

Научная статья  
УДК 81-115  
doi: 10.17223/19986645/85/3

## Диалектика света и тьмы в романе Маргарет Этвуд «*The Handmaid's Tale*» и ее отражение в русском переводе: лингвостилистический аспект

Анна Сергеевна Изволенская<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия,  
anna@izvolensky.ru*

**Аннотация.** Исследуется вопрос переводческой адекватности. Методологическая проблема достижения этой ключевой характеристики перевода рассматривается на материале антиутопии М. Этвуд «*The Handmaid's Tale*». Исходя из выводов из анализа концептуально значимых фрагментов романа и их переводов, сформулирован главный теоретический вывод: адекватность перевода нужно трактовать как последовательность в применении стратегии с учетом функциональной доминанты и идейной сущности оригинала.

**Ключевые слова:** Маргарет Этвуд, «*The Handmaid's Tale*», свет и тьма, фигуры сравнения, адекватность

**Для цитирования:** Изволенская А.С. Диалектика света и тьмы в романе Маргарет Этвуд «*The Handmaid's Tale*» и ее отражение в русском переводе: Лингвостилистический аспект // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2023. № 85. С. 43–59. doi: 10.17223/19986645/85/3

Original article  
doi: 10.17223/19986645/85/3

## Dialectic of light and darkness in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and its representation in the Russian version: Language and style

Anna S. Izvolenskaya<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation,  
anna@izvolensky.ru*

**Abstract.** In the present article I am focusing on translation adequacy, a substantial characteristic of a translated text, which, along with equivalence, is considered one of the central notions in Russian translation studies. To reflect on the methodological dimension of translation adequacy, I turn my attention to Margaret Atwood's 1984 dystopian novel *The Handmaid's Tale*. Conveying poetic prose, of which Atwood's acclaimed novel is an illustrative example, is no easy task. However, the Russian version of the novel made by Anastasia Gryzunova does offer some brilliant solutions. My

primary aim is to establish whether those solutions are in line with the translator's strategy, whatever the latter may have been; and to what extent those solutions, however creative they appear to be, actually contribute to conveying Atwood's poetic style. An adequate translation, as some of the prominent Russian and foreign scholars showed, should be regarded in terms of strategic consistency in the choice of language means. This idea, however, needs elucidation and further development as no distinction is currently made between what is "adequate" and what is "equivalent" in translation. I therefore argue that the notion of translation strategy cannot be viewed scientifically grounded unless moored in the notion of translation adequacy. To identify the translator's strategy and whether she actually had one, I have attempted to delve into the protagonist's psyche, her "wandering mind", uncovering the key messages encoded in the crucial parts of her monologue. I do this in terms of ideas verbalized within the light vs darkness binary concept. In doing so, I am concentrating on the heroine's account of what is *not* happening at the moment, her "daydreams" – a special term Gaston Bachelard introduced to denote the products of a "meditating" mind. I have established that: poetics, being the dominant function of Atwood's novel (1), manifests itself in the abundant metaphors and similes, typical of Atwoodian style (2); the novel's poetics could be semantically inspected within the light vs darkness conceptual paradigm (3). Building on these results of the cognitive analysis, I am formulating my major conclusion (4) that translation adequacy could and should be viewed as consistency in implementing a certain strategy, a choice of which shall be determined by the text's dominant function and its main philosophical idea. I express my confidence that pursuing a wisely chosen strategy might play a decisive role in conveying the original text's communication effect.

**Keywords:** Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, light and darkness, metaphor and simile, adequacy in translation

**For citation:** Izvolenskaya, A.S. (2023) Dialectic of light and darkness in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and its representation in the Russian version: Language and style. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 85. pp. 43–59. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/85/3

*Моему университетскому педагогу,  
дорогой Бунтман Надежде Валентиновне*

And the light shineth in darkness; and the darkness comprehended it not.  
*John 1:5*

И свет во тьме светит, и тьма не объяла его.  
*Евангелие от Иоанна 1:5*

Противостояние света и тьмы восходит к самому началу времен: космогонические мифы разных племен и народов хранят предания о сотворении мира из хаоса, что впоследствии нашло отражение в ветхозаветном рассказе. В мировой литературе диалектика света и тьмы обычно осмысливается как противостояние жизни и смерти, добра и зла. Антиутопия Маргарет Этвуд «*The Handmaid's Tale*» – не исключение. Поэтика восприятия мира через противопоставление тьмы и света, метафоричного *per se*, усиливается у

М. Этвуд различного рода метафорами и сравнениями, которых нами было насчитано 542 и 478 соответственно.

Художественный почерк одной из самых влиятельных писательниц современности, оказавшей не последнюю роль в формировании канадской литературной идентичности [1. P. 12], достаточно хорошо исследован англоязычными филологами (J. Mallinson, S.E. Grace, L. Hutcheon, B. Blakely, E. Mandel, R. Cluett, M.-F. Guédon, Ph. Stratford, L. Weir, J.H. Rosenberg, G. Woodcock и многими другими). Среди выделяемых исследователями основных тем в поэзии Этвуд – такие экзистенциальные дилеммы, как антагонизм зловещего мира природы, полного тайн и загадок («the forest», «the land»), и обжитого пространства города («the city»); антагонизм искусства и жизни, статики и динамики [2. P. 14]; проблема познания и сопутствующего ему страха («the dark side of light»); призрачность порядка, к которому стремится человеческий разум («the logic of windows»), и первобытный хаос, таящийся в глубинах индивидуальной психики («the underground», «the dark lake») [3. P. 28].

Исследования русскоязычных переводов Этвуд не так многочисленны, хотя почти все главные ее романы переведены на русский язык. Насыщенность текста «The Handmaid's Tale» фигурами сравнения позволяет выдвинуть гипотезу о поэтике как важной функциональной доминанте романа, ведь метафора (а именно эта фигура в тексте превалирует) «органически связана с поэтическим видением мира» [4. С. 16]. При обращении к русскому переводу «The Handmaid's Tale», выполненному Анастасией Грызуновой, нас прежде всего интересует проблема методологического свойства: какое отражение данная функциональная доминанта получает во вторичном тексте и идентифицируется ли она переводчицей как таковая.

Вопрос об отражении в переводе функциональных доминант оригинала связан в отечественном переводоведении с понятием адекватности. А.Д. Швейцер вслед за К. Райс и Г. Вермеером связывает адекватность перевода в том числе с выбором *стратегии* перевода в зависимости от функциональных доминант конкретного текста [5. С. 95]. Однако четкого разграничения понятий «адекватность» и «эквивалентность» пока не выработано [6. С. 13]. С целью обоснования значимости стратегии как основного критерия такого свойства перевода, как адекватность, выясним на примере русскоязычной версии романа М. Этвуд «The Handmaid's Tale», в какой мере наличие/отсутствие у переводчика стратегии влияет на результирующий смысл частей (отдельных высказываний) и целого (идейной сущности). Задачи сформулируем следующим образом:

1. Идентифицировать лингвостилистические особенности концептуально значимых контекстов романа посредством анализа ключевых смыслов, кристаллизующихся вокруг понятий *light* и *darkness*.

2. Выяснить, насколько адекватно эти особенности отражены в переводе, понимая адекватность перевода как последовательность в принятии переводческих решений.

В нашем анализе концептуально значимых (т.е. содержащих компоненты пары *light – darkness*) высказываний мы ориентируемся на методы В.В. Виноградова, исследовавшего вопросы семантической символики поэзии Анны Ахматовой. Мы согласны с гипотезой учёного, впоследствии неоднократно подтвержденной видными отечественными филологами, о трансформации значения художественного слова на метасемиотическом уровне<sup>1</sup>. Данный тезис применим и к исследуемому тексту, богатому разнообразными фигурами сравнения. Однако в данной работе мы, вслед за Е.С. Савиной, не будем проводить строгого разграничения между метафорой и образным сравнением ввиду их функциональной общности, считая различие между ними формальным, «зачастую заключающимся лишь в наличии или отсутствии различных средств выражения сравнения» [7. С. 90–91].

Семемы лексем *light* и *darkness* связаны с характеристикой помещения, освещенностью, поэтому наш общий методологический принцип мы подведем под теорию Г. Башляра о пространстве как философской категории «грёзы» (*la rêverie*) [8. С. 86]. Главная героиня романа «*The Handmaid's Tale*» вполне может быть определена как субъект грезящий, так как описываемые в ее рассказе люди, вещи и события непосредственно ею не наблюдаются. Фантазии о настоящем и прошлое, являющееся Оффред в воспоминаниях и снах, – все, непосредственно не связанное с реально происходящим в момент речи, мы обобщим под башлярским термином «греза». Более того, грёзы Оффред, как правило, никак не связаны с происходящим в данный момент. Так, перед вечерней молитвой в Доме Командора описание окружающей обстановки линейно перетекает в изложение роковых событий трехлетней давности: «*We wait, the clock in the hall ticks, Serena lights another cigarette, I get into the car. It's a Saturday morning...*» (с. 172)<sup>2</sup>.

В нейробиологии и психологии такое явление получило название «блуждающего разума» (*mind wandering*), и стихийность грез, порожденных «блуждающим разумом» Оффред, должна восприниматься читателем как вполне реалистичная, поскольку произвольный характер этого психологического явления подтверждается современными научными данными. Экспериментальные исследования, проведенные в 2010 г. гарвардскими психологами М. Киллингсвортом и Д. Гилбертом, показали отсутствие почти в половине (46,9%) случаев очевидной связи между повседневным занятием испытуемых и их мыслями. Более того, анализ полученных данных показал, что именно «блуждание разума» чаще всего становилось причиной, а не следствием печали [9].

Из 62 случаев, когда блуждающий разум Оффред переносит ее в разные миры, подавляющее большинство относится к воспоминаниям о семье (матери,

<sup>1</sup> См., например: Тер-Минасова С.Г. Синтагматика речи. Онтология и эвристика. М. : URSS, 2019. С. 151.

<sup>2</sup> Здесь и далее роман (оригинал и перевод) цитируется по: Atwood M. *The Handmaid's Tale*. М. : ЭКСМО, 2020. Издание включает в себя оригинальный и переводной тексты, представленные как параллельные. Страницы даются в круглых скобках.

мужу и дочери) и близкой подруге Мойре; 16 – к более свежим воспоминаниям о пребывании в Красном Центре, где готовят Служанок. Описание конкретных событий, диалогов, предметов из прошлого занимает части текста разной протяженности – от сравнительного оборота в составе предложения до строф, фрагментов и целых глав (например, самой первой главы).

В грезах Оффред раскрывается ее индивидуальность, что и определяет, на наш взгляд, их значимость с точки зрения идейно-философской сущности романа. Рассмотрению подлежат и контексты, которые не относятся к грезам. Критерием выборки тех и других стало содержание в них компонентов концептуальной пары *light – darkness*. Отбор контекстов осуществлен с учетом частотности употребления соответствующих лексем и слов их синонимических рядов [10. С. 2–4]. Текстцентрический характер методологии продиктован первостепенной значимостью перцепций [11. С. 23] – особенностями восприятия рассказчицей внешнего мира: светлого и темного. Переводные фрагменты анализируются с точки зрения соответствия конкретных стилистических решений А. Грызуновой (лексика и синтаксис) контекстуальной семантике. В нашем же стремлении связать эти локальные смыслы (из приводимых ниже в таблицах контекстов-фрагментов) в общую картину (т.е. философская суть) мы будем руководствоваться:

- универсальной семантикой концептуальной пары *light – darkness*;
- особенностями идиостиля М. Этвуд, представления о котором дает ее поэзия (ключевые мотивы, ассоциации, семемы).

Таким образом, двуплановость нашей методологии обусловлена обращением к семантическим универсалиям, с одной стороны, и к индивидуально-авторской интерпретации этих универсалий – с другой.

### Светлое и темное пространство

Концептуальная значимость контекстов с лексемами *light* и *dark* связана, помимо их универсального свойства, и с тем, что для лишенной практически всех прав и свобод Оффред познание становится возможным лишь через посредство обоняния и зрения, причем последнее ограничено «крылышками» обязательного головного убора: *the white tunnels of cloth* (с. 38); *the funnels of our white wings* (с. 416); *pillowcases* (с. 432). «Ограниченная видимость» усугубляется повсеместно тусклым освещением или вовсе его отсутствием. Оффред делает акцент на недостаточной освещенности помещения: *semi-dark*, *semidarkness*, будь то здания бывшей школы, где держат Служанок, или комната в Доме Командора, в том числе и ее комната, которую ей претит называть своей. Лексема *dark* с производными насчитывает в тексте романа 67 вхождений; *black* – 71; существительное *shadow*, обозначающее плохо различаемые предметы, употреблено всего 17 раз, 7 из которых относятся к указанию на (силуэты) людей, и в этом же значении употребляется существительное *shape* (9 вхождений); лексема *obscure* с производными

насчитывает 8 вхождений<sup>1</sup>. Обратимся к некоторым из ключевых контекстов, актуализирующих идею тьмы:

№ п/п	The Handmaid's Tale	Рассказ Служанки
1	<i>...it was implicit in everything she did say. It hovered over her head, like the golden motes over the saints, of the darker ages</i>	<i>Парило у нее над головой, как позолоченные девизы над святыми Средневековья</i> (с. 299)
2	<i>I remember the quality of the pictures, the way everything in them seemed to be coated with a mixture of sunlight and dust, and how dark the shadows were under people's eyebrows and along their cheekbones</i>	<i>Я мало что помню, но запомнила качество снимков: всё на них будто покрывала взвесь солнечного света и пыли, и у людей темны были тени под бровями и вдоль скул</i> (с. 301)
3	<i>...so that there would have been only the one flash, of darkness or pain... and then silence. I also believe that Luke is sitting up, in a rectangle somewhere, gray cement... He is surrounded by a smell, his own, the smell of a cooped-up animal...</i>	<i>...чтобы одна только вспышка тьмы или боли, тупой, я надеюсь, как слово бух, только одна, а затем молчание. Еще я верю, что Люк сидит в прямоугольнике серого бетона... Его обволакивает его собственная вонь, вонь запертого зверя...</i> (с. 215)
4	<i>I am only a shadow now, far back behind the glib shiny surface of this photograph. A shadow of a shadow, as dead mothers become</i>	<i>Я ныне лишь тень, далеко-далеко за сияющей гладью этого снимка. Тень тени, как все мертвые матери</i> (с. 479)
5	<i>...the marble mantelpiece to my right and the mirror over it and the bunches of flowers were just shadows at the edges of my eyes</i>	<i>...мраморная каминная полка справа, и зеркало над ней, и букет были тогда лишь тенями на грани видимости</i> (с. 29)
6	<i>...I've seen them, from above, from behind my curtains, dark shapes, cutouts</i>	<i>...я видела их сверху из-за моих занавесок, темные формы, силуэты</i> (с. 205)
7	<i>...he's looking into the room, dark against its light</i>	<i>он смотрит в комнату, темный в комнатном свете</i> (с. 101)
8	<i>The windows of the vans are dark-tinted, and the men in the front seats wear dark glasses: a double obscurity</i>	<i>Окна фургонов затемнены, а мужчины на передних сиденьях носят черные очки: двойная тьма</i> (с. 47)
9	<i>...he's of interest to me, he occupies space, he is more than a shadow</i>	<i>...он интересует меня, заполняет пространство, он не просто тень</i> (с. 337)

Контексты 1–4 относятся к грезам, 1 и 2 – к воспоминаниям о Красном Центре. Пропагандистские речи наставницы Тети Лидии (Aunt Lydia) призваны превратить Служанок в послушных «двуногих маток» («two-legged wombs» (с. 284)), ведь женщинам в Республике Гилеад запрещено читать, писать, заводить друзей, вообще вести нормальную социальную жизнь. Идиоматичное словосочетание «darker ages» вполне можно передать его русским эквивалентом «темные века», поскольку здесь актуализируется характерная и для англоязычной культуры ассоциация с тьмой невежества; к

<sup>1</sup> Данные получены с помощью программы для корпусных исследований AntConc.

тому же образ наставницы резко отрицательный. Существительное *shadow* в описании внешности людей на старом фото придает нейтральному предмету (фотоснимку) зловещий характер: запечатленные на нем люди, скорее всего, давно мертвы или погибли трагической смертью.

Насильно разлученная с семьей героиня гадает о судьбе мужа, надеясь, что если его уже нет на свете, то его смерть, по крайней мере, не была мучительной. Темнота здесь символически соотносится со смертью и забвением. Однако монолог озаряется надеждой во второй «версии Люка», в которой существительное «вонь», выбранное переводчицей для передачи нейтрального *smell* («запах»), стилистически противоречит смыслу высказывания: «воняют» цветы в саду ненавистной Жены Командора Сирены Джой (*the humid air stinks of flowers* (с. 376)), в то время как мысли о муже полны нежности и печали.

Мучает Оффред и вопрос о судьбе дочери, которая, как ей точно известно, отдана «благополучной» семье<sup>1</sup>: *Do I exist for her? Am I a picture somewhere, in the dark at the back of her mind?* (с. 134). Глядя на фото повзрослевшей дочери, которое для нее за «услугу» раздобыла Сирена, Оффред понимает, что девочка начинает ее забывать. Тоска по дочери передается повторяющейся метафорой с существительным “*shadow*” и сравнением с мертвыми матерями (5). Это ощущение стертости из памяти прочитывается и в других местах в романе, например, где Оффред называет себя «пропавшей без вести» (*I too am a missing person* (с. 210)).

В примерах 5–9, где речь идет о чувственных (визуальных) ощущениях, прилагательное *dark* и существительные *shadow* и *shape* используются для описания реально наблюдаемых предметов и людей, которых героиня по объективным причинам не в состоянии рассмотреть. Например, при первой встрече с Женой Командора Оффред не смеет разглядывать окружающую обстановку, так что предметы – лишь тени (5). Стражами тьмы предстают агенты тайной полиции (*Eyes*) в черных очках за тонированными стеклами черного автомобиля с подразумеваемой игрой слов (8), основанной на созвучии существительных *obscurity* и *security* (классический образ телохранителя в темных очках). Игру слов в этом случае трудно передать в переводе: словосочетание «двойная тьма» не вызывает у русскоязычного читателя никаких основанных на созвучии ассоциаций и потому звучит не как каламбур, а как неудачный оксюморон<sup>2</sup>. В 9-м контексте существительное *shadow* употреблено в переносном смысле, скорее нейтральном, нежели

---

<sup>1</sup> Из «Рассказа...» следует, что неблагонадежность Оффред и ее мужа Люка в глазах новой власти связана с тем, что они никогда не состояли в официальном браке, Люк к тому же был разведен.

<sup>2</sup> Идиома *double security* обозначает понятие из области американской политологии, однако данное словосочетание узкоспециализированное и потому не является широко употребительным. Это позволяет нам очертить границу синтагмы с предполагаемой игрой слов существительным *obscurity* (без прилагательного *double*).

отрицательном: сближение с Командором, который перестанет в этом смысле быть для Оффред «тенью», не сулит ничего доброго.

Итак, концептуальная семантика контекстов с лексемой *dark* и ее производными, а также словами *shadow*, *shape*, *mist*, *black*, *gray* символически соотносится с мраком как со смертью, злом, невежеством, забвением и в целом характеризует подавленное эмоциональное состояние героини. Даже когда речь идет о темном помещении, полисемная лексема *dark* реализует, наряду с семемой «отсутствие света», и переносные, обусловленные широким контекстом значения, ведь и в Красном Центре, и в Доме Командора Оффред – невольница. Окружающий ее мрак – почти библейская «осязаемая» тьма, или «видимая тьма» («darkness visible») ада Джона Мильтона. Звучащая в его поэме ассоциация с преисподней, с тюрьмой («a **dungeon horrible**») [12. P. 6]) обнаруживается и в тексте Этвуд: *He watched me...with that same air of looking in through the bars* (с. 327).

Однако, как отмечает сама Оффред, тьма есть доказательство света: *I believe there can be no light without shadow; or rather, no shadow unless there is also light* (с. 216). Идея света выражается лексемой *light* и словами синонимического ряда соответствующей семемы – *bright* (21 вхождение), *sunlight* (13), *glow* (8), *sparkle* (2), *candles* (7) [10. С. 2]. Сюда же отнесем и существительное *stars* (7 вхождений): эти излучающие свет небесные объекты отождествляются в поэзии Этвуд с древним знанием [1. P. 53]. В следующих примерах олицетворяющая угрозу и неизвестность тьма противопоставляется свету:

№ п/п	The Handmaid's Tale	Рассказ Служанки
10	<i>...I could smell, faintly like an afterimage, the pungent scent of sweat, shot through with the sweet taint of chewing gum and perfume from the watching girls, felt-skirted as I knew from pictures &lt;...&gt; cardboard devils, a revolving ball of mirrors, powdering the dancers with a snow of light</i>	<i>...я улавливала – смутно, послесвечением, – едкую вонь пота со сладким душком жевательной резинки и парфюма девочек-зрительниц в юбках-колоколах – я видела на фотографиях... круговерть зеркальных шаров, что засыпали танцоров снегопадом света</i> (с. 7)
11	<i>From time to time I can see their faces, against the dark, flickering like the images of saints, in old foreign cathedrals, in the light of the drafty candles...</i>	<i>Временами я вижу их лица во мраке, они мерцают, точно лики святых в древнем иностранном соборе, в огоньках сквозистых свечей...</i> (с. 211)
12	<i>I used to think of my body as... an implement for the accomplishment of my will. Now the flesh arranges itself differently. I'm a cloud, congealed around a central object, the shape of a pear, which is hard and more real than I am and glows red within its translucent wrapping. Inside it is a space, huge as the sky at night and dark and curved like that... Pinpoints of</i>	<i>Когда-то я считала, что тело мое... орудие исполнения моей воли... Теперь плоть устроилась иначе. Я – облако, сгустилось вокруг центра, он грушевидный, плотный, он реальнее меня, он багрово светится в прозрачных обертках. Внутри его пуста – громадная, как ночное небо, и темная... Крошечки света распухают, всыхивают,</i>

№ п/п	The Handmaid's Tale	Рассказ Служанки
	<i>light swell, sparkle, burst and shrivel within it, countless as stars</i>	<i>взрываются и сморщиваются в нем, бесчисленные, как звезды</i> (с. 153)
13	<i>But a chair, sunlight, flowers: these are not to be dismissed. I am alive, I live, I breathe, I put my hand out, unfolded, into the sunlight</i>	<i>И однако солнце, стул, цветы; от этого не отмахнешься. Я жива, я живу, я дышу, вытягиваю раскрытую ладонь на свет</i> (с. 13)
14	<i>...her eyes, which were the flat hostile blue of a midsummer sky in bright sunlight, a blue that shuts you out</i>	<i>...глаз, где ровная злая синева, как июльское небо в солнечный день, синева, которая перед тобою захлопывается</i> (с. 31)
15	<i>Out there or inside my head, it's an equal darkness. Or light</i>	<i>Снаружи и в голове – та же тьма. Или свет</i> (с. 405)
16	<i>I sit in my room, at the window, waiting. In my lap is a handful of crumpled stars</i>	<i>Я сижу в комнате у окна, я жду. На коленях – грудa помятых звездочек</i> (с. 603)

Высказывания 10–12 относятся к грезам. Вид спортзала, наспех переоборудованного под спальное пространство Красного Центра, переносит Оффред в атмосферу школьных вечеринок (1). Подобно 3-му контексту, передача нейтрального существительного *smell* разговорным «вонь» представляется неадекватным решением, ведь призрачная картина вызывает тоску по свободе. Лица близких и родных, о судьбе которых героине ничего не известно, уподобляются лицам святых во 2-м контексте. 3-й контекст примечателен тем, что героиня сравнивает себя с облаком и одновременно с неким твердым грушевидным объектом со сверкающими внутри звездами. Так она разделяет свою личность (*cloud*) и тело, ставшее собственностью государства (на щиколотке Оффред – тавро). В 10-м примере примечательно употребление относительного местоимения «что» в значении «который», всего насчитывающее в тексте 77 случаев. Такое стилистическое решение акцентирует описательность текста, а следовательно, поэтику, хотя иногда может быть воспринято читателем как не вполне уместное, например: *...в восьмидесятых изобрели свинячьи мячи – для свиней, что жирели в загонах* (с. 141).

Не менее поэтичны высказывания, не относящиеся к грезе: солнечный свет осмысляется как свидетельство жизни (4). Робкая надежда прочитывается и в 7-м контексте: Оффред словно ищет свет внутри себя, когда молится в темноте, настолько черной, что закрывать глаза, как это принято во время молитвы, она полагает бессмысленным. В 16-м примере метафорой *in absentia* [7. С. 90] дается указание на платье с пайетками, которое, когда Оффред впервые видит его в руках Командора, кажется ей сотканным из звезд (*The sequins are tiny stars* (с. 480)). Думается, в данном случае имеет смысл полностью придерживаться слова оригинала и передать словосочетание *handful of stars* (платье, которое Оффред надевала не по своей воле) как «горстка звезд». Смятое платье символизирует хрупкость и беззащитность героини перед обстоятельствами.

Слишком яркий свет вызывает у Оффред отрицательные ощущения: во время Церемонии искусственный свет режет глаза (*overhead lights, harsh despite the canopy* (с. 330)), причиняет почти моральное страдание. Голубизна глаз Сирены Джой для Оффред агрессивна (6). Горечь рабства бросает печальный отсвет и на образ солнца, этого древнего символа жизни, обусловливая неординарность перцептивной семантики, связанной со светом: *the sunlight diffuse but heavy and everywhere, like bronze dust* (с. 440). Переводчица здесь использовала прилагательное «тяжкий», которое наряду с соответствующим наречием употребляется ею в других местах романа для передачи смысла контекстов с прилагательным *heavy* (всего 10, причем 6 из них в оригинале метафоризованы), а также с прилагательными *hard* (4) и *bad* (1).

Прилагательное «тяжкий» используется и в качестве эпитета для передачи неметафоризованных в оригинале элементов: например, *heavy stone* как «тяжкий камень» (вместо букв. «тяжелый») в главе, где описана Церемония разрешения Жанин от родов. Творческое переводческое решение в данном случае представляется уместным не только потому, что соответствует индивидуальному стилю Этвуд. Все описание появления на свет ребенка проникнуто скорбным предчувствием надвигающейся беды: *It's coming, it's coming, like a bugle, a call to arms, like a wall falling, we can feel it like a heavy stone moving down* (с. 260). С другой стороны, метафоризованная передача словосочетания *heavy stone* как «тяжкий камень» может быть воспринята как избыточная, ведь поэтика описания процесса создается здесь в первую очередь однородными обстоятельствами и нетривиальностью самого сравнения – родовых потуг с призывом к битве.

В иных контекстах выбор прилагательного «тяжкий», которым в русском языке обозначается смертный грех («тяжкий грех»), вполне адекватен, учитывая многочисленные библейские аллюзии в романе и общую метафоричность речи Оффред. Когда Жена Командора, догадываясь о бесплодии супруга<sup>1</sup>, просит Оффред пойти на близость с их шофером Ником в обмен на обещание раздобыть фото ее дочери, которую бедная женщина не видела три года, эта мысль повисает в воздухе как нечто вещное, а потому доступное для визуальной перцепции: *This idea hangs between us, almost visible, almost palpable: heavy, formless, dark* (с. 426). Передача в переводе однородных прилагательных в функции предиката как *тяжкая, бесформенная, темная* (с. 427) подчеркивает нравственную уродливость совершаемой сделки.

Наконец, почти физическое ощущение тяжести бытия переносится на восприятие времени, которое в неволе тянется мучительно долго. Унылость жизни без свободы подчеркивается выражениями *the long parentheses of nothing* (с. 140); *time as white sound* (с. 140); *geometrical days* (с. 412) и др. Когнитивное по своей сущности восприятие времени сближается со

<sup>1</sup> В Республике Гилеад бесплодными (читай – повинными) признаются только женщины.

зрительной перцепцией и даже физиологическим состоянием, уподобляясь тяжелой пище и густому туману: *time heavy as fried food or thick fog* (с. 554). Следует особо отметить, что семантические сдвиги типа *heavy* – *тяжкий* представляются вполне адекватными решениями, но поэтика этвудовских строк сохраняется и при буквальном их переводе (*белый шум, геометрические дни* и др.).

Таким образом, анализ переводческих решений в контекстах, где идея противостояния света и тьмы вербализуется в описаниях темного и светлого пространства, вполне доказывает первостепенное значение именно стилистической составляющей – важного инструмента создания поэтики прозаического текста. Дело в том, что при преимущественно традиционном лексическом выражении перцепций темного и светлого (тьма *darkness, dark*; свет *light, stars*; полутона *shadow, dim* и проч.) соответствие результирующего смысла переводного текста оригиналу в подавляющем большинстве случаев зависит от способности переводчицы передать неординарность средств сопоставления в метафорах и образных сравнениях. Именно в последних и раскрывается, через душевные переживания и стихийные воспоминания, личность рассказчицы, а ее перцепции омрачены невольничьей тоской. Более того, дословный перевод уравнивается по большей части интуитивными творческими решениями как на лексическом, так и на синтаксическом уровне.

### Символика Луны

Единственным ориентиром для Оффред, лишенной всякой связи с внешним миром, даже календаря, становится Луна: *I tell time by the moon. Lunar, not solar* (с. 410). Но даже это небесное светило, фазы которого ассоциировались у древних с умиранием, возрождением и утраченным даром бессмертия [13. С. 44], воспринимается героиней как нечто тяжелое (прилагательное-эпитет *heavy* в описании Луны также передано как «тяжкая»). Так Луна описывается Оффред в 17-й главе:

The Handmaid's Tale	Рассказ Служанки
<i>The sky is clear but hard to make out, because of the searchlight... a moon does float, newly, a wishing moon, a sliver of ancient rock, a goddess, a wink. The moon is a stone and the sky is full of deadly hardware, but oh God, how beautiful anyway</i>	<i>Небо чисто, но из-за прожекторов не разглядишь... плывет луна, новорожденный месяц для желаний, осколок древней скалы, богиня, смешок. Луна – камень, и небеса полны смертельных железяк, но, Господи, как все же красиво (с. 203)</i>

Классифицированная форма с неопределенным артиклем подчеркивает переменчивый облик Луны и одиночество героини. В остальных случаях при передаче наименования этого небесного тела переводчица придерживается этой же стратегии, передавая определенную артиклевую форму с помощью прописной буквы. Созданию поэтического эффекта способствуют и однородные имена существительные с разным предметным значением (*a*

*silver, a goddess, a wink*). Переводчица следует синтаксису оригинала, проявляя креативность на лексическом уровне. Правда, существительное «месяц» обозначает не полную Луну, в то время как *wishing moon* – это именно полнолуние. Значение существительного *wink*, возможно, следовало передать глаголом («подмигивает»), трансформировав структуру всего предложения.

Наконец, общий поэтический эффект высказывания оказывается смазанным из-за существительного «железяки», которым передается стилистически нейтральное существительное *hardware* (букв. «смертельное оружие»).

Мифопоэтическим олицетворением проникнуто описание ночного светила и ранее, в 13-й главе:

The Handmaid's Tale	Рассказ Служанки
<i>Every month there is a moon, gigantic, round, heavy, an omen. It transits, pauses, continues on and passes out of sight, and I see despair coming towards me like famine. To feel that empty, again, again</i>	<i>Каждый месяц встает луна, гигантская, круглая, тяжкая – знамением. Она катится, замирает, катится дальше и скрывается из виду, и я вижу, как мором накатывает отчаяние. Я так пуста – снова, снова (с. 153)</i>

Здесь со свойственной Этууд эвфемистичностью [2. Р. 6] дается указание на цикличные процессы женского организма, в чем проявляется немаловажный в канве романа мотив телесности [14. С. 2]. Если Оффред не сможет забеременеть и выносить ребенка для семьи Командора, ее могут объявить изгоем и отправить в Колонии. Неудивительно, что «пустота» приводит ее в отчаяние, единственным свидетелем которого выступает зловещая богиня-Луна. Передача определения *a moon... an omen* метафорой-метаморфозой (*встает знамением*) усиливает аффективный тон высказывания, подчеркивает зловещий облик Луны. Более того, прилагольный творительный падеж, который В.В. Виноградов предлагал обособлять от собственно метафоры в силу передаваемого им значения превращения с «отголосками “мифологического мышления”» [15. С. 79–81], оказывается здесь весьма удачным переводческим решением. Подобно древнему человеку, Оффред, лишенная календаря и часов, часы все же наблюдает: движение небесного светила *знаменует* для нее очередной временной цикл – еще один месяц, проведенный в неволе, в тягостном ожидании унижительной Церемонии. Переводчица привносит в текст и игру слов (*катится [луна] – накатывает [отчаяние]*), характерную для стиля Этууд (ср., например: *In the Colonies, they spend their time cleaning up. They're very clean-minded these days* (с. 524)). Наконец, внутренняя семантика существительного «мор», опять же в составе метафоры-метаморфозы, вполне соответствует поэтике и смыслу высказывания в целом.

Важно отметить, что намеченная здесь перцептивная символика Луны бросает трагический отсвет на чисто, казалось бы, визуальное впечатление в главе 21-й: *In the dim light, in her white gown, she glows like a moon in cloud*

(с. 260). Сравнение рожающей Служанки Жанин<sup>1</sup> с плывущей в облаках Лунной прочитывается как предзнаменование трагичной судьбы, ее и ребенка, а семантически преобразованное существительное *moon* становится словом-символом.

Таким образом, если в рассмотренных в первой части контекстах, актуализирующих идею противоборства светлого и темного пространства, реализуется преимущественно конвенциональная семантика, присущая паре *light – dark* (добро и зло), то символика луны еще сильнее акцентирует индивидуальный, неповторимый характер средств сопоставления, окончательно выводя чувственное восприятие субъекта на ассоциативно-когнитивный уровень. Именно в данный момент (полнолуние) Оффред ощущает свою сопричастность природным процессам (ассоциация с биологическими циклами) и одновременно отчужденность от мира вещей (равнодушие неживой луны к трагедии человека). Соответственно, возрастает и роль творческой составляющей перевода, когда успех того или иного переводческого решения определяется комплексным подходом, проявляющимся в совокупной взаимосвязи отдельных решений, иначе – стратегией.

Подводя итог, нужно прежде всего отметить, что элементы концептуальной пары *light – darkness* в романе М. Этвуд «*The Handmaid's Tale*» в большинстве своем совпадают с общекультурными значениями: идея противоборства света и тьмы трактуется как противостояние знания и неведения, мудрости и невежества, добра и зла, жизни и смерти, гибели и спасения. Семантическая нюансировка означенных универсалий связана с обостренным восприятием окружающего мира героиней и общим «трагическим остовом» романа. Метасемиотическое значение отдельных языковых единиц амбивалентно, например, Луна может восприниматься как ориентир во мраке и как мрачное предзнаменование. Двойственна и контекстуальная перцептивная семантика полутонов (*shadow, shade*), призванных показать, сколь безрадостной представляется окружающая действительность человеку, лишенному свободы. В то же время эти тени, подобно серому налету сажи на озере в поэме М. Этвуд «*Woman Skating*», олицетворяют саму реальность [3. Р. 60], а также неведение, которое в каком-то смысле защищает Оффред от большего зла.

Проведенный анализ лексико-стилистических особенностей концептуально значимых контекстов антиутопии М. Этвуд полностью подтверждает сделанный на материале ахматовской поэзии тезис В.В. Виноградова о том, что «словесная объективация восприятия внешних явлений природы оказывается субъективным выражением личных эмоций героини» [15. С. 72]. Интенция грезящего субъекта оказывается особенно важной категорией, поскольку играет определяющую роль в «архитектонике смыслов» художественного произведения. Свет, реальный и воображаемый, олицетворяет

---

<sup>1</sup> Речь идет об эпизоде, где описывается публичная Церемония Дня Рождения (Birth Day): в случае успешного исхода родов Служанки новорожденный сразу же символически передается Жене Командора.

жизнь и надежду во тьме ада разного масштаба – комнаты-камеры, Доматюрмы, наконец, «не знающей границ» Республики Гилеад. «Рассказ» начинается с озаряющей мрак грезы о свете (*snow of light*), и в последней главе, когда Оффред невольно примиряется со своим положением, свет надежды, пусть такой же тусклый, не покидает ее: *And so I step up, into the darkness within; or else the light* (с. 610).

Учитывая все вышеизложенное, сделаем следующие выводы:

1. Если адекватность перевода предполагает последовательность в осуществлении избранной переводчиком стратегии, то необходимость идентификации функциональной доминанты оригинала не вызывает сомнений. В антиутопии М. Этвуд таковой является стилистика идейно значимых фрагментов текста, по стилю и ритму близких к поэзии. Поэтический эффект текста «*The Handmaid's Tale*» создается, прежде всего, благодаря употреблению в составе метафор и образных сравнений речевых единиц с разноплановым предметным значением, создающих неповторимую перцептивную семантику высказывания. При этом нетривиальный характер идей, на основе которых осуществляется уподобление, и общая когнитивно-перцептивная семантика высказываний соответствуют смысловому содержанию концептов-универсалий *light – dark*, где *свет* и *тьма* наделены преимущественно положительными и отрицательными коннотациями соответственно.

2. Трактую адекватность перевода как последовательность в применении стратегии с учетом функциональной доминанты и идейной сущности исходного текста, на наш взгляд, можно точнее обозначить содержание понятия «адекватность». Уточнение подходов к трактовке этого центрального (наряду с эквивалентностью) для переводоведения понятия в рамках лингвистической парадигмы позволит применять более ясные критерии при оценивании переводческих решений: в каких случаях, например, проявление творческого подхода, отступление от буквы оригинала – необходимость, а когда – ненужное мудрствование. Поэтика этвудовского текста переводчицей, безусловно, прочитывается или, вернее, ощущается, о чем свидетельствуют отдельные стилистические решения (например, избыточное употребление «что» вместо «который»).

3. Критический анализ русскоязычной версии романа М. Этвуд выявил факт наличия как удачных, так и не вполне адекватных переводческих решений, зачастую в пределах одного высказывания, что свидетельствует о том, что как первые, так и последние являются скорее следствием действия по наитию, нежели *осознанного и последовательного* осуществления стратегии. Выработка оснований, на которых должна строиться стратегия перевода, является исключительно важным этапом работы с первичным текстом. Если в отдельных случаях текст располагает к проявлению креативности (например, привнесение в перевод свойственной для Этвуд игры слов, чтобы компенсировать невозможность / трудность передачи элемента этого же типа (игры слов) в другом месте оригинального текста), то в иных буквальным перевод представляется более целесообразным решением (*darker*

ages, flash of darkness и др.). Примерами адекватных решений могут служить и некоторые семантико-синтаксические сдвиги (*snow of light – снегопадом света; like famine – мором; an open – знамением*). Таким образом, последовательное и осознанное претворение стратегии перевода – ключевой фактор, влияющий на результирующий смысл как отдельных частей исходного текста, так и всего текста в целом.

В своем интервью 2017 г. мисс Этвуд на вопрос о том, что сподвигло ее написать «The Handmaid's Tale», ответила, что ее, среди прочего, интересовал вопрос поведения людей в условиях серьезного психологического давления [16]. Интерпретация романа «The Handmaid's Tale» как исследования человеческой природы не менее актуальна сегодня, чем узкое (хотя и более выгодное как маркетинговый ход) феминистское его прочтение. Не только потому, что рабство в той или иной форме существует и поныне [17. P. 31], но и потому, что человеку психологически трудно примириться с мыслью не столько о противоборстве тьмы и света, сколько об их неизбежном сосуществовании, и прежде всего – в собственном сердце. Недаром пропагандистскую фразу «Gilead is within you» профессиональное чутье подсказало переводчице передать как «Галаад – у вас в душе» (с. 50) (курсив мой. – А.И.). «The Handmaid's Tale» как яркий пример поэтической прозы требует осознанного, адекватного проявления переводческой креативности, а лексико-синтаксические особенности, преобразующие семантику незамысловатых строк М. Этвуд, безусловно, достойны более пристального внимания как практиков, так и теоретиков перевода.

#### Список источников

1. Macpherson H.S. The Cambridge introduction to Margaret Atwood. Cambridge University Press, 2010. 143 p.
2. Mallinson J. Margaret Atwood and her works. Ontario, 1984. 65 p.
3. Rosenberg J.H. Margaret Atwood. Boston, 1984. 184 p.
4. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М. : Прогресс, 1990. С. 5–32.
5. Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М. : ЛИБРОКОМ, 2019. 216 с.
6. Художественный перевод. Терминологический словарь-справочник / под ред. М.Б. Раренко. М. : ИНИОН РАН, 2014. 379 с.
7. Савина Е.С. Мир права и правосудия в текстах Жоржа Сименона. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2019. 213 с.
8. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М. : РОССПЭН, 2004. 376 с.
9. Gilbert D.T., Killingsworth M.A. A Wandering Mind Is an Unhappy Mind. Science. 2010. URL: <https://scholar.harvard.edu/files/danielgilbert/files/a-wandering-mind-is-an-unhappy-mind-killingsworth-the-ma-science-2010.pdf>
10. Шушарина Г.А. Языковое содержание концептов Light и Darkness // Вестник Чувашского университета. 2007. № 1. С. 313–318.
11. Кухтенкова А.А. Перцептивная семантика в романе Г.И. Газданова «Полёт» // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 405. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pertseptivnaya-semantika-v-romane-g-i-gazdanova-polyot>
12. Milton J. Paradise Lost. St-Petersburg : Palmira, 2017. 254 p.
13. Фрезер Д.Д. Фольклор в Ветхом Завете. М., 1985. 512 с.

14. Жаркова Е.П. Символика сада в антиутопиях М. Этвуд «Рассказ Служанки» и «Трилогия безумного Адамма» // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2017. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-sada-v-antiutopiyah-m-etyud-rasskaz-sluzhanki-i-trilogiya-bezzumnogo-addama>

15. Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой. (Стилистические наброски). Л. : Изд-во Фonet. ин-та языков, 1925. 165 с.

16. *Conversation with Margaret Atwood*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7a8LnKCzsBw>

17. Clapham A. *Human Rights. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2015. 224 p.

### References

1. Macpherson, H.S. (2010) *The Cambridge introduction to Margaret Atwood*. Cambridge University Press.

2. Mallinson, J. (1984) *Margaret Atwood and her works*. Toronto: ECW Press.

3. Rosenberg, J.H. (1984) *Margaret Atwood*. Boston: Twayne Publishers.

4. Arutyunova, N.D. (1990) *Teoriya metafory* [Theory of metaphor]. Moscow: Progress. pp. 5–32.

5. Shveytser, A.D. (2019) *Teoriya perevoda: status, problemy, aspekty* [Translation theory: status, problems, aspects]. Moscow: LIBROKOM.

6. Rarenko, M.B. (ed.) (2014) *Khudozhestvennyy perevod. Terminologicheskiy slovar'-spravochnik* [Literary translation. Terminological dictionary-reference book]. Moscow: INION RAS.

7. Savina, E.S. (2019) *Mir prava i pravosudiya v tekstakh Zhorzha Simenona* [The world of law and justice in the texts of Georges Simenon]. Moscow: Moscow State University.

8. Bachelard, G. (2004) *Izbrannoe: Poetika prostranstva* [Selected works: Poetics of Space]. Translated from French. Moscow: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya ROSSPEN.

9. Gilbert, D.T. & Killingsworth, M.A. (2010) *A Wandering Mind Is an Unhappy Mind. Science*. [Online] Available from: <https://scholar.harvard.edu/files/danielgilbert/files/a-wandering-mind-is-an-unhappy-mind-killingsworthe-ma-science-2010.pdf>

10. Shusharina, G.A. (2007) Yazykovoe sodержanie kontseptov Light i Darkness [Linguistic content of the concepts Light and Darkness]. *Vestnik Chuvashskogo universiteta*. 1. pp. 313–318.

11. Kukhtenkova, A.A. (2016) Perceptual Semantics in G.I. Gazdanov's Novel A Flight. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University*. 405.pp. 23–29. (In Russian). doi: 10.17223/15617793/405/3

12. Milton, J. (2017) *Paradise Lost*. St. Petersburg: Palmira.

13. Frezer, D.D. (1985) *Fol'klor v Vetkhom Zavete* [Folklore in the Old Testament]. Moscow: Izdatel'stvo politicheskoy literatury.

14. Zharkova, E.P. (2017) The Garden Symbolism in Margaret Atwood's Dystopian Novels "The Handmaid's Tale" and the "MaddAddam" Trilogy. *Vestnik Ryazanskogo gos. universiteta im. S.A. Esenina*. 1. pp. 147–153. (In Russian).

15. Vinogradov, V.V. (1925) *O poezii Anny Akhmatovoy. (Stilisticheskie nabroski)* [On Anna Akhmatova's poetry. (Essays on style)]. Leningrad: Izd-vo Fonet. in-ta yazykov.

16. YouTube. (2018) *Conversation with Margaret Atwood*. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=7a8LnKCzsBw>

17. Clapham, A. (2015) *Human Rights. A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

***Информация об авторе:***

**Изволенская А.С.** – канд. филол. наук, преподаватель кафедры английского языка для естественных факультетов Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия). E-mail: anna@izvolensky.ru

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**A.S. Izvolenskaya**, Cand. Sci. (Philology), lecturer, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: anna@izvolensky.ru

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья поступила в редакцию 30.09.2021;  
одобрена после рецензирования 19.03.2023; принята к публикации 06.10.2023.*

*The article was submitted 30.09.2021;  
approved after reviewing 19.03.2023; accepted for publication 06.10.2023.*