

# Зарубіжна література

Наталія Овчаренко

## РОМАНИ-АНТИУТОПІЇ МАРГАРЕТ Е.ЕТВУД

М.Е.Етвуд, літераторка і літературний критик, добре znana не лише в себе на батьківщині – у Канаді, а й поза її межами – у Німеччині, Франції, Голландії, Росії. Увагу читачів і критики привертають захопливі сюжетні колізії, широкий спектр порушуваних проблем, ліризм поетичних творів, вишуканий стиль і драматургія прози, глибина й науковість її праць літературознавчих. Світобачення М. Етвуд вирізняється філософічністю. Її романам, як і характерам персонажів, притаманні синкретизм і аналітичність, відсутність прямолінійної конкретики, сплав художньо-стильових рис і реалістичність у вирішенні мистецького завдання водночас.

Жанрову приналежність психологічної прози письменниці однозначно визначити важко, адже тут зазвичай зустрічаємо елементи історизму, фемінізму, психологізму, детективу та фантастики. Взаємодіючи і взаємодоповнюючи один одного, вони увиразнюють водночас певну домінанту твору.

Звернімося, приміром, до романів-дистопій письменниці “Розповідь служниці” (1985) і “Оріс та Крейк” (2003). Саме в антиутопіях М.Етвуд переконливо аргументувала свої теоретичні висновки щодо властивих канадцям, на її думку, світоглядних позицій “жертвності” й “виживання” в умовах політичної та культурної експансії США. Вона доводить, що канадська література не імпортована англійською чи адаптована американською, а має ознаки власної традиції.

Основне для М.Етвуд – це “заперечувати факт, що ти є жертвою”. А якщо й визнати факт жертвності, то пояснювати його як Божу волю, біологічний закон, необхідність, що випливає з історичного чи економічного розвитку, з підсвідомого чи з будь-якої іншої загальної, всеосяжної ідеї. Списуючи джерело власної жертвності на чийсь волю, а не на власну провину, жертва не чекає на осуд. Вона не протриває долі, бо хто ж наважиться виступити проти Провидіння? Ось чому, як переконана М.Етвуд, важливо відмовитись прийняти неминучість подібної ролі. Тобто навчитися бачити об’єктивні причини жертвності, аби зрозуміти, яку частку об’єктивного досвіду можна змінити, доклавши певних зусиль. А отже, активно творити в собі антижертвність. М.Етвуд виробила модель, засновану не на соціальному, а на індивідуальному досвіді. Канадська традиція, вважає письменниця, – це не історія жертв і програшів, її слід сприймати в поняттях самої традиції як досвіду жертви в оточенні колоніальної культури. При цьому М.Етвуд наголошує, що тема “Канади як колективної жертви” у творах більшості письменників розкривається через міфологічну драматизацію певних життєвих фактів (Ю.Акен, Р. Сміт). Це властиво, до речі, і творчості самої письменниці, яка визнає, що література її країни має темне тло, часто похмурі тони, що викликано специфікою національного світобачення<sup>1</sup>.

Роман М.Етвуд “Розповідь служниці” – фантастика, що надто подібна до реальності. Комбінуючи, як уже зазначалося, жанри (феміністський, політичний, екологічний роман), письменниця обирає за основу дистопію, а події, що розгортаються, подає як жіночу художню автобіографію з науково-фантастичним

<sup>1</sup> Atwood M. Negotiating with the Dead. A Writer on Writing. – Cambridge, 2002. – P.45-51.

забарвленням. Дослідниця творчості М.Етвуд К.Хауеллс вбачає в романі соціальну сатиру, що базується на свідомому поєднанні пуританської етики й елементів Старого Заповіту.<sup>2</sup> Світ дистопії не лише фантастичний. Це уявне місце, “що існує десь на межі можливого, за межами кордонів реального”.<sup>3</sup> Дистопія подібна до дзеркального відображення світу, в якому живе і який бачить письменник. Вона пропонує моделі майбутнього, що символізують наслідки певної політичної чи соціальної поведінки, прикметної для сьогодення. Дистопіям (і роман М.Етвуд це підтверджує) більш властиве дотримання етичних, ніж літературних норм, а їх політико-соціальний коментар містить виразний дидактичний елемент. З огляду на останні політичні події, що відбуваються у світі, твір, написаний 1985 р., можна назвати певною мірою й романом-передбаченням. За словами самої письменниці, всі події вона перенесла “в інший час і в інше місце”, та мотиви твору залишилися історичними. У ньому йдеться про формування на північному сході Сполучених Штатів, у вигаданій Республіці Джілеад, теократії, підтримуваної релігійними фундаменталістами. У загальній атмосфері розповіді, в організації побуту мешканців Джілеаду, у деяких мовних зворотах, іменах героїв відверто прочитуються східні мотиви. Звичний світопорядок зруйновано, мешканці Америки перетворилися на рабів-полонених, кожен з яких виконує відведену йому роль, на гвинтиків-біороботів абсолютної у своїй жорсткій організації системи. Нова імперія – це імперія сили й жорстокості, що виникла внаслідок екологічного лиха (значну частину території колишньої Америки знищено ядерним вибухом та неконтрольованого використання хімічних засобів, експериментів на генному рівні). М.Етвуд “створює похмуру картину Джілеаду, приводячи ідеології кінця двадцятого століття до їх логічного завершення”<sup>4</sup>: “Це було після катастрофи, коли застрелили Президента і розбомбили Конгрес, а армія оголосила готовність номер один. Вони тоді звинуватили ісламських фанатиків. Зберігайте спокій, казали вони по телебаченню. Все під контролем. У це важко було повірити. Цілий уряд було знищено. Як вони це допустили, як могло таке статися?”

Лідери Джілеаду прагнуть створити морально досконалий світ, побудований на етичних законах Старого Заповіту та ісламу. Отож патріархальність влади тут виправдовується Божим Законом. На подібній етиці вибудовується структура найбільш екстремістських сект, у середовищі яких архаїчна мова патріархів становить один із механізмів соціального контролю. Назва Джілеад (Gilead) асоціюється з ім'ям патріарха Якова (Jacob), який склав із каміння гору, щоб спостерігати за Богом. Тут же він заснував і свій рід. Перший епіграф до твору (Книга Буття 30: 1 – 3) стосується старозаповітної історії про Якова, його двох дружин, Рахіль і Лею, і двох служниць, які мали народити Якову дітей. Твір М.Етвуд – це водночас і роман-сповідь, і біографічний роман-розповідь головної героїні на ім'я Офред про свою долю. Офред (справжнього її імені читач так і не дізнається, як і імен інших мешканців Джілеаду) – жінка, якій ледь за тридцять. Колись у США в неї була родина – чоловік Люк, п'ятирічна донька і робота (вона переписувала в бібліотеці тексти книжок на комп'ютерні дискети). У період становлення нового режиму родина спробувала втекти до Канади, та їх спіймали. Доля дитини й Люка Офред невідома. Сама ж вона потрапляє до будинку багатой та впливової людини – одного з джілеадських Командорів. Командор із дружиною Сереною бездітні, а отже, згідно з правилами Джілеаду, мають право на служницю-утриманку, обов'язок якої – народити від господаря. Відразу після народження Командор і Серена забирають дитину від сурогатної матері, дають ім'я й виховують як рідну. При цьому акт запліднення, так звана Церемонія, що складається з низки ритуалів, а згодом і самі роди проходять за присутності дружини вельможі. Однак не всі Командори Джілеаду мають таких утриманок, адже деякі дружини самі народжують дітей. Така ситуація певною мірою нагадує життя за комуністичним принципом “Від кожного за його можливостями, кожному – за його потребами”.

<sup>2</sup> Howells C.A. Margaret Atwood. The Handmaid's Tale. – London, 2001. – P.7-8.

<sup>3</sup> Kumar K. Utopianism. – Open UP. – 1991. – P.1.

<sup>4</sup> Freibert L. Control and Creativity: the Politics of Risk in Margaret Atwood's “The Handmaid's Tale” // Critical Essays on Margaret Atwood (Ed.J.McCombs). – Boston, 1988. – P.284.

У будинку Командора живе й інша прислуга з чітко визначеним колом обов'язків — куховарка Рита, прибиральниця, водій Нік, охорона.

Кожному мешканцеві Джілеаду відведено в суспільстві конкретну роль. Чоловіки (до речі, усі вони поділені на касти — Командори, Ангели, Охоронці, Очі) здійснюють керівництво державою, жінкам у патріархальній суспільній ієрархії в основному відведено роль або дружин Командорів, або служниць, що народжують дітей.

Стосунки Офред з мешканцями дому складаються по-різному. Її ненавидить Серена, за нею стежить, хоча по-жіночому й співчуває куховарка Рита. Для самого ж Командора Офред з безправної служниці поступово перетворюється чи не на єдиного друга. Він таємно запрошує її до своєї кімнати (адже законом це суворо заборонено, і за таку провину Офред може потрапити до касти Нежінок, тих, кого за недотримання законів Джілеаду направляють до так званих Колоній, де вони ночами ведуть довгі розмови про життя. Їхні зустрічі далекі від романтичних побачень. Командор дарує Офред давно забуті речі — старі (ще американські) жіночі журнали, косметику. Він шанує в Офред, жінці розумній, освіченій, цікавого співрозмовника, а їхні зустрічі під час Церемонії перетворюються на нудну, але необхідну “роботу”. Щось схоже на кохання (справжні почуття Офред залишила в минулому, з Люком) виникає між Офред і водієм Ніком. Наприкінці роману вона зізнається, що чекає від нього дитину. Нік, щиро захоплений Офред, допомагає їй втекти з будинку Командора та з Джілеаду взагалі. Подальша доля Офред невідома. Відомо лише, що їй вдалося врятуватися й залишити цю розповідь про своє життя в Джілеаді а водночас й історію самого Джілеаду, на комп'ютерній дискеті. Невизначеність фіналу має символічне значення.

У розділі “Історичні нотатки”, дія якого розгортається через 200 років, учені, до рук яких потрапила дискета Офред, розглядають історію Джілеаду на науковій конференції. З їхніх доповідей постають ті історико-політичні особливості життя країни, про які не знала ізольована від світу героїня роману.

Професори — потомки перших джілеадців — знаходять вибачення репресивній політиці Джілеаду і дозволяють собі жінконенависницькі жарти на адресу Служниць. Академічний світ 2195 р. поглиблює дистопічність твору і водночас віддзеркалює доджілеадський час (тобто другу половину — кінець ХХ ст.) — “найяскравіше відображення неспокоїної сучасності”<sup>5</sup>. Крім того, учені — учасники конференції — мають індіанські імена (Джонні Собака-Що-Біжить, Маріанн Серп Місяця). Отже, потомки колишньої європейської імміграції зникли разом зі своєю цивілізацією, що самозруйнувалася, знищивши природну базу свого істеблішменту, а тубільці-індіанці почали відігравати керівну роль у науковій і освітній системі Заходу. Символічна й назва міста, де проходить наукова конференція — Денай, Наневіт (Deny none of it — заперечуй усе це).

І знов незначний, здавалося б, штрих щодо жанру роману-передбачення. Характеризуючи побут і спосіб життя Джілеаду, вчені проводять недвозначну паралель із звичаями, властивими суспільству давніх (як для 2195 р.) північнокавказьких народів у період різкого падіння народжуваності. Отже, М.Етвуд піддає сатирі не лише американське суспільство, не лише технократичну західну цивілізацію. Тиранічна практика Джілеаду заснована на багатьох моделях — режимах латиноамериканських країн, Іраку, Ірану, Філіппін, Афганістану, радянської імерії часів Сталіна. Коріння того, що сталося в Джілеаді, приховане в минулому, вважають історики. “Як ми знаємо з історії, — йдеться в одній із доповідей, — жодна нова система не формується на уламках іншої, не ввібравши в себе елементів попередниці. Скажімо, елементи язичництва простежуються в Середньовіччі, а російський КДБ еволюціонував із секретної служби царизму”. У минулому виникли й такі явища, як “штучне запліднення” та “сурогатні матері”. Відкинувши перше як антирелігійну норму, джілеадці піднесли до етичних висот друге, що, на їхню думку, мало прецедент в Біблії.

<sup>5</sup> Foley M. Satiric Intent in Margaret Atwood's "The Handmaid's Tale" // Commonwealth Essays and Studies. — 1989. — N11. — P.45.

“Розповідь служниці” — це “антитеза сучасному канадському суспільству, де природний елемент і неосвоєні дикі простори реальні”<sup>6</sup>, — зазначає В.Рот. У романі природа — важлива ланка в досить парадоксальному значенні (вона повністю зруйнована й існує лише у формі штучній — газону чи клумби).

Дослідник творчості письменниці Ч.Банерджі вважає, що М.Етвуд створила в романі два рівні реальності: “Один стосується наївних ілюзій, другий — елітарної гри з ілюзіями і пародіювання”<sup>7</sup>. Наївні ілюзії — це віра Офред у повернення до колишнього життя, до Люка й доньки; елітарна гра — розмови з Командором. Водночас увесь наратив твору — складної алегорії сучасного життя, викривленого дзеркала всесвіту, що бездумно прямує до власного кінця, — пройнятий гірким пародіюванням.

Офред сприймає своє тіло, як щось таке, що більше їй не належить (“я стала землею, до якої прикладаю вухо, дослухаючись до звуків майбутнього”). У романі уявляється подвійну концепцію тіла й душі, якої дотримуються у Джілеаді. Тіло жінки, призначене винятково для продовження роду, ретельно оберігається, доглядається, тоді як її емоційні, соціальні, інтелектуальні, духовні запити повністю зневажені. У подібному бездуховному механістичному світі дивною видається турбота дружин Командорів, зокрема Серени, про квіти. Але це лише на перший погляд. Квіти в романі — не тільки символ надії, щастя, краси, а й горя та втрат, як їх і сприймає Офред. Цей рівень сприйняття становить собою асоціативний ланцюг, сполучною ланкою якого стає незмінний колір убрання служниць, приречених народжувати дітей своїм господарям, — червоний (“усе на мені червоне: колір крові, яким ми позначені”). У місті на стіні кожного дня виставляються тіла страчених опозиціонерів режиму, серед яких Офред із жахом шукає свого чоловіка: “Я дивлюся на червону посмішку. Червонястість посмішки — те саме, що червонястість тюльпанів у саду Серени. Червоний колір той самий, та тут немає зв’язку. Тюльпани — то не тюльпани крові. Червоні посмішки — не квіти. Тюльпан — не причина зневіри в людині, яку повісили, чи навпаки. Кожна річ має свою ціну і своє місце. Крізь поле так оцінених речей я кожного дня пробиваю собі шлях...”

Серед усіх квітів у саду Серени саме тюльпани, випромінюючи колір крові й кохання водночас, стають уособленням сили і свободи природи, дають їй відчуття життєвого ритму й певної структури того суспільного порядку, що обмежує її життя дітородною функцією. Та насправді серце Офред прикуте до кульбаби, що якимсь дивом видерлася з організованої ієрархії дому Командора і виросла край шляху, “уникнувши контролю Джілеаду”, “весела й плебейська, з якої ми робимо кільця, корони й намиста”. Не випадково кульбаби повсюди квітнуть у Джезебелі — місці опору режиму імперії; вони стають символом повстання проти неприродного етичного кодексу Джілеаду.

Джілеад — це перш за все пародія. “Я, — каже про себе героїня твору, — пародія на щось, якась казкова постать у червоній мантії... Сестра-послушниця, що занурилась у кров”. Дотримуючись усіх законів Джілеаду, Офред водночас постійно дистанціюється від нього, бачить його ніби збоку. Вона з іронією сприймає слова тітоньки Лідії, що “Джілеад не знає кордонів, Джілеад у нас самих”. Та в цих словах — і гірка іронія автора роману-попередження. З іронією сприймає Офред і постать Командора: “На Командорові була чорна форма, в якій він нагадував музейного охоронця. Напіввільна людина, доброзичлива, але обережна, той, що вбиває час. Та лише на перший погляд. Він мав вигляд президента банку з середнього Заходу з його ретельно зачесаним сріблястим волоссям, спокоєм у рухах”.

На тлі такого життя Офред мріє про те, щоб знайти Люка, повернути власне ім’я, відчувати повагу до себе. Але це бажання “рівноцінне крадіжці” — вкрасти самого себе неможливо.

Ще один вимір художньо складної оповіді Офред засвідчує постмодерністську природу наративу М. Етвуд. Героїня постійно звертає увагу свого майбутнього

<sup>6</sup> Roth V. Wilderness and the Natural Environment. Margaret Atwood's Recycling of a Canadian Theme. — Basel, 1988. — P.154.

<sup>7</sup> Banerjee Chimnoy. Alice in Disneyland: Criticism as Commodity in “The Handmaid’s Tale” // Essays in Can. Writing. — 1990. — № 41. — P.90.

читача на самий процес розповіді, коментуючи повсякчас те, як він окреслює чи змінює реальний досвід, пояснюючи існування самої розповіді як такої. Для Офред розповідь — звіт очевидця й заміна діалогу водночас. Крім того, письменниця ніколи не забуває, що вона канадка, і що з цього погляду роман, дія якого розгортається на території США, прочитується як приклад канадсько-американського діалогу<sup>8</sup>. Недарма, на думку критики, “визначальна риса прози М.Етвуд — експеримент”<sup>9</sup>.

Ніч — найважчий час для Офред. У нічній тиші її огортають спогади про минуле. Безпорадність і відчай панують у її серці. “Я похована”, — каже героїня. І попри все вона переконана: люди щось роблять, аби не допустити, “щоб їхні життя втратили значення, сенс, сюжет”.

Під час таємних побачень з Командором, який стверджує, що в Джілеаді жінки захищені й можуть виконувати Богом дану їм функцію народжувати дітей, тобто джілеадці повернули речам їхню природну основу, Офред намагається відкрити йому справжній, як на її думку, сенс життя. “Тепер скажи мені, — запитує Командор, — ти розумна людина, я б хотів знати, що ми прогледіли?” “Кохання, — відповідає Офред. — ...Якщо цього ніколи з вами не станеться, ви уподібнетесь мутантові, істоті з іншого виміру”.

Для самої ж “утікачки з минулого”, яка розуміє, що “свобода, як і все інше, річ відносна”, сенсом життя стає довгий монолог-сповідь — єдина можлива для неї форма відвертого спілкування зі світом. Проте це свобода заперечення: Офред відмовляється вірити в доктрини Джілеаду, забути про своє колишнє життя, мовчати. Розповідаючи свою історію, вона постійно балансує між теперішнім і минулим, реконструюючи в уяві не лише певні події, а й власне розбите життя: “Я хотіла, аби ця розповідь була іншою. Більш цивілізованою. Я хотіла, щоб вона висвітлила мене з кращого боку, якщо й не щасливішою, то хоча б більш активною, менш нерішучою, розчарованою в буденності. Я хотіла б набути виразніших контурів. Я хотіла, аби вона була про кохання, чи про несподівану реалізацію задумів, важливу в житті людини, або хоча б про захід сонця, пташок, грозу чи сніг... Натомість я продовжую розповідати цю сумну, огидну і потворну історію, позаяк попри все хочу, щоб ви її почули”.

Її і справді “почули” учасники конференції, що відбулася двісті років потому. Виходячи з досвіду своєї епохи, вони дали історії Джілеаду абстрактно-академічні визначення й характеристики, однак “зрозуміти”, а тим більше “відчутти” її може лише людина епохи Офред. Адже, врешті-решт, саме до неї звертається вустами героїні авторка роману: “... Як відомо всім історикам, минуле вкрите темрявою і пронизане відлуннями. Звідти до нас можуть долітати голоси. Однак те, що вони нам кажуть, нам не завжди вдається розшифрувати в ясному світлі сьогодення...”

У стилі “Розповіді служниці” написаний і роман-антиутопія М.Етвуд “Орікс та Крейк”, який одразу ж привернув пильну увагу критики. Цей твір — також про саморуйнування, фізичне й психологічне, людської цивілізації, що перетворилася на жорстоке, цинічне, амбіційне й безглузде співтовариство. Правда, тут, на противагу “розповіді служниці”, авторка вдається до використання міфологічних елементів та наукової фантастики. Міфологеми роману чітко визначені, майстерно вплетені в дискурс і становлять суцільний міфопоетичний наратив із досить оригінальним сюжетом.

Унаслідок біологічних експериментів, що проводяться на засекреченій військовій базі, виникли нові види живих істот. Кінцевою ж метою вчених було створення надлюдини — істоти стійкої до всіх можливих видів бактерій і вірусів, позбавленої інтелекту і навіть природних статевих потягів; істоти такої, якою можна було б легко маніпулювати. Та ті, хто мав би керувати цією цивілізацією з вигодою для себе, гинуть від власноруч створеного вірусу. Крім мутантів, своєрідної пародії на біблійних перших людей, живим залишається головний герой твору Джиммі, чий друг і колега, талановитий учений Крейк — злий геній, що розробив фатальну для людства програму. Допомогала йому в цьому красуня Орікс, колега й кохана,

<sup>8</sup> *Howells C.A. Margaret Atwood... — P.57.*

<sup>9</sup> *Там само. — С.84.*

в яку закоханий і Джиммі. Імена персонажів метафоричні: Орікс — сарна, Крейк — рідкісний вид австралійського птаха. Ще в дитинстві Орікс було викуплено у злиденної родини, що мешкала десь у південно-східній Азії. Вихована в підпільному притулку, вона стала повією. Через інтернетівський порносайт її знайшов Крейк, вивчив, залучив до своєї програми, доручивши навчати перше, ще не чисельне покоління людей-мутантів, найпримітивнішим навичкам. Після загибелі Крейка та Орікс (усвідомивши злочинність відкриття Крейка, Джиммі з ненависті вбиває його, а потім стріляє в уже смертельно хвору Орікс, позбавляючи її страждань) Джиммі єдиний залишається у бункері. Спочатку, не розуміючи, що коїться на планеті, він дає змогу втекти з лабораторії охоронцям та всім співробітникам. Та смертельний вірус поширився надто швидко, і всі вони загинули за ворітьми бази, де проводився експеримент. Організм Джиммі виявився стійким до вірусу, і він єдиний стає свідком загибелі цивілізації: одна за одною замовкають радіо- й телестанції, зникає, здавалося б, невмирущий інтернет, комп'ютери припиняють роботу. Військово-науковий центр, в якому ще продовжують діяти автономні системи життєзабезпечення й підтримується стерильність, дає Джиммі змогу певний час протриматись у приміщенні, навколо якого вже вирують, вирвавшись на волю, потвори-мутанти — невимовно жорстокі гібриди свиней, вовків і собак. Та згодом він не має іншого виходу, як піти до “нових” людей, яким так чи інакше судилося започаткувати нову земну цивілізацію. Мутанти дають Джиммі нове ім'я — Сноумен. Для них він — посланець богів Крейка і Орікс. Його слово — абсолютна істина і закон.

В іпостасі Сноумена герою роману пригадує все своє життя — життя Джиммі. А також події, що стали причиною його самотності у вимріяному Крейком апокаліптичному світі.

У лабораторії, до якої, після закінчення елітного коледжу разом із другом дитинства Крейком прийшов працювати Джиммі, проводяться досліди зі створення гібридів тварин, офіційна назва яких *sus multiorganifer*; їхні органи мають стати трансплантами для зношених чи уражених хворобою людських органів. Та виявляється, що самі мутанти становлять собою страшну загрозу. Першою підхопила хворобу мати Джиммі, яка досліджувала протейни створюваних біоформ і їх модифікації. Вона спробувала втекти з дому, щоб не інфікувати родину, і померла в ізоляторі, куди її помістили охоронці лабораторії. Перед втечею жінка все ж передала через інтернет інформацію про небезпечні дослідження. “Ось чого нам не вистачає, — пригадує Сноумен її слова, — більше людей із свинячими мізками. Чи їх зараз замало? Це помилка. Вся ця організація — помилка, це моральний смітник... Ми втручаємося до будівельного матеріалу життя. Це аморально. Це святотатство!”

На противагу “Розповіді служниці”, фінал роману “Орікс та Крейк” дещо обнадійливіший. Джиммі Сноумен полишає свою схованку, оселяється на розлогому дереві, рятуючись від хижих “вовкособак”, виведених винятково для вбивства. Час від часу він повертається на базу, щоб поповнити запаси їжі та зброї. Потроху довкола нього оселяються й “нові” люди. Якось Сноумен побачив на піску сліди, простежив, куди вони ведуть, і вийшов до вогнища, обабіч якого сиділи такі самі люди, як і він. Сноумен довго розмірковує, приєднатися до них, чи ні, і нарешті вирішує їм довіритися.

“Добротною свіфтівською науковою фантастикою” назвала канадська критика цей роман М.Етвуд. Письменниця розуміє наукову фантастику не стільки як засіб проникнення в майбутнє, скільки як погляд ніби-то збоку на сучасність. Про це свідчить філософська, психологічна насиченість твору, пройнятого гострою сатирою та гірким одчаєм водночас. Саме тому сатира в ньому не обертається шаржовістю, карикатурністю образів чи ситуацій.

У романі, що попереджає людей про можливі наслідки їхньої недалекоглядності, вдало поєднано кілька жанрів — наукової фантастики, сатири, елегії. Джиммі і Крейк нагадують героїв давньогрецьких трагедій своєю зведеною до абсолюту духовною величиною (Сноумен) і ницістю (Крейк). Водночас дистопія М.Етвуд виглядає досить заземленою, письменниця з легкістю творить дуже вірогідний, реальний світ, а гуманізм твору становить його найсуттєвіший пласт.

Не випадко епіграфом до твору став рядок із “Пригод Гуллівера”: “...головним

моїм завданням було поінформувати вас, а не розважати”. М.Етвуд прагне не розважати читача, а змусити його замислитися над життям. Творячи власний варіант апокаліпсису, вона також “інформує”, “ставить до відома”. На думку письменниці, сучасний світ не гарантує людині безпеки, неможливо зрозуміти його закономірності, у житті немає ані провідників, ані надійної схованки на випадок серйозної небезпеки. Цей світ, переконана авторка роману, зовсім не фантомний, він цілком реальний і доволі жорстокий.

Цікавими особливостями вирізняється і структура твору. Невеличкі за обсягом розділи з короткими назвами нагадують давньокитайські твори-мініатюри глибокого філософського змісту. Слово-назва тут перетворюється на слово-поняття, довкола якого вибудовується коротка розповідь-пояснення: Манго, Рештки-Що-Плавають, Голос, Вогнище, Ланч, Злива, Риба, Троянди, Мурчання, Вимирання, Прогулянка, Смерч тощо.

Розповіді-мініатюри в дискурсі твору перемішані у просторі й часі. Історія Сноумена, яку переповідає М.Етвуд, чергується з історією життя Джиммі, про яку розповідає Сноумен. Обидві іпостасі одного й того ж героя розкриваються через особливу мозаїчну схематизованість нового постапокаліптичного життя Джиммі-Сноумена.

Сноумен за звичкою носить на руці годинник — як талісман, що залишився йому від минулого. Годинник уже давно зупинився; на циферблаті, за словами героя, “нульова година”. І це найбільше жахає Сноумена, адже часу більше ніби не існує... Але водночас герой твору почуває себе ніби-то власником шухляди з часом, який відтепер належить лише йому. Однак у шухляді дірки, крізь які час невмолимо витікає. Сноумен, прагнучи якось упорядкувати своє життя, мріє описати все, що сталося. Але будь-які нотатки призначенні для того, щоб їх колись прочитали, хоча б через багато років (як це сталося в попередньому романі М.Етвуд). Читач же його записів, як переконаний Сноумен, — відсутній. Вдруге й востаннє згадка про годинник з’явиться наприкінці роману, коли Сноумен, попри вагання, наважиться рушити до людей: “За звичкою підняв до очей руку з годинником; він показував порожній циферблат. Нульова година. Час рушати вперед”.

Час і простір змістилися в житті героя твору. У душі він прагне свободи, але водночас розуміє, що його не зачинено, не ув’язнено, адже яка свобода може перевершити ту, що він уже має? Сноумен з іронією коментує поняття свободи й тоді, коли вперше виводить “нових” людей за межі території бази (“вони сприймають це як свободу”).

“Нові” люди виявилися зовсім не страшними. Вони навіть доволі привабливі, мають досконалу будову тіла. При цьому кожний мутант наділений певним відтінком шкіри (шоколадним, рожевим, чайним, кремовим, медовим), але в усіх однакові зелені очі (колір очей їхнього творця Крейка). “Крейкова естетика”, — іронізує Сноумен.

Крейк був переконаний, що ідеальне суспільство — це суспільство, в якому відсутні почуття кохання, ревнощів, тож “нові” люди продовжують свій рід згідно з закладеною ним програмою. Учасників ритуального дійства п’ятеро — четверо чоловіків і одна жінка. Коли один із чоловіків запліднює жінку, троє інших виконують ритуальний танок і співають. Потім приходиться черга другого; марафон триває доти, доки жінка не завагітніє. Подібна запрограмована схема розмноження — деталь, що простежується в дещо іншій, не менш цинічній інтерпретації ще в романі “Розповідь служниці”. Хто батько дитини, значення не мало, адже не було власності, а тому і проблеми спадкоємства; секс перетворився на демонстрацію атлетизму, зникла проституція, сексуальне насильство над дітьми, рабство, згвалтування. “Нові” люди були запрограмовані на смерть у тридцять років — раптово, без старості і хвороб, весіль і розлучень. Вони були чудово адаптовані до будь-яких умов життя, а отже, не потребували будівель, одягу, ікон, грошей. Крейк вважав свій витвір найдосконалішим із видів мистецтва.

Сутність природи Крейка — “великого вождя людської раси” — холодний розрахунок, перевернута концепція етики. Після смерті матері Джиммі Крейк, для якого те, що “людина є у твоєму житті і раптово зникає назавжди”, видавалося звичною нормою, радив йому читати стоїків. Джиммі завжди вражала “холодність сповільнених рухів” Крейка. Це була особлива внутрішня прихована енергія, законсервована для чогось більш важливого, ніж сьогоденні буденні турботи.

Коли будь-яка цивілізація перетворюється на пил та каміння, міркує Джиммі, після неї завжди залишається мистецтво — образи, слова, музика, образні структури, що й надалі визначають людське буття. На думку ж Крейка, мистецтво слугує біологічному завданню. “Самець жаби в шлюбний період створює такий шум, на який лише здатний. Увагу самок привертає найроздутіший самець з найглибшим голосом, який свідчить про більшу силу. Ось що значить для художника мистецтво. Порожню трубу. Підсилювач”.

Увесь розвиток людства для Сноумена визначається такими словами, як Гомер, грецькі статуї, акведуки, утрачений рай, музика Моцарта, Шекспір, Бронте, Толстой, Бах, Рембрандт, Верді, собор у Шартрі, Джойс, пеніцилін, Кітс, Тернер, пересадка серця, вакцина від поліомієліту, Берліоз, Бодлер, Барток, Йетс, Вулф.

Далі — падіння Трої. Зруйнування Карфагену. Вікінги. Хрестоносці. Чінгіс-хан. Атїлла. Відьомські процеси. Знищення ацтеків, майя. Інки. Інквізиція. Різня гугенотів. Кромвель в Ірландії. Французька революція. Наполеонівські війни. Південно-американське рабство. Російська революція. Сталін. Гітлер. Хіросіма. Мао. Пол Пот. Шрі Ланка. Саддам Хусейн.

Запрошений до товариства одного з “нових” людей, Сноумен завважує, що в того почали проявлятися риси лідера. “Будь уважним з лідерами, — застерігав його Крейк. Спочатку вожді і ті, кого ведуть, потім тирани і раби, потім бійні. Знайомий шлях”. Отже, з появою вождя в середовищі “нових” людей історія повторюється — з новими дійовими особами в іронічно-пародійній формі.

Сноумен — месія божественних Крейка та Орікс — читає “новим” людям місіонерську проповідь. У ній вчувається відверте іронізування письменниці над аналогічними недільними проповідями сучасної церкви. Міфологізоване співтовариство “нових” людей становить собою суцільний хаос, що, за Біблією, спостерігався і на початку історії людства. Це поняття хаосу й інтерпретує Сноумен перед натовпом: “Ось. Хаос. Ви не можете пити його!..

— Ні. — Хор.

— Ви не можете їсти його!

— Ні, не можете їсти його. — Сміх.

— Ви не можете плавати в ньому чи стояти на ньому...

— Ні! Ні!”

“Люди хаосу самі сповнені хаосу, — каже їм Сноумен. — І хаос змушує їх робити погані речі. Вони вбивають інших людей”. У цих словах — не просто іронія. Це іронія відчаю. Адже у відповідь Сноумен чує: “Крейк створив для нас Велику Порожнечу! О, добрий, хороший Крейк!” — молитва натовпу перетворюється на літургію. “Чому вони не славлять Сноумена? — дивується він. — Добрий, хороший Сноумен, який доглядав їх увесь цей час. Чому б йому не переглянути міфологію?” Крейк фізично відсутній і перетворюється на другорядного гравця в міфології “нових” людей, щось на зразок “деміурга дублюючого складу”. І його не оплакуватимуть. Проте Сноумен водночас усвідомлює себе в ролі апостола Крейка та Орікс. Адже це єдина можлива для нього роль у новому світі. Щоб вижити, він має кимось бути. Він прагне бути вислуханим, прагне хоча б ілюзії розуміння з чийогось боку. “Крейк ніколи не народжувався, — веде далі свою проповідь Сноумен, — він прийшов з неба, як Грім”. Паралельно у своїй уяві він домальовує образ Крейка як істоти з рогами, вогненними крилами і довгим хвостом.

Сноумен сприймає себе як попередника цих людей, що прийшов із землі мертвих, загубився і не може повернутися.

Отже, елементи східної та біблійної міфологій співіснують у наративі твору, водночас психологічно насичуючи його.

Сноумен в інтерпретації М. Етвуд дещо нагадує біблійного Мойсея. Адже саме він виводить “нових” людей із приміщення лабораторії, беручи на себе відповідальність за беззахисних істот і водночас називаючи себе “романтичним оптимістом”. І ось “вони йдуть разом через Землю — Яка — Нікому — Не — Належить, одне за одним, у параді периферійної релігійної процесії...”

Задум, який художньо втілила в романах “Орікс та Крейк” і “Розповідь служниці” канадська письменниця М.Етвуд, перегукується з пророчими словами Рея Бредбері: “Я не прагну передбачити майбутнє. Я прагну йому запобігти...”