда, и журнал опасался, что читатели, ожидая рассказов о Колфилдах, могут с неохотой воспринять соперничающую группу персонажей.

<sup>1</sup> В русском переводе встречается также «Лапа-растяпа». — Прим. авт.

<sup>2</sup> Славенски К. Человек, идущий сквозь рожь. Санкт-Петербург: Азбука, 2014. С. 351.

<sup>3</sup> Славенски К. Человек, идущий сквозь рожь. Санкт-Петербург: Азбука, 2014. С. 356.

<sup>4</sup> Исполнители главных ролей — Никки Карими, Али Мосаффа. — *Прим. авт.*

<sup>5</sup> McKinley J. Iranian Film Is Canceled After Protest By Salinger. New York Times, Nov 21, 1998. URL: <https://www.nytimes.com/1998/11/21/movies/iranian-film-is-canceled-after-protest-by-salinger.html> (accessed: 27.07.2019).

Отказ журнала публиковать новые произведения привносил в жизнь Сэлинджера массу неопределенностей финансового характера, но творчески писатель был преисполнен решимости продолжать писать о Глассах. Это и заставило его обратить свой взор на Голливуд. Однако и Бродвей, и Голливуд были заинтересованы только в романе «Над пропастью во ржи». Продюсер Джерри Уолд отказался запускать в производство предложенный Сэлинджером рассказ «Человек, который смеялся», сказав, что он «слишком короткий» и «дает мало исходного материала»<sup>3</sup>. Именно это обстоятельство и сыграло решающую роль в том, что ни одна из работ Сэлинджера не должна была попасть на экран в обозримом будущем: интеллектуальная собственность по законам США защищена на протяжении всей жизни автора плюс семьдесят лет после его смерти. Таким образом, фильм Мехрджуи «Пари» (1995)<sup>4</sup>, в основу которого положена повесть «Фрэнни и Зуи», — вторая и сегодня последняя полнометражная экранизация произведений Сэлинджера.

### Свобода творчества по-ирански

До запуска в производство Мехрджуи написал Сэлинджеру письмо о желании экранизировать «Фрэнни и Зуи», но ответа не получил. Расценив молчание как знак согласия, режиссер начал работу. Три года спустя, после того, как фильм был завершен и получил приз за лучшую режиссуру на фестивале Фаджр в Тегеране, Мехрджуи пригласил Сэлинджера на просмотр в рамках фестиваля иранского кино в Америке. Но писатель не просто не пришел, а обратившись к адвокатам, запретил показ. Такая реакция, хоть и была вполне ожидаема от Сэлинджера, вызвала огромное недовольство со стороны иранской общины Нью-Йорка и организаторов фестиваля. В ответ Мехрджуи заявил следующее: «В моей стране нет авторских прав. Мы можем свободно читать и делать всё, что хотим»<sup>5</sup>.

В Америке, где свобода во всех ее проявлениях возведена в культ, такие слова интеллигента из фундаменталистской страны прозвучали вызывающе: с одной стороны, всем было понятно, что экранизация Сэлинджера иранцем стала возможной благодаря несовершенству исполнения законов об авторских правах. С другой — такой «свободы» не могли себе позволить предпринимавшие отчаянные попытки экранизировать рассказы писателя Спилберг и Казан. Более того, Мехрджуи оставил без внимания столь желанный в Голливуде роман «Над пропастью во ржи», остановив свой выбор на повести «Фрэнни и Зуи», значительно менее известной и более сложной для

экранизации. Голливуд привлекал кассовый потенциал романа-бестселлера, тогда как «свободный» от диктатуры рынка и доллара Мехрджуи выбрал произведение, которое по сути было выражением презрения к «американской мечте», но по духу соответствовало состоянию творческой интеллигенции в Иране 1990-х. Кроме того, традиционное уважение к старшим не позволило Мехрджуи раскрыть тему взросления молодежи через неприятие лжи мира взрослых, тем более, что подросткам в иранском кино присущи непосредственное восприятие мира, высокая нравственность и интуитивный оптимизм, то есть всё то, что никак не вяжется с нонконформизмом юного Колфилда.

### Интеллектуалы и обыватели

Предыдущий фильм Мехрджуи «Сара» (1993, экранизация пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом») заканчивается тем, что женщина обретает внутреннюю свободу от стереотипов, право на собственное «Я» и заявляет о своей готовности жить самостоятельно, без привязки к мужу и к браку, жить самодостаточно и даже преподать урок мужчинам, не готовым распознать в женщине личность с ее достоинствами и недостатками. В фильме «Пари» главная героиня воспринимает свою свободу уже как данность, а не как завоевание, но бремя свободы оказывается для нее мучительным, и процесс ее внутреннего поиска обрисовывает типичные признаки экзистенциального кризиса.

Отечественный исследователь работ Сэлинджера И. Галинская отмечает, что в зарубежной литературной критике нет единого мнения по поводу повести «Фрэнни и Зуи». Английский критик Б. Уэй не увидел во «Фрэнни» ничего, кроме религиозного экстаза, причем его мнение не изменилось после объединения «Фрэнни» и «Зуи» в одну книгу. В свою очередь, К. Боуду повесть представляется подражанием религиозному трактату, а У. Френч увидел в этом произведении лишь уничижительную сатиру на жизнь американских академических кругов. Однако К. Александер называет книгу «Фрэнни и Зуи» более значительной, чем «Над пропастью во ржи», усматривая в ней «зрелую студенческую вариацию холденовского поиска правды»<sup>6</sup>. С ним согласен биограф Сэлинджера К. Славенски, утверждая, что «ни в одном творении Сэлинджера не проявилось так ярко его стремление к совершенству, как в «Зуи». Сэлинджер работал над «Зуи» полтора года, «сходя с ума из-за каждого слова и каждой запятой»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Галинская И. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера. М.: Наука, 1975. С. 90.

<sup>7</sup> Славенски К. Человек, идущий сквозь рожь. Санкт-Петербург: Азбука, 2014. С. 336, 348.

Разделяя эту точку зрения, Мехрджуи бережно отнесся к текстам Сэлинджера, практически полностью сохранив оригинальные диалоги. «Иранизация» исходного текста не затронула также построение повествования, которое И. Галицкая связывает с увлечением Сэлинджером восточными духовными практиками. Индийские философы С. Чаттерджи и Д. Датта отмечают, что «...в древнеиндийских учениях существовало непреложное условие: необходимо было установить и полностью изложить точку зрения оппонента, затем ее опровергнуть и лишь после этого изложить собственные положения и доказать их истинность, благодаря чему каждая философская система приняла обособленный и заверченный вид»<sup>8</sup>. Также и здесь, неразрывная связь «Фрэнни» и «Зуи» обусловлена тем, что в «Фрэнни» изложены этические принципы, которые затем опровергаются в «Зуи».

<sup>8</sup> Чаттерджи С., Датта Д. Древняя индийская философия. М.: Издательство иностранной литературы, 1955. С. 11.

В первой части фильма зритель знакомится с Пари (Фрэнни), разочаровавшейся в своих кумирах интеллектуалкой, пытающейся обрести душевную гармонию в молитве. Во второй части ее брат<sup>9</sup>, дадаши (Зуи), осознавший тупиковость такого пути для своей сестры в силу особенностей ее личности, помогает ей выбраться из глубокого духовного кризиса. Он убеждает ее, что отрыв от реальности и поиск чего-то совершенного в итоге всегда заводит в тупик, из которого нет выхода. Это послужило причиной самоубийства их старшего брата — Асада (Симора).

<sup>9</sup> Дадаши — по-ирански «брат», имя его не называется.

В силу того, что Симор — самый «разработанный» персонаж из всех Глассов и встречается в каждом произведении саги, информированный зритель интуитивно узнает в Асаде Симора и соответственно знает о нем гораздо больше, чем рассказывает в фильме Мехрджуи. Как и Симор, Асад — это недостижимая и нежизнеспособная мечта. Герой обречен на двойственность своего существования: он чужд окружающему его миру, избегает его и одновременно чувствует к нему любовь и привязанность. Сэлинджер образно описал отношение Симора к собирательному образу мещанского мира, представленного его будущей на тот момент женой и ее матерью. «Иногда, когда я ухожу от них, у меня странное чувство, что М. и ее мать напичкали мои карманы маленькими флакончиками и тюбиками с губной помадой, румянами, сетками для волос, дезодорантами и т. п. Я переполнен чувством благодарности к ним, но я не представляю себе, что мне делать с этими невидимыми подарочками»<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Salinger J.D. Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour, An Introduction. Boston. Little, Brown and Company, 1991. P. 69.

Обозначенная в «Зуи» глубоко личная моральная дилемма Сэлинджера между священнодействием интеллектуального поиска и творчеством и вкушением приносимых ими плодов приобретает у Мехрджуи характер конфликта творческой личности с



Али Мосаффа  
в роли дадаши.  
Кадр из фильма  
Д. Мехрджуи «Пари»  
(1995)

миром обывателей. Негодование Сэлинджера относительно тенденции рассматривать любую неординарность и талантливость как болезнь, «которую надо лечить у психоаналитика», не нашло у Мехрджуи явного отражения. К мещанам у режиссера нет никакого презрения и гораз-

до меньше раздражения и злобы в их адрес. У Сэлинджера собирательный образ обывателя — «смертельно больная толстуха, у которой, кроме радио, нет никаких радостей». У Мехрджуи обыватели — это смеющиеся, стройные женщины с кувшинами на голове. По сути старания дадаши направлены не на поиск истины, а на то, чтобы уберечь сестру от трагической участи старшего брата. А сам по себе обыватель, по Мехрджуи, не так уж плох и вполне симпатичен. Постоянное самосовершенствование идет в ногу с постепенным развенчанием кумиров, которые один за другим пополняют собирательный образ в образе женщин с кувшинами на голове, что само по себе гораздо добрее и оптимистичнее, чем больная толстуха у Сэлинджера.

Негласное деление людей на два, не то чтобы враждующих, но относящихся друг к другу с недоверием лагеря — обывателей и интеллектуалов — имело место еще в шахском кинематографе. Автор монографии по истории иранского кино Хамид Реза Садр отмечает это как одну из характерных особенностей иранского кинематографа 1960–1970-х годов. Анализ причин этого противостояния и динамики вызванных ими изменений в социокультурной атмосфере страны показал, что это явилось следствием кризиса шахского режима, проявившегося в сильнейшем расслоении иранского общества и в риске утраты национальной идеи<sup>11</sup>. В этом отношении показателен фильм Б. Бейзаи «Ливень» (1972) о борьбе учителя и мясника за сердце одной и той же женщины. Очевидно, что речь шла не только о столкновении двух «эго», но и о конфликте разных социальных групп общества. После падения шахского режима недоверие к интеллектуалам усилилось. Интеллектуальность стала атрибутом

<sup>11</sup> Sadr H.R.  
Iranian Cinema.  
A political History.  
London New York:  
I.S. Tauris, 2006,  
pp. 118–120,  
pp. 156–159.

западничества, кроме того, интеллеktуал «притянул» ряд негативных коннотаций — пассивность, вялость, нерешительность, излишнюю сентиментальность, неустроенность.

Внешне интеллеktуалы отличаются большей опрятностью, красноречием, изысканностью манер. В еще более раннем фильме Мехрджуи «Хамун» (1989) интеллеktуал также был олицетворением полной беспомощности и несостоятельности. Главный герой — красивый, раскрепощенный и остроумный мужчина — оказывается неспособным совладать ни с личными, ни с социальными потрясениями в жизни, отчего теряет рассудок и совершает неудачную попытку покончить с собой. Вплоть до середины 1990-х годов любимым героем в иранском кино оставался человек из глубинки, работавший на земле, или ребенок. Тем не менее образ интеллеktуала постепенно стал приобретать новые привлекательные черты и как всякое «новое» противопоставлялся старому и привычному, что заметно на примере Пари.

Не имея возможности в силу действия исламского дресс-кода нарядить героиню в «енотовую шубку», как на Фрэнни, и как-то иначе показать, что она «девушка, что надо», Мехрджуи драматургически дает зрителю понять, что Пари — «другая». В первом эпизоде одноклассницы с молчаливого поощрения учителя пытаются утопить ее в бассейне мутной воды. Пари — другая не только для сверстников, но и для представленного учителем иранского истеблишмента. Символика мутной воды на протяжении всего фильма создает настроение внутренней растерянности, неясности и грусти. Далее, Пари уже студентка университета — умная, красивая, ухоженная — спорит с профессором о персидской классической поэзии и явно одерживает верх в споре. В 1995 году ей 20 лет, а значит, ее детство и юность пришлось на самый разгар революционного хаоса, фундаментализма и послевоенного истощения страны, что не могло не сказаться на ее мировоззрении. В то же время к концу XX века высшее образование для женщин в Иране обрело массовый характер, и потому не столько «эксклюзивность», сколько «массовость» образа молодой образованной женщины вызвала потребность в новой героине — горожанке, пытающейся сориентироваться в потоке обретенных знаний, свобод и взаимоисключающих этических максим. Поиск душевной гармонии и разочарование в окружавших ее людях, принадлежащих к интеллеktуальной элите общества, инициируют процесс духовного поиска. Воспитанная в исламской среде, первый шаг она делает в сторону религии. Вместо «Пути пилигрима» Пари ориентируется на сулюк — путь познания истины в суфизме.

<sup>12</sup> Бернацкая В.  
Дж. Д. Сэлинджер —  
автор цикла о Глассах //  
Salinger J.D. Nine  
Stories. Franny and  
Zooy. Raise High the  
Roof Beam Carpenters.  
М., 1982. С. 5–23.

<sup>13</sup> Коран. Редакци-  
онно-издательский  
отдел Таджикского  
республиканского  
отделения Советского  
фонда культуры. 1990.  
С. 280.

Как путь православного монаха, так и путь мусульманина — это погружение в эзотерические сферы, что было свойственно Сэлинджеру на протяжении всего его творчества. Как отмечает исследователь и переводчик В. Бернацкая, у писателя есть реминисценции из буддийской и раннехристианской литературы, за что его пытались обвинить в мистицизме и даже прямо называли религиозным писателем, хотя ни к одной из известных религиозных систем Сэлинджер никогда не присоединялся<sup>12</sup>. Для Сэлинджера обращение к религиозному акту есть поиск некоего высокого нравственного идеала, который можно противопоставить бездуховности и конформизму. Увлечение Пари суфизмом — явный признак размышления над смыслом Корана. Собственно, с этого и начинался суфизм — с глубокого анализа мельчайших движений души человека, скрытых мотивов его поступков, внимания к личному переживанию и осознания религиозных истин. Сегодня изучение и осмысление сакральных текстов ислама — это еще и первый шаг в самом действенном способе борьбы за права женщин. Поскольку открытой политической оппозиции в исламской стране в принципе быть не может, «отвоевывание» женщинами своих прав происходит путем толкования Корана с целью поиска доказательств равноправия женщин и мужчин перед Богом. Впрочем, здесь возникают проблемы, поскольку несмотря на то, что в Коране прямо сказано, что «из Его знамений — что Он создал для вас из вас самих жен, чтобы вы жили с ними, устроил между Вами любовь и милость» (30:21)<sup>13</sup>, четвертая сура содержит аяты о неравноценности свидетельств женщин и мужчин в суде, о допустимости применения физической силы в случае «непослушания», о феномене «покровительства» мужчин над женщинами, о легитимности мужской полигамии и т. д. Противоречивые утверждения и дают основания подвергать фундаментализм жесткой критике со стороны борцов за права человека.

### Война рождает нового героя

Зрелость суждений и взглядов на мир сэлинджерского Зуи в полной мере унаследовал дадаши, хотя и приобрел свои собственные, характерные для Ирана 1990-х, особенности. Он, как и Пари, — интеллектual, но не мечущийся, не поглощенный умозрительными душевными метаниями, а устойчивый в своих убеждениях, твердо стоящий на ногах, востребованный профессионал. Этот «новый» интеллектual в иранском кино является полной противоположностью прежнего. В нем нет ни намек на слабость, сентиментальность и нерешительность. И внешне в





Ники Карими  
в роли Пари.  
Кадр из фильма  
Д. Мехрджуи «Пари»  
(1995)

его образе появились существенные отличия: он, как и раньше, красив и крепощен, но в нем проявились черты любимых иранцами ветеранов ирано-иракской войны. Большую часть фильма он одет в военную форму — он актер, играет солдата, и в нем горит внутренний огонь, который присущ мужчинам, прошедшим войну.

Его герой, будучи смертельно раненым на поле брани, из последних сил поднимает голову и провожает взглядом всё тех же женщин с кувшинами на головах: пока солдат защищает их, хотя бы взглядом, с ними ничего не случится. Пока жив, солдат должен защищать. Для Али Мосаффы это была первая роль в кино, которая принесла ему огромную популярность в Иране, и сегодня он один из самых востребованных и узнаваемых актеров в иранском кино.

### Заключение

Как и большинство иранских картин, фильм «Пари» вряд ли можно считать чистым развлечением или чистым искусством. Экранизация произведений западноевропейских классиков на иранской земле непременно получает политическое содержание и отражает текущее состояние общества с его идеологическими и политическими тенденциями. Мехрджуи удалось обогатить палитру иранского кино принципиально новыми для 1990-х годов героями. С одной стороны, эмансипированная и независимая интеллектуалка, с другой — уверенный в себе и ответственный интеллектуал, прошедший войну, которого иранское общество готово принять за «своего». Такому человеку невозможно внушить ложные цели и ложные ценности, и именно он способен спасти «заблудившуюся» в духовных поисках Пари, призывая ее всегда следовать своему призванию и отдавать избранному предназначению все свои силы. ■



# ЛИТЕРАТУРА

1. *Бернацкая В. Дж.Д. Сэлинджер* — автор цикла о Глассах // Salinger J.D. Nine Stories. Franny and Zooey. Raise High the Roof Beam Carpenters. М., 1982. С. 5–23.
2. *Галинская И. Философские и эстетические основы поэтики Дж.Д. Сэлинджера*. М.: Наука, 1975. 110 с.
3. *Коран. Редакционно-издательский отдел Таджикского республиканского отделения Советского фонда культуры*, 1990. 449 с.
4. *Славенски К. Человек, идущий сквозь рожь*. Санкт-Петербург: Азбука, 2014. 512 с.
5. *Чаттерджи С., Датта Д. Древняя индийская философия*. М., 1955. 376 с.
6. *Sadr H.R. Iranian Cinema. A political History*. London; New York: I.S. Tauris, 2006. 315 p.

# REFERENCES

1. *Bernatskaya V. (1982) J.D. Salinger — avtor tsykla o Glassakh [J.D. Salinger, the author of the Glass Family Series]. Salinger J.D. Nine Stories. Franny and Zooey. Raise High the Roof Beam Carpenters. Moscow, 1982, pp. 5–23. (In Russ.).*
2. *Galinskaya I. (1975) Philosophskie I esteticheskie osnovy poetiki J.D. Salingera [Philosophical and aesthetical basic concepts of Salinger's poetics]. Moscow: Nauka, 1975. 110 p. (In Russ.).*
3. *Koran [The Qur'an] (1990). Redaktsionno-izdatel'skiy otdel Tadzhijskogo otdeleniya Sovetskogo Fonda Kul'tury, 1990. 449 p. (In Russ.).???*
4. *Slavenski K. (2014) Chelovek, idutshii skvoz' rozh' [J.D.Salinger: A Life Raised High]. St. Petersburg: Azbuka, 2014. 512 p. (In Russ.).*
5. *Chatterjee S., Datta D. (1955) Drevnyaya indiiskaya filosofiya [An Introduction to Indian Philosophy]. Moscow, 1955. 376 p. (In Russ.).*
6. *Sadr H.R. Iranian Cinema. A political History. London; New York: I.S.Tauris, 2006. 315 p.*

# A Screen Version of the Story of Salinger Translated into Farsi

**Natalya G. Grigoreva**

*Ph.D (Arts), Associate Professor, VGIK*

UDC 791.43-24

**ABSTRACT:** The article analyzes the film *Pari* (1995) by the Iranian Director Dariush Mehrjui based on J.D.Salinger's book *Franny and Zooey*. The screen adaptation was made without Salinger's authorization, so the film went on quietly, without much visibility at international events, including film festivals. Unlike many other Iranian films of that time, where a woman's freedom is assumed as an achievement, the film *Pari* shows a female character who perceives her freedom as a given. But freedom turns out to be a burden for her, resulting in a deep existential soul-searching crisis. The problem of the interaction of a highly gifted personality with the world of the ordinary people found in Salinger's prose, proved to be relevant for Iran of the 1990s.

In the film *Pari*, Mehrjui introduced fundamentally new characters for Iranian cinema of the 1990s. On the one hand, there was an emancipated and independent intellectual woman, on the other, a full-hearted and secure intellectual man who had been through the war.

Iranian films of the Shah period typically portrayed intellectuals as unpractical and hysterical members of society. In his film *Pari*, Mehrjui creates an image of intellectuals the audience can connect with. Compared to Salinger, he is far less judgmental and critical towards the ordinary people who he sees as complex individuals not perfectly consistent in everything they do in life. Despite the obvious differences in the characters' world outlooks and in the social conditions around them, Salinger and Mehrjui come to the same conclusion: one should always follow their heart and try to find fulfillment in their lives.

It proves to be a pattern that screen adaptations set in Iran but based on the works of Western authors acquire political implications and reflect the currents and attitudes of society, as well as its ideological and political trends.

**KEY WORDS:** Iranian cinema, Dariush Mehrjui, cultural adaptations, screen adaptations, Iranian woman, feminism in Iran, unauthorized screen adaptation of Salinger's books