

УДК 821.111-312.2

## «РАССКАЗ СЛУЖАНКИ» М. ЭТВУД: КНИГА И ЭКРАНИЗАЦИЯ

**Е.П. ЖАРКОВА,**

аспирант кафедры зарубежной литературы, Воронежский государственный университет, 394018, Воронеж, пл. Ленина, 10, тел. +7 (473) 220-85-37,  
e-mail: eugenia\_zharkova@mail.ru

### **Аннотация**

**Жаркова Е.П. «Рассказ Служанки» М. Этвуд: книга и экранизация.**

Целью данной статьи является сравнение текста антиутопии канадской писательницы М. Этвуд «Рассказ Служанки» и его кинематографической интерпретации. При подготовке статьи использовался метод сопоставительного анализа. Автор приходит к выводу, что в киноадаптации антиутопии Этвуд было значительно обеднено содержание романа, а также изменен образ главной героини, которая превращается из жертвы режима в активного участника бунта против него. Делается вывод о том, что эти трансформации, хотя и продиктованные стремлением к целостности и зрелищности фильма, упрощают проблематику романа и его идейно-художественное своеобразие.

**Ключевые слова:** антиутопия, канадская литература, Маргарет Этвуд, тоталитаризм.

### **Summary**

**Zharkova E.P. «The Handmaid's Tale» by M. Atwood: Book and Screen Version.**

The purpose of this article is to compare the text of the dystopia «The Handmaid's Tale» by the Canadian writer M. Atwood and its cinematic interpretation. The comparative method of analysis was used in preparing of the article. The author concludes that in the film adaptation of Atwood's dystopia the content of the novel was significantly depleted and the image of the main character also changed, so she turns from the victim of the regime to an active participant in the rebellion against it. The conclusion is that these transformations, though motivated by a desire for film integrity and entertainment, simplify the range of problems in the novel and its ideological and artistic originality.

**Keywords:** Canadian literature, dystopia, Margaret Atwood, totalitarianism.

### **Введение**

Роман-антиутопия канадской писательницы Маргарет Элеанор Этвуд «Рассказ Служанки» с момента публикации стал объектом

пристального внимания не только широкой читательской аудитории, но и профессиональных критиков, высоко оценивших художественные качества произведения Этвуд. Об этом свидетельствовало, в частности, присуждение М. Этвуд премии Артура Кларка за лучшую научно-фантастическую работу, опубликованную в Британии в 1986 году. Роман был включен в шорт-лист Букеровской премии, на родине писательницы награжден Премией генерал-губернатора, одной из самых авторитетных литературных премий Канады, а также вошел в учебные программы многих американских и канадских колледжей и университетов.

Однако, несмотря на столь явный интерес к роману и широкое признание его литературных достоинств, экранизация «Рассказа Служанки» оказалась намного менее успешной. Фильм по мотивам антиутопии М. Этвуд, снятый в 1990 году немецким режиссером Фолькером Шлендорфом и сценаристом Гарольдом Пинтером, так и не вышел на широкие экраны, а критики оказались более чем сдержаны в его оценке. Причины столь явного несоответствия экранизации ожиданиям читательской аудитории и кинематографического сообщества, по-видимому, зависят от целого ряда факторов. Не пытаясь дать полный анализ этих факторов, в этой статье мы стремимся указать на некоторые расхождения фильма с текстом романа, на наш взгляд, ключевые для понимания «Рассказа Служанки» в русле антиутопической традиции XX века.

#### Изложение основного материала

Роман М. Этвуд ставит в центр повествования судьбу одной из жертв тоталитарного режима Галаад, в котором в результате радиоактивного загрязнения большинство жителей оказываются бесплодны. Героиню, которая еще сохраняет способность к деторождению, лишают собственной семьи и отправляют в семьи влиятельных функционеров, чтобы она выполняла там роль «Служанки», вынашивая детей для своих «хозяев». При этом у нее отбирают не только близких, личные права и свободы, но и имя – в романе, и этот факт неоднократно подчеркивается, она фигурирует только как «Фредова» (Offred), то есть в буквальном смысле «принадлежащая» Фреду, его собственность.

Следовательно, стоит обратить особое внимание на тот факт, что героиня фильма получает простое и совершенно обыденное

личное имя – Кейт, намек на которое ни разу не возникает в тексте романа. Между тем, по мнению некоторых исследователей творчества канадской писательницы, М. Этвуд в некотором смысле «зашифровала» подлинное имя свое героини уже на первых страницах романа: во вступительной главе есть перечисление имен женщин, попавших в так называемый «Красный центр» для подготовки к будущей роли Служанки, и в этом списке единственным не упоминающимся впоследствии применительно к другим персонажам именем оказывается имя Джун [2, с. 8]. Это отмечает, в частности, англоязычный критик М. Майнер, одновременно связывая прозвище героини, Offred, с красным цветом, доминирующим в романе (of-red), и особенностями истолкования рассказа Служанки (off-read) [7, с. 34].

Следовательно, обезличенность героини, ее безымянность является одной из основополагающих характеристик романного пространства Этвуд. Подобный прием является достаточно устойчивым для жанровой схемы антиутопии: напомним, к примеру, что в «архетипическом» романе данного жанра, «Мы» Е. Замятина, герои также не имеют имен, у них есть только «нумера». Отечественный исследователь проблемы антиутопического Б. Ланин называет подобный художественный прием «квазиноминацией» [1, с. 157], явлением, при котором те или иные названия и личные имена изменяются или вообще устраняются из пространства антиутопии. Лишая героев имен, тоталитарное государство лишает их индивидуальности, сводит их существование к определенной социальной роли. В случае с романом Этвуд эта ситуация предельно обостряется, и в сознании героини ее личное, «тайное» имя становится своеобразным паролем к глубинам ее личности, дает ей силы внутренне сопротивляться режиму. Это имя она сообщает только самым близким людям – сестрам по несчастью из Красного центра и возлюбленному Нику, уподобляя открытие имени обнажению. В конце романа именно это имя становится для нее тайным знаком: Ник, участник сопротивления режиму, приходит, чтобы освободить ее, и «называет настоящим именем» [2, с. 326]. На наш взгляд, в данном моменте несоответствие книги и фильма проявляется особенно отчетливо, что, несомненно, несколько снижает остроту антиутопического пафоса экранизации.

Обозначенная только прозвищем, героиня романа предельно овеществляется, что маркируется в тексте антиутопии Этвуд не только квазиноминацией. На это указывает и ее внешний облик, намекающий на ограничение любых проявлений ее индивидуальности. Фредова существует в «шорах», на ее лице – обязательные «белые крылышки» огромного чепца: «Дабы мы не видели, дабы не видели нас» [2, с. 11]. Сама писательница, не связывая этот головной убор с какими-то конкретными религиозными или национальными предпочтениями, отмечает в одном из своих эссе, что его прообразом послужила картинка на этикетке «голландского чистящего средства» [3, с. 88]. Тем не менее, в романе этот несколько карикатурный образ становится символом ограничения не только взгляда, но и видения героини. В связи с этим примечательно, что создатели фильма, сохраняя общую цветовую схему распределения женщин по «кастам» в тоталитарном обществе, оставляют Служанкам лишь почти прозрачную, едва прикрывающую волосы красную вуаль, которую героиня при первой возможности снимает. Проигнорированы оказываются и красные туфли героини, в фильме превращенные в черные, в то время как исследователи романа подчеркивают связь между этой деталью и еще одним кинематографическим продуктом, вольной интерпретацией сказки «Красные башмачки» – одноименным фильмом 1948 года [5, с. 149]. На эту аллюзию указывает и имя одного из ключевых персонажей романа М. Этвуд, подруги Фредовой Мойры (напомним, в фильме «Красные башмачки» сыграла известная балерина тех лет Мойра Ширер).

Все эти несоответствия носят частный характер, хотя и искажают некоторые ключевые черты антиутопического пространства романа Этвуд. Тем не менее, при анализе содержательной канвы романа и фильма оказывается, что создатели последнего полностью отказываются от центральных сюжетных ходов романа, жертвуя во имя динамизма действия и внешнего драматизма коллизии внутренним драматизмом и психологизмом романа, его глубиной.

Логично заключить, что многие характеристики литературного произведения просто не могли быть воплощены в кинематографических рамках. Так, роман М. Этвуд – это своеобразный внутренний монолог героини, ее «рассказ» неизвестному читателю или

слушателю и одновременно исповедь перед самой собой. Эти повествовательные особенности и находки романа нельзя было, вероятно, в полной мере отобразить средствами кинематографа, однако создатели фильма, не вполне последовательно, оставляют за героиней «последнее слово» в виде закадрового голоса на заключительных минутах экранизации, ни разу не давая ей прямо высказаться на протяжении ее действия.

Однако изменения касаются не только передачи нарратива романа визуальными средствами: гораздо более «фатальным» для сохранения духа антиутопии Этвуд оказывается искажение самого образа главной героини, что полностью отменяет многие основополагающие моменты романа. На первый взгляд, Фредова-Кейт в фильме оказывается гораздо более активной и самостоятельной, чем в романе, что, по-видимому, должно вызывать сочувствие и симпатию зрителей. Так, если в книге Этвуд Фредова лишь сочувствует своей подруге Мойре в ее стремлении к побегу, то в фильме Кейт активно помогает ей бежать из «Красного центра». Однако наиболее очевидным это несоответствие оказывается в финальной сцене фильма: героиня экранизации вершит свою судьбу, убивая Командора, своего хозяина, а затем уезжает вместе с членами сопротивления в черном фургоне, чтобы потом, в эпилоге, оказаться в отдаленной местности, не контролируемой режимом, в ожидании ребенка от своего возлюбленного, предвкушая встречу с ним и дочерью. В романе же героиня оказывается внешне бездеятельной до конца, побег устроен без ее ведома, а дельнейшая судьба оказывается неизвестной: предположительно, Фредовой удастся бежать, однако такой исход не очевиден.

Такие повороты сюжета фильма, делая героиню активной участницей действия, тем не менее идут в разрез с основной идеей романа, в котором Фредова оказывается в совершенно другой позиции: это позиция наблюдателя и жертвы, не проявляющей себя внешне, но осуществляющей принципиально иное, внутреннее, психологическое, глубоко личное сопротивление режиму. Не случайно в романе все персонажи, стремящиеся к активному бунту (побегу, сопротивлению), оказываются побежденными и поверженными: в публичный дом «Иезавель» попадает непокорная и дерзкая Мойра, в радиоактивных колониях заканчивается жизнь убеж-

денной феминистки, матери Фредовой, самоубийство выбирает другая служанка, участница группы Сопротивления Гленова. В итоге только Фредовой, внешне бессильно пасующей перед режимом, удается сопротивляться ему на уровне своего сознания и одновременно вынести тоталитаризму бесстрастный и тем более убедительный приговор: по словам Глена Дира, именно «наивный наблюдатель» оказывается самым действенным рассказчиком [4, с. 94].

Безусловно, трудно реализуется в кинематографическом формате и еще одна особенность повествования в романе – его многовариантность, множественность интерпретаций и версий. Так, М. Дворак насчитывает в романе три возможных варианта, три версии судьбы мужа Фредовой Люка и три версии ее отношений с Ником [5, с. 148], причем все эти версии равнозначны и ни одной из них не отдается предпочтения. Это, по мнению исследователя, создает в романе особый эффект «коллагности» повествования, его фрагментарности и неоднородности. В фильме же все эти версии сведены к однозначным сюжетным поворотам: Люк погибает от выстрелов пограничников уже на первых минутах фильма, в причастности Ника к сопротивлению и искренности его чувств сомнений не возникает. В результате фабула оказывается целостной, но однолинейной, утрачивается глубина повествования.

Кроме того, характерной особенностью хронотопа романа является постоянное смещение временных пластов, их «переключение» в сознании героини, в потоке ее мыслей и переживаний, что, по мнению Дворак, также усиливает эффект коллажа, создавая переходы между различными отрезками времени. В романе, по словам Хильде Стелс, «соединяется прошлое и будущее, видимое и невидимое, сознательное и бессознательное» [8, с. 120]. В фильме же действие, по сути, развивается последовательно, а незначительные «флэшбэки» в сознании героини связаны исключительно с образом маленькой дочери героини Джил (как и сама героиня, безымянной в романе), которую она представляет одиноко бредущей по заснеженному лесу. В романе возвращения в прошлое не менее важны, чем рассказ героини об ее существовании в Галааде, поскольку они проливают свет на многие аспекты тоталитаризма, его причины и следствия, мотивы персонажей и логику их развития.

И, наконец, за пределами изображения в фильме оказывается так называемый «Комментарий историка», сопровождающий роман текст, якобы являющийся стенографической записью некоего симпозиума, посвященного теме Галаада и проходящего двумя веками позже, 25 июня 2195 года. Для основного действия романа важным оказывается тот факт, что эта временная перспектива (на что неоднократно указывали западные исследователи) придает тоталитарному режиму, изображаемому в романе, эфемерность [6, с. 136], отмечает краткость его существования, что в целом не характерно для жанра антиутопии, где тоталитарное зло стремится к бесконечному утверждению себя. В фильме же никак не постулируется возможное падение Галаада или скорый успех сопротивления, хотя героиня и надеется на это. Его действие заканчивается единичным спасением Фредовой от зверств режима в некоем безопасном анклав, где она может выносить и родить ребенка и воссоединиться с близкими.

#### **Выводы и возможные перспективы исследования**

Таким образом, не делая предположений о причинах возможного неуспеха фильма в сравнении с романом, тем не менее, можно прийти к выводу, что в процессе кинематографической адаптации роман утратил многие свои специфические особенности: произошло не только обеднение проблематики романа, но и упрощение, стереотипизация образа главной героини. Безусловно, многие изменения были неизбежным следствием трансформации текста в визуальный ряд, однако нельзя объяснить нарушения логики повествования и мотивации персонажей исключительно интересами художественной целостности фильма.

Нельзя с уверенностью сказать, что фильм оказался исчерпывающим по отношению к книге. К тому же, каждое кинематографическое произведение – продукт своего времени. Возможно, пришло время для новой экранизации известного романа Этвуд, выход которой – на сей раз в формате сериала – планируется в 2017 году. Это открывает новые перспективы исследования романа Этвуд в сфере его истолкования средствами кинематографа, в том числе и для углубления и прояснения многих литературоведческих аспектов.

**Список использованных источников**

1. Ланин Б. Жизнь в антиутопии: государство или семья? // Общественные науки и современность. – 1995. – №3. – С. 149–160.
2. Этвуд М. Рассказ Служанки. М.: Эксмо, 2010. 352 с.
3. Atwood M. In Other Worlds: SF and the Human Imagination. London : Virago, 2011. 255 p.
4. Deer G. The Handmaid's Tale: Dystopia and the Paradoxes of Power // Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. P. 93–112.
5. Dvorak M. What is Real/Reel? Margaret Atwood's «Rearrangement of Shapes on a Flat Surface,» or Narrative as Collage // Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. P. 141–153.
6. Ferns C. Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature. Liverpool: Liverpool University Press, 1999. 268 p.
7. Miner M. «Trust Me»: Reading the Romance Plot in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale // Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. P. 21–39.
8. Staels H. Margaret Atwood's The Handmaid's Tale: Resistance through Narrating Power // Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. P. 113–126.