



Культурная модификация пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом» на иранском экране

Н.Г. Григорьева

кандидат искусствоведения

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK25745>

УДК 791.43-24

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются подходы к экранной интерпретации в иранском кинематографе. Автор анализирует стратегии культурной адаптации пьесы Г. Ибсена «Кукольный дом» (1879), примененные иранским режиссером Дариушем Мехрджуи при создании фильма «Сара» (1993). Сопоставление оригинала с его экранной интерпретацией показывает, что режиссеру удалось актуализировать проблематику литературного произведения мировой классики в социокультурной обстановке Ирана 1990-х годов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

иранское кино,
Дариуш
Мехрджуи,
культурные
адаптации,
экранные
адаптации,
иранская
женщина,
феминизм
в Иране

Сименем Дариуша Мехрджуи, известного сегодня как ярко-открытием миром иранского кинематографа. В 1971 году он контрабандой привез на Венецианский фестиваль фильм «Корова» и получил за него приз кинокритиков. После майских событий 1968 года интерес к кинопроизведениям французской «новой волны» стал снижаться, и эту эстафету подхватили молодые кинематографисты Швеции и Германии. Таким образом, начало 1970-х годов ознаменовалось целым рядом успехов авторского кино. На этом фоне демонстрация никому не известного иранского фильма, к тому же без субтитров, стала настоящим шоком. До этого момента для западного зрителя иранского кино фактически не существовало. У классиков зарубежного киноведения Ж. Садуля и Е. Теплица нет ни строчки об иранском кинематографе, так что даже для специалистов-киноведов иранская «новая волна» возникла каким-то чудом из ничего. С тех пор Мехрджуи, «с первой попытки» покоривший искушенную европейскую публику, продолжает удивлять своих поклонников смелыми экспериментами, в том числе изящными культурными адаптациями западной литературы в эстетике исламского фундаментализма.

В силу господствующей идеологии западная литература не может попасть на экран без обязательной «иранизации»

материала. Формальная адаптация предполагает, как минимум, соблюдение исламского дресс-кода и правил скромного поведения. Очевидно, что такие формальные модификации не сулят ничего оригинального. В истории иранского кино уже была эпоха безликих и бессодержательных «фильмов-фарси» в 1950–1960-х годах, когда национальные студии поставили на поток производство «персонализированных» версий западных развлекательных картин. Низкое качество фильмов-фарси частично объясняется скудностью оснащения студий и низким уровнем подготовки специалистов, но все же главной проблемой кинематографа того периода была бедность художественного видения и воплощения, «виртуальность» предлагаемой картины мира. Конечно, фильмы-фарси рассказывали об иранцах, их действие разворачивалось на фоне иранских пейзажей, на экране возникали реальные детали национального быта. Но из-за формального перенесения сюжетного эталона в другую действительность, Иран изображался скорее «глазами построннего», иностранца, увлеченного восточной экзотикой.

Иранская «новая волна» 1970-х началась с поиска собственного изобразительного языка и возродила значительный интерес как к национальным традициям, так и к стилистическим инновациям. И ввиду того, что многие режиссеры тех лет получили образование в Европе и США, периодически возникали обращения к западной классике. Однако единичные примеры экранизаций, в частности, режиссера Д. Мехрджуи («Почтальон», 1972) по незаконченной пьесе Г. Бюхнера «Войцек» и режиссера Р. Мир-Лохи («Мягкотелый», 1972) по повести Дж. Стейнбека «О мышах и людях», были известны лишь за границей, где оценили в первую очередь гражданское мужество создателей, и только потом художественную зрелость их работ.

Первое обращение к западной литературе уже после Исламской революции 1979 года осуществил знаменитый иранский режиссер М. Махмальбаф, положив в основу одной из трех новелл фильма «Лоточник» (1988) рассказ Альберто Моравиа «Младенец» из «Римских историй». Его интерпретация не имела ничего общего с фильмами-фарси и представляла собой существенный шаг вперед, по сравнению с работами Мехрджуи и Мир-Лохи прошлых лет. Но несмотря на то, что фильм имел огромный успех в Иране и остался в памяти зрителя именно благодаря заимствованному итальянскому сюжету, широкое распространение это направление не получило. В силу разных причин режиссеры предпочитали снимать по оригинальным сценариям, часто по своим собственным.



Иранский режиссер
Дариуш Мехрджуй

В отличие от советской эпохи никто не требовал от иранских кинематографистов создания киноплакатов или «агиток». Не было и другой догмы, которая бы сковывала режиссеров и сценаристов в их творчестве, кроме одной: исламской морали. Адаптация творческих идей к нормам этой морали (не более жесткой, чем любая иная конфессиональная мораль в других странах и при других режимах) потребовала некоторого времени, и Д. Мехрджуй возвращается к излюбленной форме только в середине 1990-х, сняв две картины подряд по произведениям западных классиков: «Сара» (1993) по пьесе «Кукольный дом» Генрика Ибсена и «Пари» (1995) по повестям Дж. Д. Сэлинджера «Фрэнни» и «Зуи». В этих

картинах развивается тенденция к сплаву поэтической образности с изображением современных социальных реалий, определенная уже в этапном для развития иранского кинематографа фильме «Корова». В столь разнородный «союз» добавляется еще литературная основа, созданная много лет назад и в другой среде, что позволяет рассматривать работы Д. Мехрджуй с точки зрения «культурной перспективы», существующей вне хронологии и географии.

«Склонение на иранские нравы»

Понятие культурная адаптация текста в теории перевода предполагает «преобразование, замену какого-либо элемента художественной структуры оригинала, вступающего в противоречие с культурой принимающего языка, на элемент более характерный для принимающей культуры с целью достижения прагматического эффекта, сопоставимого с оригиналом»¹. Злоупотребление приемами культурной адаптации приводит к тому, что переводимый текст либо полностью, либо частично теряет национальную специфику и авторский стиль. В России в конце XVIII — начале XIX века такая практика перевода получила название «склонение на наши нравы». Переводчики заменяли иноязычные имена и бытовые реалии оригинала русскими именами и деталями родного быта, переносили действие в российскую действительность. Такого рода вольности вряд ли были продиктованы исключительно собственным произволом переводчика: таким был запрос общества, ориентированного на просвещение, таковым было и стремление авторов освоить

¹ Грешаева Л.И. Культурная адаптация текста как способ достижения комплексной эквивалентности при переводе // Проблемы культурной адаптации текста. Воронеж, 1999. С. 25.

иностранный литературный опыт и на его основе создать собственный совершенный текст.

Сегодня доступность мирового культурного наследия и уровень компетенции современного человека в межкультурной коммуникации делают «склонение» на его нравы совершенно излишним. С другой стороны, как отмечает канадский литературовед и культуролог Л. Хатчон в книге «Теория адаптации», именно разного рода «склонения» занимают в наши дни большую часть медиaprостранства: в кино, на телевидении, в театре, в интернете, в литературе и комиксах, в компьютерных играх, в кавер-версиях песен и тематических парках². Определяя адаптацию как «повторное, развернутое, намеренное и заявленное обращение к конкретному произведению искусства», автор считает, что ее нужно рассматривать тройко: как самостоятельное произведение, как процесс создания и процесс восприятия. Действительно, адаптации создаются в ином временном и пространственном контексте. Автор адаптации имеет полное право читать оригинал «со своей колокольни» и часто располагает отличным от автора оригинала технологическим арсеналом. Аудитория, в свою очередь, знакомая или незнакомая с исходным замыслом, оценивает новое произведение в соответствии с собственным вкусом, системой ценностей и житейским опытом, полученным в современной ей среде. По Хатчон, в процессе восприятия контекст выступает решающим фактором. Под контекстом для экранных и сценических произведений Хатчон подразумевает не только социокультурные реалии, но и рекламу в средствах массовой информации, узнаваемость создателей адаптации, мнение критиков³.

Механизм задействования сопутствующих индустрий и разных видов медиа для «старых сказок на новый лад» ничем не отличается от позиционирования любого медиапродукта и продиктован необходимостью расширения целевой аудитории, донесения до нее нужной информации. Переизбыток разного рода контента и лимитированное количество времени на его изучение приводит к тому, что аудитория стала очень избирательна, и за ее внимание приходится бороться. Если раньше целевая аудитория определялась в основном по возрастным, гендерным и социальным параметрам, сейчас к этому перечню добавился набор посещаемых сайтов и социальных сетей. Таким образом, задача современных режиссеров и продюсеров состоит в том, чтобы не только понимать академические и житейские интересы зрителя, но и прекрасно ориентироваться в возможностях различных медиаформатов. Именно это

² Hutcheon L.
A Theory of Adaptation.
London: Routledge, 2006,
pp. 6–7.

³ Там же. С. 142–145.

качество и помогло Мехджуи добиться успеха в экранизации норвежского произведения вековой давности на иранской земле. Он четко оценил «адаптивность» пьесы Г. Ибсена для другого формата и ее способность обрести новый смысл в меняющемся мире.

Действительно, кинематограф в Иране 1990-х годов переживал небывалый всплеск популярности как внутри страны, так и за ее пределами, поэтому формат кинофильма гарантировал режиссеру максимальный охват аудитории. Мехрджуи учел множество факторов многокомпонентного контекста, включающего повседневный быт, социальные, гендерные, идеологические характеристики Ирана 1990-х, собственный имидж и отношение аудитории к его предыдущим работам. Важнейшим связующим звеном оригинала и адаптации оказалась тема женщины, которая стала набирать обороты в Европе и Америке в конце XIX века, но для Ирана гендерная проблематика оказалась ключевой лишь в 1990-х.

Тема женщины, так или иначе, связана с борьбой за ее раскрепощение и закрепление за ней социальных прав. В этом смысле устремления иранок ничем не отличаются от активисток феминистского движения в Европе, хотя хронологически активизация борьбы за права женщин в Иране и в Европе не синхронны. На Западе феминистское движение условно разделяют на три стадии⁴: *первая волна* пришлась на конец XIX и начало XX века, где ключевыми вопросами были права собственности и право голоса для женщин; под *второй волной* понимают движение 1960–1970-х годов за полное юридическое и социальное равенство женщин и мужчин; для *третьей волны* феминизма характерно философское осмысление гендерных ролей в обществе и дискуссии вокруг понятия идентичности⁵.

Надо сказать, что Иран не затронула ни первая, ни вторая волна феминизма: во время *первой волны* страна находилась в состоянии экономического и культурного упадка, а антифеодалные бабидские восстания и последовавшая за ними англо-иранская война отвели проблемы эмансипации женщин на второй план. С приходом к власти самопровозглашенного шаха Резы Пехлеви в 1925 году, Иран оказался полностью подконтрольным Британской империи, что подразумевало беспрепятственную инвазию западной культуры. Избирательного права в шахском Иране не было ни у мужчин, ни у женщин, поэтому все усилия и жертвы суфражисток были для иранок начала XX века малопонятны. Шах как раз стремился внедрить либерально-западные веяния в повседневный быт населения, но

⁴ Humm M. The dictionary of feminist theory. Columbus: Ohio State University Press, 1990. P. 251.

⁵ Walker R. Becoming the Third Wave. New York: Liberty Media for Women, 1992. January, pp. 39–41.

это не обходилось без крайностей. Достаточно вспомнить Декрет об обязательном снятии чадры в 1935 году, задуманный как знак освобождения и равноправия женщин, на деле оказавшийся оскорбительным для религиозной части населения, а для большинства, жившего в кромешной бедности, он не менял ровным счетом ничего.

С приходом к власти фундаменталистов в 1979 году возвращение женщины к ее традиционной роли и месту в жизни мусульманина стало одной из непереносимых целей Ирана. Драматизм ситуации усугублялся тем, что иранская женщина уже прикоснулась к свободе и равноправию, предопределив умонастроения значительной части населения страны. Перемена векторов политических преобразований и ирано-иракская война (1980–1988) стали источником глубокой драмы для иранской интеллигенции, и эта драма во всей своей многоплановости оказалась созвучна с идеями Ибсена.

Нора у Ибсена и Сара у Мехрджуи

Фильм «Сара» (1993), где главные роли исполняют Ники Карими, Амин Тарох, начинается с того, что больному Хессаму (Хелмер — у Ибсена) срочно требуется операция в Швейцарии или Германии. Его жена Сара (Нора у Ибсена) беременна, а ее отец — на смертном одре. Чтобы достать деньги на операцию, она подделывает подпись своего отца и получает кредит от Гоштасба (Крогстада). Повествование возобновляется три года спустя. Хессам выздоровел и стал менеджером банка. Гоштасб начинает шантажировать Сару, чтобы она повлияла на мужа и не допустила его увольнения. Саре это не удается, и Гоштасба увольняют. В гневе он отправляет Хессаму письмо, разоблачающее подделку документов его женой. Хессам приходит в ярость. Но после того, как Гоштасб возвращает подделанные Сарой расписки, Хессам ведет себя как ни в чем ни бывало. Сара возмущена столь несправедливой и трусливой реакцией мужа в отношении своего великодушного поступка, забирает дочь и уходит из дома.

На первый взгляд кажется, что фабула Ибсена практически не претерпела изменений, но, тем не менее, все отступления от оригинала, существенно преобразили и главную героиню, и сузили идейное содержание пьесы Ибсена. Мехрджуи, как и большинство его предшественников, увидел в «Кукольном доме» лишь феминистскую пьесу и не учел, что речь в ней идет не только и не столько о правах женщины, сколько о поисках свободы личности в целом. Однако нельзя забывать о том, что

при всей своей образованности и широте взглядов, Мехрджуи воспроизводит мусульманские традиции, востребованные зрителями, поэтому свобода личности для него неотделима от необходимости быть послушным и покорным Богу. Этим, возможно, и объясняется несколько осторожное и очень конкретизированное отношение к вопросам свободы личности, которое можно наблюдать и в других его фильмах — «Лейла» (1997), где тема свободы выбора развивается в контексте отношения иранского общества к мужской полигамии или «Грушевое дерево» (1998), где свобода творчества напрямую связана с вопросами нравственности и политического выбора.

Социальный контекст «Кукольного дома» предполагает, что семейная жизнь XIX века лишала женщин права на индивидуальность, самостоятельность и, в конце концов, самореализацию. В Иране 1990-х ситуация была в корне иной. Из-за существенных потерь мужского населения в ходе ирано-иракской войны иранские женщины 1990-х восполнили недостаток рабочей силы на рынке труда, что стимулировало стремление к образованию среди женщин, открыло массу возможностей для их самореализации. Сара без препятствий организует собственный бизнес: тайно шьет свадебные платья по ночам в подвале, из-за чего стремительно теряет зрение. «Кукольность» ибсеновской Норы лишь внешняя, но к Саре, как к благочестивой иранской жене, эта характеристика совсем не применима. Отсюда и первая необходимая модификация, которая обращена к названию.

Отсутствие «кукольности» в образе Сары определило также характер интерьеров и мизансцен. У Ибсена действие происходит в «со вкусом, но недорого меблированной гостиной», у Мехрджуи дом Сары — это старое темное здание с мрачными длинными лестницами. И неуютная «готическая» обстановка — верный признак того, что в ее семье нет гармонии. Традиционно иранцам не свойственно создавать видимость того, чего нет, поэтому только счастливая домохозяйка способна обставить дом «приятно и со вкусом». Однако, вплоть до финала фильма, Сара будто бы согласна со стереотипным представлением о том, что жизнь «в тени» мужчины — явление для исламской женщины обычное и даже желанное. Лишь в финале отсутствие взаимопонимания в вопросах семейного долга открывает Саре глаза на подлинную сущность ее мужа, над которым довлеет неукротимое мужское эго, маскирующееся за высокопарными разговорами о «чести, долге и достоинстве». Вместо поддержки и обещаний оградить от последствий

вынужденного неблагоприятного поступка, Сара получает грубые оскорбления и уроки морали — и все это происходит как раз тогда, когда открывается куда более важная правда их отношений. В этой ситуации решающую роль играют не подложные документы, а великодушие, находчивость и самопожертвование Сары, ее готовность прийти на помощь и способность принимать самостоятельные решения. Трусость, паника и лицемерие мужа перед незначительной угрозой его репутации дают Саре понять, что в его жизни она практически ничего не значит. Но мириться с этим и «жить в тени» она уже не хочет. В этом полностью и сохранена основная идея произведения, суть которого, по словам отечественного литературоведа В. Адмони, состоит «в отражении существеннейшего противоречия жизни — <...> между видимостью и подлинной сутью современной действительности»⁶.

⁶ Адмони В. Генрик Ибсен. Очерк творчества. Л.: Художественная литература, 1989. С. 173.

Необходимые изменения предметов материальной культуры — одежды, предметов быта, интерьера — воспроизведены в соответствии с обычаями страны, особенностями иранского менталитета. Вместо пианино у Мехрджуи книжный шкаф, олицетворяющий стремление иранского среднего класса к образованию, танец Норы заменен танцем ее мужа Хессама, рождественская вечеринка трансформируется в чествование Хессама в связи с его повышением по службе. Обилие уменьшительно-ласкательных имен и иных знаков внимания мужа к жене заменили многочисленные эпизоды, где Сара как хорошая хозяйка и заботливая жена тщательно убирает дом, готовит обед.

По социальным и гендерным соображениям в фильме отсутствует такой персонаж, как доктор Ранк, поскольку друг мужа не может встречаться с его женой в его отсутствие и тем более объясняться ей в любви. Со своим кредитором Сара, в отличие от Норы, также никогда не встречается дома. Социальными устоями обусловлено еще одно отступление от оригинала: подруга Сары, Сима, заботится о сестрах, а не о братьях, как Кристина в «Кукольном доме». В Иране именно братья должны заботиться о сестрах, а не наоборот. Этими деталями Мехрджуи подчеркивает патриархальную среду, что придает женским образам в фильме больше радикальности.

Данные модификации обусловлены необходимостью придать истории больше достоверности, но две из них носят принципиальный характер. Отсутствие линии доктора Ранка меняет смысл сюжета, так как эта линия связана с идеями натурализма, которые таким образом исключаются из экранной адаптации. Отношение героинь к детям у Ибсена и у Мехрджуи



Сара за работой.
Кадр из фильма
Д. Мехрджун «Сара»,
1993 год

⁷ Сейед Махмуд Реза Саджади — Чрезвычайный и Полномочный посол Исламской республики Иран в России с 2009 по 2013 год. — Прим. авт.

⁸ Блог Резы Саджади (бывший посол Ирана в России). URL: <https://sajadi.livejournal.com/212884.html> (дата обращения: 27.07.2019).

⁹ Адмони В.
Генрик Ибсен.
Очерк творчества.
Л.: Художественная
литература, 1989.
С. 171.

также существенно различается. Нора оставляет троих детей на попечение отца, бросая при этом вызов не только обществу, но и христианству. Для человека, воспитанного в христианской традиции, естественно, что мать — опора ребенку, она дарит ему бесконечную любовь и понимание. Поступок Норы можно было бы трактовать как пренебрежение

родительским долгом, если бы не ее полное разочарование не только в семейной жизни, но и в себе самой как матери. Ее уход из семьи носит скорее символический характер, выраженный в намерении сначала воспитать себя, а затем заняться воспитанием других. В исламском же мире оставлять детей с отцом при разводе — обычная практика, даже существует ошибочное мнение, что это общее правило. На самом деле жена обязана передать ребенка в дом отца только тогда, когда снова выходит замуж. Во всех остальных случаях это решает суд. Это поясняет и бывший посол Ирана в России философ Р. Саджади⁷, который считает, что это делается во благо ребенку: «Случаи, когда мужчины плохо относятся к падчерицам и пасынкам — не редкость... Это продиктовано инстинктом мужчины оставить свои гены в последующих поколениях, а также духом соперничества, присущим мужскому роду»⁸. В фильме Сара забирает дочь с собой, что кардинальным образом отличает ее от ибсеновской Норы. Она убеждена в том, что отличная мать, что независима, и не похоже, что ей вновь захочется выходить замуж, слишком уж сильно ее разочарование в институте брака.

В очерках о творчестве Ибсена В. Адмони подчеркивал, что в восприятии пьесы зрителем «...многое зависит от актрисы, исполняющей роль Норы (Сары), — здесь требуется большой актерский талант, способность охватить все многообразие душевных состояний героини и глубокое проникновение в замысел драматурга, во всю идейную и образную систему пьесы»⁹. Роль Сары исполнила блистательная Ники Карими. Ей, как и ее знаменитым предшественницам, о которых пишет В. Адмони, прекрасно удался переход от «панического волнения к полной обдуманности и хладнокровию», с которыми она произносит



Ники Карими в роли Сары. Кадр из фильма Д. Мехрджуи «Сара», 1993 год

волюционном Иране, сделали эту актрису «лицом» иранского феминизма. Таким образом, фильм «Сара» повествует об эволюции осознания женщинами своей роли в семье, о праве на признание их мнения и заслуг, ратует за отказ от добровольного и вынужденного лицемерия.

заключительные реплики и, уже не стесняясь, надевает очки, выходит из дома. Для Ники Карими это была первая роль в кино, после которой ее актерская карьера стремительно пошла вверх, а участие во многих проектах, связанных с положением женщины в постре-

Заключение

Согласно переводческой теории «Скопос», успешная реализация замысла требует понятной обстановки¹⁰. Стратегии культурной адаптации, выбранные Мехрджуи для экранизации произведений, принимают во внимание идеологический, социокультурный и временной разрыв между исходным текстом и его экранной версией. Своим творчеством Мехрджуи демонстрирует не только мастерство профессии режиссера, но и высокую компетентность в сфере межкультурной коммуникации, и это дает произведениям классиков возможность обрести новую жизнь, новых почитателей в иной временной и пространственной среде. Примеру Мехрджуи последовали и другие иранские режиссеры — Бехруз Афхами («Там, где кончается река», 2003, по роману Дж. О. Кервуда), Бахрам Таваколи («Здесь без меня», 2011, по пьесе Т. Уильямса «Стеклянный зверинец»). И хотя пока рано говорить об устойчивой тенденции, стремление к культурным адаптациям западной литературы прорисовывается как заметное направление в истории иранского кино.

Яркий образ иранской женщины в кинематографе 1990-х частично обусловлен идеологическим «противовесом» тому идеальному женскому образу, который доминировал в шахском кино. Женщина, одетая в черную бурку, закрывающую ее тело и волосы, должна была стать во всех аспектах достойной конкуренткой раскрепощенной, по-западному образованной

¹⁰ Nord C. Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained. Manchester: St Jerome Publishing, 1997. P. 11.

женщине шахского времени. Ники Карими с ее точным профилем и огромными, по-детски наивными глазами, чья мимика, пластика и женская интуиция помогли Мехрджуи в создании идеального образа женщины, сохраняет популярность в иранском кино. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Адмони В. Генрик Ибсен. Очерк творчества. Л.: Художественная литература, 1989. 272 с.
2. Гришаева Л. Культурная адаптация текста как способ достижения комплексной эквивалентности при переводе // Проблемы культурной адаптации текста. Воронеж, 1999. 192 с.
3. *Humm Maggie*. The dictionary of feminist theory, Columbus: Ohio State University Press, 1990. 278 с.
4. *Hutcheon L*. A Theory of Adaptation. London: Routledge, 2006. 280 p.
5. *Nord C*. Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained. Manchester: St Jerome Publishing, 1997. 154 p.
6. *Walker R*. Becoming the Third Wave. New York: Liberty Media for Women, 1992. January, pp. 39–41.

REFERENCES

1. *Admoni V*. (1989) Genrik Insen. Ocherk tvorchestva [Henrik Johan Ibsen. Critical Reflection]. L: Khudozhestvennaya literatura, 1989. 272 p. (In Russ.).
2. *Grishaeva L*. (1999) Kul'turnaya adaptatsia teksta kak sposob dostizheniya kompleksnoy ekvivalentnosti pri perevode [Cultural Adaptation of Texts as a Method to Achieve Multidimensional Equivalence in Translation. Problems of Cultural Adaptation of Texts]. Voronezh, 1999. 192 p. (In Russ.).
3. *Humm Maggie*. (1990) The dictionary of feminist theory, Columbus: Ohio State University Press, 1990. 278 p.
4. *Hutcheon L*. (2006) A Theory of Adaptation. London: Routledge, 2006. 280 p.
5. *Nord C*. (1997) Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained. Manchester: St Jerome Publishing, 1997. 154 p.
6. *Walker R*. (1992) Becoming the Third Wave. New York: Liberty Media for Women, 1992. January, pp. 39–41.

A Cultural Modification of Ibsen's Play “A Doll's House” for Iranian Screen

Natalya G. Grigorieva

Ph.D (Arts), Associate Professor

UDC 791.43-24

ABSTRACT: Dariush Mehrjui is the key figure in the first New Wave of Iranian cinema, but he is also among those few who repeatedly undertake a very untypical for Iranian cinema endeavor — adapting Western literature for the screen within the framework of Islamic fundamentalist aesthetics. Cultural sensitivity of official ideology makes ‘Iranization’ of the literary work compulsory. In contrast to his fellow film directors of the 1950s and 1960s, Mehrjui adopts a more comprehensive approach to his screen adaptations, in which the original plot unrills in an environment familiar to the viewer, with no ‘other cultureness’ to an Iranian eye. Modifications to the plot in accordance with culture and time specific elements allow the original idea to take on a new meaning in different sociocultural conditions. The article analyzes the film *Sarah* (1993), based on H. Ibsen’s play *A Doll’s House* (1879). The author emphasizes that the feminist movements in the West and in Iran differ in time, but are in essence about claiming and securing social rights for women. The film is set in fundamentalist Iran in the 1990s. Differences in time and settings inevitably change the personalities of the main characters Nora and Sarah. Mehrjui’s Sarah is completely devoid of ‘dollness’, hence, the overall atmosphere and the interiors have been domesticated to achieve a fertile setting for the intended goal. Despite those modifications, the message of the literary source remained unchanged and turned out to be relevant for post-revolutionary Iran. The main role in the film was played by Niki Karimi, the brightest star of Iranian cinema of the 1990s. Her chiseled profile, facial expressions, gestures and female intuition helped Mehrjui create a model female character that is still popular in Iranian cinema today.

KEY WORDS: Iranian cinema, Dariush Mehrjui, cultural adaptations, screen adaptations, Iranian woman, feminism in Iran