

«РАССКАЗ СЛУЖАНКИ» М. ЭТВУД: КНИГА И ЭКРАНИЗАЦИЯ

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 бездейственной 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 убежденной феминистки, матери Фредовой, самоубийство выбирает другая служанка, участница группы Сопротивления Гленова. В итоге только Фредовой, внешне бессильно пасующей перед режимом, удастся сопротивляться ему на уровне своего сознания и одновременно вынести тоталитаризму бесстрашный и тем более убедительный приговор: по словам Глена Диры, 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 «коллажности» 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.