

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ВГУ»)

На правах рукописи

Жаркова Евгения Петровна

**Антиутопии М. Этвуд «Рассказ Служанки» и «Трилогия Безумного
Алдама» в контексте традиции и новейших тенденций
в развитии жанра**

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(литература стран германской и романской языковых семей)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор С. Н. Филюшкина

Воронеж – 2017

Оглавление

Введение	4
Глава первая. РОМАН М. ЭТВУД «РАССКАЗ СЛУЖАНКИ»	
КАК ПРОДОЛЖЕНИЕ И РАЗВИТИЕ АНТИУТОПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ	
.....	16
1. Образ тоталитарного государства в антиутопии Этвуд	17
1.1. Установление режима.....	17
1.2. Структура антиутопического общества	19
1.3. Семья и семейные ценности в антиутопическом социуме.....	22
1.4. Регламентация общения	24
1.5. Библейский контекст в «Рассказе Служанки»	26
2. Судьба женщины в антиутопии М. Этвуд.....	30
2.1. Преломление традиции: антиутопия «с женской точки зрения».....	30
2.2. Церемония Зачатия как надругательство над женской природой.....	33
2.3. Роды как ритуал. Надругательство над материнством	37
3. Проблема телесности в антиутопии М. Этвуд «Рассказ Служанки»	41
3.1. Мотив недостатка непосредственных ощущений	42
3.2. Мотив обоняния	45
3.3. Мотив фрагментации тела	47
3.4. Тело и пища в романе «Рассказ Служанки»	50
3.5. Облачение и разоблачение.....	55
4. Сюжетно-композиционная организация романа. Особенности повествования	
.....	61

Глава вторая. «ТРИЛОГИЯ БЕЗЗУМНОГО АДДАМА»: ПРОБЛЕМАТИКА И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ЖАНРА В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА	77
1. Традиционное и новаторское в «Трилогии Безумного Аддама»	78
1.1. Структура общества под властью корпораций. Всепроникающее стремление к наживе	78
1.2. Судьба человеческого «я». Развитие женской темы	87
2. Научно-фантастический элемент в трилогии: проблема генной инженерии ..	92
3. Сопротивление системе. Проблема гуманистического идеала	98
3.1. «Бунтующий человек». Каков он у М. Этвуд?	98
3.2. Вертоградари и аддамиты как организованная форма противодействия системе угнетения	104
3.3. «Дивные новые люди»	114
4. Художественное своеобразие трилогии и приметы массовой культуры	124
4.1. Проблематика и система образов. Вопрос о полнокровности характеров в трилогии и их эволюции	124
4.2. Проблема жанра в «Трилогии Безумного Аддама»	132
4.3. Элитарное и массовое в трилогии Этвуд	137
Заключение	141
Библиография	147

Введение

Маргарет Этвуд (Margaret Eleanor Atwood, род. 1939) – одна из наиболее ярких представительниц англоязычной канадской литературы. За более чем полвека литературной деятельности она приобрела широкую популярность не только в своей собственной стране, но и за ее пределами. Романы писательницы стали бестселлерами во всем мире. Их изучают в школах и колледжах во многих странах в рамках разнообразных курсов: английской, канадской и американской литературы, курсов, посвященных постколониализму, феминизму, гендерным проблемам и научной фантастике.

По словам Д. Стейнза, Маргарет Этвуд более сорока лет остается охотно публикуемым автором, «известным тончайшими оттенками поэзии, мощью прозы и ясностью литературной критики»¹. Причины такой популярности, по мнению Г. Хаггена, обусловлены ее способностью разрабатывать самый широкий круг тем; разнообразны и публичные роли Этвуд в качестве писательницы, феминистки, защитницы окружающей среды². Ежегодно появляются упоминания более чем о пятидесяти книгах и статьях, касающихся творчества писательницы, что, по свидетельству К. Э. Хауэлс, отмечает информационный бюллетень «Общества Маргарет Этвуд»³.

Первые публикации произведений Этвуд (как стихов, так и рассказов) в периодических изданиях приходится на время обучения в колледже Виктория университета Торонто, куда она поступила в 1957 году. Тогда же выходит первый, изданный в частном порядке, поэтический сборник М. Этвуд «Двойная Персефона» (“Double Persephone”, 1961). В 1967 году Этвуд уже официально печатает вторую стихотворную книгу, «Игры в кругу» (“The Circle Game”). Ее первый роман “The Edible Woman” (в русских переводах – «Съедобная женщина» или «Лакомый кусочек») вышел в свет в 1969 году и наметил основные особенности творчества

¹ Staines D. Margaret Atwood in Her Canadian Context // The Cambridge Companion to Margaret Atwood. Cambridge, 2006. P. 12.

² Цит. по: The Cambridge Companion to Margaret Atwood. Cambridge, 2006. P. 28-29.

³ Howells C. A. Introduction // The Cambridge Companion to Margaret Atwood. Cambridge, 2006. P. 1.

Этвуд, в частности, его гендерную специфику, остросоциальный пафос и сатирический потенциал. В последующие десятилетия Маргарет Этвуд издает еще четыре романа: «Постижение» (“*Surfacing*”, 1972), «Мадам Оракул» (“*Lady Oracle*”, 1976), «Мужчина и женщина в эпоху динозавров» (“*Life Before Man*”, 1979) и «Телесные повреждения» (“*Bodily Harm*”, 1981). Первая значительная критическая работа Маргарет Этвуд, «Выживание. Тематический путеводитель по канадской литературе» (“*Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*”), была написана в 1972 году.

Роман «Рассказ Служанки» (“*The Handmaid’s Tale*”) был опубликован в 1985 году и воспринят критиками как одно из самых значительных произведений М. Этвуд. Он продолжает традицию англоязычной антиутопии XX века, классическими образцами которой являются «О дивный новый мир» Олдоса Хаксли и «1984» Джорджа Оруэлла, и по праву считается одной из вершин творчества писательницы, отмечен премией Артура Кларка. После «Рассказа Служанки» М. Этвуд публикует, наряду со сборниками малой прозы, еще четыре романа, однако к жанру антиутопии канадская писательница обращается уже в новом столетии, выпустив в течение десятилетия три произведения и объединив их в трилогию «Безумный Аддам» (“*MaddAddam*”, 2003-2013).

Уже в 1988 году была опубликована антология под редакцией Дж. Маккомбс “*Critical Essays on Margaret Atwood*”, в которую вошел достаточно разнообразный материал: обзоры произведений Этвуд, ранее печатавшиеся в различных газетах и журналах, а также критические статьи, рассматривавшие творчество Этвуд с самых различных сторон. В этой антологии впервые уделялось критическое внимание недавно вышедшему «Рассказу Служанки», который с тех пор стал предметом исследования в многочисленных статьях и научных работах. Критики обращались к жанровой структуре романа, к роли в нем различных интертекстов, в том числе сказочных и мифологических (Уилсон⁴, Майнер⁵, Гутри⁶).

⁴ Wilson S. R. *Off the Path to Grandma’s House in The Handmaid’s Tale // Margaret Atwood’s The Handmaid’s Tale*. Philadelphia, 2001. Pp. 62-79.

⁵ Miner M. “Trust Me”: Reading the Romance Plot in Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale // Margaret Atwood’s The Handmaid’s Tale*. Philadelphia, 2001. Pp. 21-39.

Большое внимание уделялось изучению повествовательных техник в романе, выявлению специфики повествователя (Томк⁷, Дир⁸, Стейн⁹, Дворак¹⁰, Допп¹¹, Пейджет¹², Боусон¹³, Эллиотт¹⁴, Толан¹⁵). Привлекли внимание исследователей и обрамляющие компоненты повествования – эпитафии и особенно завершающий роман «Комментарий историка» (Стейн¹⁶, Грейс¹⁷, Дэвидсон¹⁸, Воркмен¹⁹).

С особым вниманием исследователи изучают роман в контексте традиций антиутопии. Произведение Этвуд ставится в один ряд с произведениями Хаксли, Замятина и, прежде всего, Оруэлла. Так поступает К. Фернс в книге «Повествование в утопии»²⁰. Отдельное исследование посвящает соотнесению романов Оруэлла и Этвуд Л. Фойер²¹. К. Э. Хауэлс сосредоточивается на антиутопическом видении в романах М. Этвуд «Рассказ Служанки» и «Орикс и Коростель»²². Г. Дир в статье «Рассказ Служанки»: антиутопия и парадоксы власти»²³ также говорит о романе как продолжении антиутопической традиции Оруэлла, Кафки, Замятина,

⁶ Guthrie S. *Gender and Madness in Selected Novels of Margaret Atwood*. Johannesburg, 2007. 170 p.

⁷ Tomk S. "The Missionary Position": Feminism and Nationalism in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* // Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. Philadelphia, 2001. Pp. 81-92.

⁸ Deer G. *Sanctioned Narrative Authority* // Bloom's Guides: *The Handmaid's Tale*. New York, 2004. Pp. 90-92. Deer G. *The Handmaid's Tale: Dystopia and the Paradoxes of Power* // Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. Philadelphia, 2001. P. 93-112.

⁹ Stein K. *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale: Scheherazade in Dystopia*. Режим доступа: http://www.literature.salempress.com/doi/full/10.3331/CIHandmaids_1016 (дата обращения: 01.10.2017).

Stein K. *Margaret Atwood's Modest Proposal: The Handmaid's Tale* // Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. Philadelphia, 2001. Pp. 127-140.

¹⁰ 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, 2001. Pp. 141-153.

¹¹ Dopp J. *Limited Perspective* // Bloom's Guides: *The Handmaid's Tale*. New York, 2004. Pp. 92-95.

¹² Paget E. M. *The Handmaid's Tale: Margaret Atwood's Use of Carnival and the Postmodern*. Режим доступа: <http://digitalcommons.mcmaster.ca/opensdissertations/6041> (дата обращения: 01.10.2017).

¹³ Bouson J. B. *The Misogyny of Patriarchal Culture in The Handmaid's Tale* // Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. Philadelphia, 2001. P. 44.

¹⁴ Elliott R. *Margaret Atwood and Music* // *University of Toronto Quarterly*. 2006. №3. Pp. 821-832.

¹⁵ Tolan F. *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*. New York, 2007. 333 p.

¹⁶ Stein K. *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale: Scheherazade in Dystopia*. Режим доступа: http://www.literature.salempress.com/doi/full/10.3331/CIHandmaids_1016 (дата обращения: 01.10.2017).

Stein K. *Margaret Atwood's Modest Proposal: The Handmaid's Tale* // Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. Philadelphia, 2001. Pp. 127-140.

¹⁷ Grace D. *The Handmaid's Tale: "Historical Notes" and Documentary Subversion* // Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. Philadelphia, 2001. Pp. 155-166.

¹⁸ Davidson A. *Historical Notes* // Bloom's Guides: *The Handmaid's Tale*. New York, 2004. P. 87.

¹⁹ Workman N. *Sufi Mysticism in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. Режим доступа: <http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8103/9160> (дата обращения: 01.10.2017).

²⁰ Ferns C. *Narrating Utopia*. Liverpool, 1999. 268 p.

²¹ Feuer L. *The Handmaid's Tale and 1984* // Bloom's Guides: *The Handmaid's Tale*. New York, 2004. Pp. 97-100.

²² Howells C. A. *Margaret Atwood's dystopian visions: The Handmaid's Tale and Oryx and Crake* // *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge, 2006. Pp. 161-175.

²³ Deer G. *The Handmaid's Tale: Dystopia and the Paradoxes of Power* // Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. Philadelphia, 2001. Pp. 93-112.

Хаксли. Тем не менее, анализируя роман Этвуд в рамках данной традиции, исследователи стремятся не только выявить черты, роднящие «Рассказ Служанки» с другими антиутопиями, но в первую очередь указать на те аспекты произведения Этвуд, которые вносят в эту традицию *новые* нюансы и обогащают ее.

В числе таких аспектов, безусловно, феминистический характер антиутопии Этвуд. Так, К. Э. Хауэлс подчеркивает, что в «Рассказе Служанки» «выбор повествователя-женщины переворачивает традиционно маскулинный антиутопический жанр с ног на голову»²⁴. Подчеркивает смещение акцентов в антиутопии Этвуд и С. Томк, отмечая, что в результате писательнице удастся создать героиню, «чье сопротивление происходит внутри ее головы»²⁵. Как отклонение от антиутопической «нормы» рассматривает пол главной героини и К. Фернс, утверждая, что при всей кажущейся пассивности Фредовой, она «никоим образом не является просто жертвой всемогущего государства»²⁶. Интересным преломлением изучения антиутопического разреза произведения становится изучение коннотаций, связанных с именем героини, в работах Н. Кук²⁷ и Дж. Б. Боусон²⁸.

Следовательно, обращаясь к антиутопической традиции в первом антиутопическом романе Этвуд, исследователи, прежде всего, стремятся выявить те черты «Рассказа Служанки», которые видоизменяют и обогащают названную традицию, причем ключевой темой сопоставительных исследований становятся гендерные аспекты.

Недавняя «Трилогия Безумного Аддама» еще не успела получить всесторонней оценки в серьезной академической науке, хотя критики и предпринимают попытки анализа частных аспектов вошедших в нее произведений в многочисленных статьях и интернет-обзорах.

²⁴ Howells C. A. Margaret Atwood's dystopian visions: The Handmaid's Tale and Oryx and Crake // The Cambridge Companion to Margaret Atwood. Cambridge, 2006. P. 164.

²⁵ Tome S. "The Missionary Position": Feminism and Nationalism in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale // Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. Philadelphia, 2001. Pp. 81-92.

²⁶ Ferns C. Narrating Utopia. Liverpool, 1999. P. 131.

²⁷ Cooke N. Margaret Atwood: A Critical Companion. Wesport, 2004. 192 p.

²⁸ Bouson J. B. The Misogyny of Patriarchal Culture in The Handmaid's Tale // Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. Philadelphia, 2001. P. 44.

Если «Рассказ Служанки», с момента публикации которого прошло уже более тридцати лет, высоко оценен критиками и поставлен ими в один ряд с лучшими образцами «классической» антиутопии, то оценка трилогии, несомненно, далеко не столь однозначна: Этвуд упрекают за банальность будущего, похожего на то, «каким его представляет себе Голливуд»²⁹, за «раздражающие пассажи, детализирующее экологическое кредо вертоградарей»³⁰ и т. д.

Многие критики отмечают, что по сравнению с «Рассказом Служанки» трилогия значительно проигрывает в том, что касается ее антиутопического пафоса и убедительности: «...Возникает мучительное ощущение, что то, что задумывалось как богатая вымыслом антиутопия, на самом деле – довольно беспорядочное и перегруженное потакание [вкусам аудитории]»³¹.

Примечательно, что интерес к творчеству Маргарет Этвуд в последние годы становится характерен для украинского литературоведения. Так, М. Воронцова рассматривает крупные прозаические произведения писательницы в целом, однако уделяет «Рассказу Служанки» лишь небольшое внимание³². В кандидатской диссертации И. Тимейчук «Дискурс Другого в романах-дистопиях Маргарет Этвуд»³³, помимо «Рассказа Служанки», рассматриваются и два романа Этвуд, вошедшие в «Трилогию Безумного Адама», однако за рамками изучения остается третья, заключительная часть, одноименная с антиутопией в целом, что, несомненно, в некоторой степени лишает ее анализ целостности.

Стоит отметить, что в последнее время для отечественного литературоведения оказалась актуальной проблема терминологического определения исследуемого нами жанра, что подтверждается стремлением многих ученых разграничить термины «дистопия» и «антиутопия». Эта традиция восходит к точке зрения

²⁹ Cooke G. *Technics and the Human at Zero-Hour: Margaret Atwood's Oryx and Crake*. Режим доступа: http://epubs.scu.edu.au/sass_pubs/535/ (дата обращения 01.10.2017).

³⁰ Kakutani M. *A Familiar Cast of Fighters in a Final Battle for the Soul of the Earth* // *The New York Times*. 2009. September 14. Режим доступа: http://www.nytimes.com/2009/09/15/books/15kaku.html?_r=0 (дата обращения 01.10.2017).

³¹ Cartwright J. *MaddAddam by Margaret Atwood* // *The Observer*. 2013. September 8. Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2013/sep/08/maddaddam-by-margaret-atwood-review> (дата обращения 01.10.2017).

³² Воронцова М.Ю. *Своеобразие романистики Маргарет Этвуд* : дисс. ... канд. филол. наук. Днепропетровск, 2005. Режим доступа: http://librar.org.ua/sections_load.php?s=%20philology&id=3217&start=10 (дата обращения 01.10.2017).

³³ Тимейчук І. М. *Дискурс Іншого в романах-дистопіях Маргарет Етвуд* : автореф. дис ... канд. філол. наук. Миколаїв, 2014. 19 с.

В. А. Чаликовой, видевшей в дистопии, в отличие от антиутопии, не роман, novel, а romance, «повышенно личный текст с совершенно иными, чем в реалистическом романе, отношениями авторов и героев»³⁴.

Эту позицию поддерживают и другие исследователи. Так, О. А. Павлова называет дистопию «жанровой разновидностью негативной утопии» и называет в числе ее отличительных черт описание через призму «драматизированного сознания» нарратора, носителя мифологем тоталитарного мира, которые постепенно начинают подвергаться сомнению³⁵. По мнению С. Г. Шишкиной, если дистопия – это «победа сил разума над силами добра», абсолютная антитеза утопии, то антиутопия – «это лишь отрицание принципа утопии утопическими же парадигмами»³⁶.

Но при вычленении в рамках негативной утопии антиутопии и дистопии возникают определенные трудности. Как отмечает Э. Геворкян в «Антипредисловии» к антиутопиям XX века, границы этих определений довольно зыбки. Даже если принять за основу градацию, в которой антиутопия (или эскапическая утопия, как называет ее иначе Геворкян) занимает промежуточное положение между утопией (повествованием об идеально хорошем обществе) и дистопией (повествованием об идеально плохом обществе), то у критика появляется вопрос: куда отнести произведения, содержательно относящиеся к одному жанру, а формально – к другому?

Вся структура классификации, таким образом, оказывается достаточно условной: «Варианты классификаций настолько многообразны, что позволяют достраивать и перестраивать эти ряды в соответствии с изначальными установками»³⁷. Эту точку зрения подтверждает наличие в современном литературоведении множества номинаций, так или иначе отсылающих к антиутопии, но не имеющих строгой дефиниции («негативная утопия», «квазиутопия», «метаутопия», «амбиу-

³⁴ Чаликова В. А. Утопия и свобода. М., 1994. С. 49.

³⁵ Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект. Волгоград, 2004. С. 217.

³⁶ Шишкина С. Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX в. Иваново, 2009. С. 77.

³⁷ Геворкян Э. Антиутопии XX века: Евгений Замятин, Олдос Хаксли, Джордж Оруэлл. Режим доступа: http://www.fandom.ru/about_fan/gevorkeyan_2.htm (дата обращения 01.10.2017).

топия», «какотопия» и др.), а также метафорически-описательных наименований («первернутая утопия», «зазеркалье утопии»).

В нашем исследовании мы придерживаемся второй точки зрения, противостоящей позиции В. А. Чаликовой, и используем наиболее употребительный и общепризнанный в отечественном литературоведении термин «антиутопия». В тех случаях, когда приводятся цитаты из англоязычных источников, термин *dystopia* переводится нами как «антиутопия» в целях единообразия. Возможные различия между этими наименованиями чаще всего оказываются несущественными для анализа текстов Этвуд, а сама она нигде не обращается к проблеме различия *anti-utopia/dystopia*, пользуясь вторым вариантом в широком смысле или прибегая к собственному «гибридному» наименованию – *ustopia*.

В российском литературоведении антиутопическая составляющая творчества канадской писательницы оказалась обойденной вниманием. Даже в тех случаях, когда исследователи обращались к «Рассказу Служанки», он рассматривался в иных аспектах, не затрагивающих сущности его жанровой природы. Например, в диссертационном исследовании Е. А. Сакирко³⁸ антиутопия канадской писательницы анализируется в широком ряду произведений, так или иначе затрагивающих оппозицию естественного и искусственного, однако исследование ведется в культурологическом аспекте. Кандидатская диссертация Т. Г. Можяевой³⁹ обращена к «Рассказу Служанки», наряду с другими романами Этвуд, но исследование, в первую очередь, ведется в разрезе лексикологии и смежных разделов языкознания.

Вышеизложенное обуславливает **актуальность** диссертационной работы, которая определяется обращением к произведениям Этвуд в контексте антиутопической традиции, а также необходимостью уточнить ряд позиций и оценок западных литературоведов.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в том, что в нем произведения Этвуд оцениваются в русле жанровых трансформаций, которые

³⁸ Сакирко Е.А. Оппозиция естественное-искусственное в современном культурологическом и художественном дискурсе. М., 2012. Режим доступа: <http://search.rsl.ru/en/record/01005430180> (дата обращения 01.10.2017).

³⁹ Можяева Т. Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте: на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этвуд: дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006. 167 с.

претерпевает антиутопия во второй половине XX – начале XXI века, причем в данном контексте трилогия канадской писательницы рассматривается как художественное целое при одновременном сопоставлении ее с «Рассказом Служанки» с точки зрения содержательной глубины и эстетической ценности.

Объектом исследования являются антиутопические произведения М. Этвуд. **Предметом** – их художественная специфика.

Материалом для настоящей работы послужили романы М. Этвуд «Рассказ Служанки» (1985) и «Трилогия Безумного Аддама», в состав которой входят романы «Орикс и Коростель» (“Oryx and Crake”, 2003), «Год Потопа» (“The Year of the Flood”, 2009) и «Безумный Аддам» (“MaddAddam”, 2013). При анализе романов Этвуд в контексте антиутопической традиции используются наиболее примечательные антиутопии первой половины XX века – «Мы» Е. Замятина (1920), «О дивный новый мир» О. Хаксли (1932), «1984» Дж. Оруэлла (1948), а также образцы новейшей литературы в жанре антиутопии, которые пока еще не получили четкой оценки.

Цель диссертационного исследования – выявление специфики антиутопического творчества М. Этвуд в контексте традиции и современных жанровых вариаций.

Данная цель обуславливает решение следующих **задач**:

1. На примере романа «Рассказ Служанки» раскрыть различные аспекты подавления личности в тоталитарном обществе посредством сопоставления произведения М. Этвуд с известными образцами жанра первой половины XX века.

2. Выявить идейно-художественное своеобразие «Рассказа Служанки», связанное с изображением системы угнетения личности через восприятие женщины, подвергающейся особым, извращенным формам насилия.

3. Определить отличия в сюжетно-композиционной организации различных частей «Трилогии Безумного Аддама», обусловленные особенностями объекта авторской критики.

4. Осмыслить обращение Этвуд к поискам современной науки в области генной инженерии, направленной на создание людей будущего, и определить, в

какой мере в трилогии ставится вопрос об ответственности ученых, работающих в этой области.

5. Оценить поиски романистки, касающиеся проблемы индивидуального бунта против системы угнетения, а также возможностей появления новых, более организованных форм сопротивления.

6. Охарактеризовать художественные решения М. Этвуд в контексте массовой литературы.

Теоретико-методологической основой данного исследования послужили идеи, представленные в трудах отечественных и зарубежных специалистов: Ю. А. Борисенко, А. Н. Воробьевой, А. М. Зверева, Ю. И. Кагарлицкого, Б. А. Ланина, А. Ф. Любимовой, О. А. Павловой, И. Д. Тузовского, В. А. Чаликовой, С. Г. Шишкиной, Л. М. Юрьевой, Т. Мойлана (T. Moylan), Л. Сарджента (L. Sargent), Ф. Толан (F. Tolan), К. Фернса (C. Ferns), Л. Фойера (L. Feuer), Ш. Р. Уилсон (S. R. Wilson) и др.

Анализ текста потребовал комплексного применения культурно-исторического, сравнительно-исторического, историко-биографического, структурного методов.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. В своей первой антиутопии «Рассказ Служанки» М. Этвуд продолжает традицию «классических» антиутопий первой половины XX века (произведения Е. Замятина, О. Хаксли, Дж. Оруэлла), связанную с изображением государства как машины, подавляющей личность путем ограничения ее свободы, идеологической обработки, показательных казней, слежки, доносительства, контроля за всеми сферами жизни, вплоть до самых интимных.

2. В отличие от предшественников, Этвуд не просто прибегает к повествованию от имени героини, но активно использует женское сознание для изображения особых аспектов угнетения индивидуального «я». В условиях радиоактивного поражения, определившего бесплодие большей части элиты государства, сохранившие здоровье женщины, именуемые Служанками, должны обеспечить потомство власть имущим. Извращенные церемонии Зачатия и Родов превращают их

главную участницу в инструмент соития, «ходячую матку», вынашивающую ребенка, но лишенную на него каких-либо прав. В связи с этим большую роль играет мотив телесности, реализующийся в двух аспектах. Тело выступает одновременно как объект принуждения, что определяет у героини отчуждение от него, и как средство ее самоидентификации – через осмысление жизни собственной плоти, своих физиологических ритмов.

3. Проблема сопротивления связана с намеченной в романе тенденцией деления глав на «дневные» и «ночные», фиксирующие соответственно внешние контакты героини с системой подавления и внутреннее сопротивление режиму на уровне воспоминаний и размышлений. Вопрос о возможности сопротивления и сохранения индивидуальной свободы в условиях тоталитаризма решается неоднозначно, что подчеркивается открытым финалом романа, не ставящим точку в судьбе героини.

4. В трилогии, состоящей из романов «Орикс и Коростель», «Год Потопа» и «Безумный Аддам», система угнетения приобретает иной характер, что нарушает антиутопическую традицию: вместо господства государственной машины автор изображает власть транснациональных корпораций, одержимых жадой наживы, использующих в корыстных интересах технические открытия, научные достижения, труд изобретателей и ученых. Это определяет детально разработанную автором структуру общества, контрастную с точки зрения социального и материального положения: защищенному существованию сотрудников корпораций и ученых, живущих относительно благополучно и свободно (хотя и эта свобода оказывается мнимой), противопоставляются перенаселенные города, пребывающие в состоянии беззакония и анархии.

5. Особым образом в трилогии решается проблема бунта, характерная для жанра антиутопии: сочувственное отношение к индивидуальному бунту в первом романе сменяется ироническим во второй части, что указывает на бесплодность одиночного протеста. В качестве альтернативы автор изображает две групповые формы сопротивления, ненасильственную и активную, сопоставляя их позиции, выявляя привлекательность и уязвимость каждой. Одновременно намечается тре-

тий путь развития человечества, основанный на достижениях генной инженерии, и ставится вопрос о возможности искусственного создания новых разумных существ и их духовного совершенствования. Как следствие, в антиутопическом пространстве возникает утопический мотив.

6. Попытки анализа художественного своеобразия трилогии приводят к неоднозначным выводам. Очевидно стремление автора целенаправленно разработать систему художественных приемов (изображение происходящего с разных точек зрения, напряженность диалогов, зримость и выразительность деталей). Однако налицо и снижающие качество трилогии избыточное внимание к любовным коллизиям, детективным и приключенческим интригам, отсутствие эволюции характеров, появление одних и тех же персонажей в разном облике, порой под разными именами, что вызывает необходимость авторского толкования и комментирования. Очевидно влияние на антиутопию массовой литературы, ставка на развлекательность, популярность, на вкусы широкой аудитории, особенно молодежной, жаждущей обязательной благополучной развязки.

Теоретическая значимость исследования проявляется в углублении представлений о жанре антиутопии, а также в осмыслении особенностей повествовательных форм и сюжетики в произведениях данного жанра. В связи с исследованием судьбы женского природного начала в тоталитарном обществе поднимается вопрос об актуальной в данное время проблеме телесности и ее роли в раскрытии образов персонажей, в углублении антиутопического конфликта (столкновения личности и системы угнетения, подавляющей индивидуальное «я» в его духовном и плотском проявлении).

Научно-практическая значимость данного исследования заключается в возможности применения его выводов и разработок в качестве материала при чтении курсов зарубежной литературы второй половины XX – начала XXI вв., спецкурсов по североамериканской (и, в частности, канадской) литературе, а также в ходе дальнейших исследований творчества М. Этвуд и современных антиутопий.

Апробация основных положений научно-квалификационного исследования осуществлялась в ходе заседаний кафедры зарубежной литературы Воронежского государственного университета, на Международной научной конференции «XVII Пуришевские чтения. «Зарубежная литература XXI века: проблемы и тенденции» (Москва, МПГУ, 6-10 апреля 2015 г.), 45-й Международной филологической научной конференции (Санкт-Петербург, СПбГУ, 14-21 марта 2016 г.), Международной научной конференции «Современная русская и зарубежная литература: «новое» как историко-литературная проблема» (Воронеж, ВГУ, 25-26 марта 2016 г.), VII Международном научном конгрессе исследователей мировой литературы и культуры «Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций» (Симферополь, Республика Крым, КФУ им. В. И. Вернадского, 8-12 сентября 2016 г.), межвузовском международном заочном аспирантском семинаре «Жанр, метод, стиль, художественная коммуникация» (Донецк, ДНР, ДонНУ, 2 декабря 2015 г.), межвузовском международном аспирантском семинаре по истории и теории мировой литературы «Жанр, метод, стиль в произведениях мировой литературы. Особенности художественной коммуникации» (Донецк, ДНР, ДонНУ, 7 декабря 2016 г., заочное участие), Международной научной конференции «Человек и его время» (Воронеж, ВГУ, 20-22 октября 2016 г.), Всероссийской междисциплинарной научной конференции «Утопические проекты в истории культуры» (Ростов-на-Дону, ЮФУ, 11-12 ноября 2016 г.), Международном молодежном научном форуме «Ломоносов-2017» (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 10-14 апреля 2017 г.).

По теме диссертации опубликовано 15 работ, три из которых – в изданиях, рекомендуемых ВАК.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии. Основное содержание исследования изложено на 146 страницах. Библиография включает 180 источников, из них 61 – на иностранном языке.

**Глава первая. РОМАН М. ЭТВУД «РАССКАЗ СЛУЖАНКИ»
КАК ПРОДОЛЖЕНИЕ И РАЗВИТИЕ
АНТИУТОПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ**

Антиутопия как литературное явление получила чрезвычайно широкое распространение в XX веке, что, несомненно, в первую очередь было обусловлено социальными и политическими потрясениями эпохи, вместившей две мировые войны, не всегда плодотворные научно-технические революции и воплощенные в реальность кошмары тоталитаризма. Еще в 1989 г. отечественный литературовед В. Новиков определяет XX столетие как «антиутопическое»⁴⁰. По словам А. Зверева, «XX век был для литературы, среди многого иного, веком антиутопий... Причины заключаются в характере исторической реальности этого столетия. Оно нуждалось в антиутопиях, чтобы осознать самое себя»⁴¹. К подобной мысли о появлении в двадцатом столетии конкретных общественных механизмов, выступивших в качестве «социального субстрата» антиутопии, приходит исследователь творчества О. Хаксли В. С. Рабинович⁴². Согласен с нашими учеными и американский литературовед Э. Квинн, который видит причину популярности антиутопического жанра в социальных условиях жизни: боязни тоталитаризма и контроля, в общем скепсисе относительно утопических «идеальных» государств и технического прогресса⁴³.

Утопия, генетически родственная антиутопии жанр, по самому определению предшествующий ей, стремилась к «демонстрации образцов другого общества, смоделированного в другом месте, в другое историческое или, чаще всего, во внеисторическое время, средствами художественного слова»⁴⁴. В антиутопии же смоделированное общество из образца превращается в предостережение, открывая обратную сторону человеческих устремлений и идеалов. Грезы человечества о

⁴⁰ Новиков В. Возвращение к здравому смыслу: субъективные заметки читателя антиутопии // Знамя. 1989. №7. С. 214.

⁴¹ Зверев А. Зеркала антиутопий // Антиутопии XX века. М., 1989. С. 336.

⁴² Рабинович В. С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. Екатеринбург, 1998. С. 123-124.

⁴³ Quinn E. A Dictionary of Literary and Thematic Terms. New York, 2006. P. 443.

⁴⁴ Шишкина С. Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX в. Иваново, 2009. С. 76.

золотом веке и земном рае, «божьем граде» и светлом будущем оказываются воплощенным в литературном пространстве кошмаром.

Как отмечает большинство исследователей, антиутопии всегда сосредоточены на судьбе человеческого начала. «Утопическое» социальное устройство в них оборачивается, при своем стремлении к идеалу, безразличием к отдельному человеку, его личности и внутреннему миру, принуждением отказаться «от важной части того, что всегда считалось признаком истинно человеческим»⁴⁵. Так, по словам Б. Ланина, в антиутопии возникает конфликт между средой и личностью, ее основная черта – антропоцентричность⁴⁶. Как отмечает Н. А. Плаксицкая, антиутопия неизбежно противопоставляет «идеологической доктрине тотального контроля живую, неповторимую и трепетную душу человека в бесчеловечном мире»⁴⁷.

1. Образ тоталитарного государства в антиутопии Этвуд

1.1. Установление режима

Роман Маргарет Этвуд «Рассказ Служанки», несмотря на ряд уникальных особенностей, сохраняет общие признаки антиутопии и соответствует ее жанровой структуре. Писательница сатирически осмысляет уже проявившиеся в современной действительности черты мрачного завтра. Перед нами повествование о судьбе женщины в Галааде, теократической диктатуре, которая возникает на территории Соединенных Штатов Америки. Новообразованное тоталитарное государство называется ветхозаветным топонимом Галаад, что якобы постулирует возвращение общества к честной и добродетельной жизни, подчеркивает связь с плодородием и богатством: «И действительно, хотя и считался каменистою стра-

⁴⁵ Зверев А. Крушение утопии // Иностранная литература. 1988. № 11. С. 43.

⁴⁶ Ланин Б. А. Антиутопия в литературе русского зарубежья. Режим доступа: http://netrover.narod.ru/lit3wave/1_5.htm (дата обращения 01.10.2017).

⁴⁷ Плаксицкая Н. А. Реализация жанровых признаков антиутопии в романе Т. Толстой «Кысь» // Филологос. 2008. Т. 1-2. № 4. С. 163.

ною, но он владел многими водными источниками, обширными пастбищами и тенистыми лесами и рощами»⁴⁸. Возможное антиутопическое будущее оказывается соотнесенным с мировым религиозным и культурным наследием.

Переход к установлению такого режима очерчен у Этвуд достаточно бегло: после массовых волнений и терактов на атомных станциях, приведших к обширным радиоактивным загрязнениям и повсеместному бесплодию, к власти приходит военное правительство под руководством христианских фундаменталистов. Обстоятельства, в которых это происходит, во многом остаются тайной для читателя, последовательность и причины происходящего не раскрываются.

Хотя перевороту, несомненно, предшествует тщательная подготовка и целый ряд революционных действий, большинство людей замечает в происходящем угрозу лишь тогда, когда ничего изменить уже не представляется возможным: «Мгновенно ничто не меняется: в постепенно закипающей ванне сварисься живо и не заметишь»⁴⁹. Изменения в общественном и политическом устройстве становятся очевидны лишь на последнем этапе преобразований, когда после убийства президента и членов конгресса приостанавливается действие конституции, «из соображений безопасности» вводится цензура в средствах массовой информации, на военное положение переводится полиция, появляются повсеместные заставы и пропускной режим⁵⁰. Однако при возрастающем чувстве тревоги люди все еще стараются жить, как обычно, делая вид, что все происходящее не касается их и их близких.

Масштабы происходящих изменений становятся ясны только тогда, когда половина населения Галаада лишается имущественных и гражданских прав: банковские карты женщин (хождение наличных на этот момент полностью прекращено) блокируются, а на рабочих местах объявляют, что они «отпущены»: «Вам здесь больше нельзя работать, таков закон»⁵¹. Одновременно лишая женскую

⁴⁸ Галаад // Полная популярная библейская энциклопедия. Режим доступа: http://mirslouvrei.com/content_fullbibl/galaad-99961.html (дата обращения 01.10.2017).

⁴⁹ Этвуд М. Рассказ Служанки. М., 2010. С. 66.

⁵⁰ Там же, с. 195-196.

⁵¹ Там же, с. 197.

часть населения и накоплений, и заработка, тоталитарный режим отрезает пути к отступлению, не оставляя недовольным возможности для бегства за границу.

Таким образом, в романе Этвуд вновь воплощается ситуация, в которой человек лишается своих основополагающих прав и превращается в орудие всемогущей государственной машины, будучи помещен в условия гражданской и политической несвободы и ограничен в возможностях передвижения и общения.

1.2. Структура антиутопического общества

Следуя сложившейся антиутопической традиции, автор наделяет изображаемое ею государство характеристиками, привычными для антиутопии первой половины XX века – иерархичностью, кастовостью, аппаратом принуждения. Пропагандируемое единение в антиутопическом тоталитарном государстве при ближайшем рассмотрении непременно оборачивается сегрегацией и иерархизацией социальной структуры. Б. Ланин по этому поводу отмечает: «Антиутопическое общество непременно иерархично»⁵², а И. Тузовский подчеркивает, что «социальной структурой становится, де-факто, социальная разобщенность»⁵³. Подобная иерархизация может производиться по различным критериям.

Так, в романе О. Хаксли «О дивный новый мир» принадлежность к касте определяется еще до рождения и в дальнейшем подкрепляется гипнопедией. Место индивидуума в социуме жестко фиксировано. Своего рода «сословная система» существует и в обществе Оруэлла, за пределами которого оказываются неподконтрольные Партии пролы. Характерной чертой тоталитарного государства в антиутопии становится элитоцентричность. Однако, как отмечает И. Тузовский, существует «значительная разница между принципами жесткого ограничения человеческой свободы, пропагандируемого в государственной идеологии антиуто-

⁵² Ланин Б. Жизнь в антиутопии: государство или семья? //Общественные науки и современность. 1995. №3. С. 195.

⁵³ Тузовский И. Д. Светлое завтра? Антиутопия футурологии или футурология антиутопий. Челябинск, 2009. С. 182.

пического социума, и образом жизни элиты этого государства»⁵⁴. Немногочисленная элита, оказавшись в привилегированном положении, не выдерживает испытания властью.

В «Рассказе Служанки» общество, формируемое тоталитарным режимом, также предстает разобщенным, разделенным на различные социальные группы. У руля политической и социальной системы оказывается военная элита – узкая группа так называемых Командоров, сыгравших решающую роль в установлении нового строя. Именно они, наиболее осведомленные о происходящем, определяют внутреннюю и внешнюю политику Галаада и ведут относительно привилегированный образ жизни даже в условиях нехватки продовольствия и военного положения. Полицию сменяют вездесущие «Очи Господни», а самая бедная часть населения оказывается на задворках режима или в радиоактивных Колониях. Есть в романе Этвуд и одна из ярчайших черт антиутопического хронотопа – образ Стены, отделяющей тоталитарное государство от остального мира и одновременно служащей его символом и оплотом.

Формируемый тоталитарным государством аппарат принуждения находит свое выражение в ситуации всеобщего контроля, слежки и доноительства, что также роднит антиутопию Этвуд с произведениями Е. Замятина, Дж. Оруэлла и О. Хаксли. Подобно членам Единого государства, или гражданам Океании, в Галааде всем предписано следить за всеми: каждый может оказаться тайным доносчиком: «Правда же такова: она шпионит за мной, а я за ней»⁵⁵. Помимо этого, есть в романе М. Этвуд и своеобразная отсылка к техническим средствам контроля, напоминающим «телекраны» Оруэлла, – спрятанным в самых неожиданных местах диктофонам, записывающим возможные «подрывные» разговоры: «Наверняка там были микрофоны, нас все-таки подслушали»⁵⁶.

Однако власть режима находит свое выражение не только в создании условий для взаимного недоверия и доноительства, реализуется она и на уровне разнообразных средств устрашения и одновременно – установления групповой спло-

⁵⁴ Тузовский И. Д. Светлое завтра? Антиутопия футурологии или футурология антиутопий. С. 144.

⁵⁵ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 25.

⁵⁶ Там же, с. 189.

ченности, изображение которых также характерно для антиутопий в их классическом варианте: достаточно вспомнить «пятиминутки ненависти» в романе Дж. Оруэлла или показательные казни в антиутопии «Мы» Е. Замятина. Сохраняет эти страшные приметы антиутопии и канадская писательница: на городской стене регулярно вывешиваются трупы казненных «преступников», большинство из которых осуждено по политическим мотивам.

Примечательно, что и в данном случае к участию в казнях привлекаются граждане государства, что создает некую «круговую поруку» и одновременно – иллюзию единства: героиня и ее спутницы не только разделяют ответственность за то, что держат и тянут веревку при повешении осужденного, но и в буквальном смысле разрывают собственными руками одну из жертв режима в акте групповой солидарности. Эта навязанная причастность режиму проявляется и в других ситуациях – в частности, в сцене «свидетельства», всеобщего осуждения девушки, подвергшейся в юности насилию и вынужденной сделать аборт: «Ее вина, ее вина, ее вина, хором скандируем мы. <...> Она подстрекала. Она подстрекала. Она подстрекала»⁵⁷.

Исследователи подчеркивают, что порядок антиутопической государственной машины поддерживается также страхом перед внешним врагом, поскольку именно перед лицом внешней инаковости, чуждости члены тоталитарного государства могут осознать себя единым «мы». Как отмечает Л. Фойер, постоянная война с невидимым врагом служит источником контроля над собственным населением⁵⁸.

«Образ врага» (причем врага мифологизированного, «вечного», что хорошо доказывают у Оруэлла подтасовки названий государств, воюющих с Океанией) характерен и для антиутопического государства Замятина, у которого постоянно упоминается «Двухсотлетняя война». К тому же, война необходима, поскольку именно на нее можно списать затраты и тем самым оправдать те стесненные условия жизни, которыми вынуждены довольствоваться граждане государства. По-

⁵⁷ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 82.

⁵⁸ Feuer L. *The Handmaid's Tale and 1984 // Bloom's Guides: The Handmaid's Tale*. New York, 2004. P. 98.

этому естественно, что тоталитарное государство в антиутопии постоянно находится в состоянии войны и противостояния каким-то внешним силам.

В романе М. Этвуд война также «происходит повсюду разом», а враг столь же условен. В новостях населению преподносят смонтированные ролики событий, которые происходили давным-давно или вообще не имели места. Постоянные упоминания о войне – не изложение правдивой версии событий, а мощное средство пропаганды: «Нам показывают только победы, поражения – никогда. Кому нужны дурные вести?»⁵⁹ Военное положение оправдывает многое – от отсутствия апельсинов и рыбы в магазинах до истребления целых этнических или религиозных групп, заподозренных в нелояльности режиму.

1.3. Семья и семейные ценности в антиутопическом социуме

Вмешательство государства в жизнь человека, его сознание становится особенно ощутимым, когда речь идет о сфере частной жизни и семье. Семейная проблематика, сфера любви и сексуальных отношений характерна и для предшествующих роману М. Этвуд антиутопий: «Прогрессивность антиутопического героя – в его консервативной привязанности к семейным узам. Судьбы мира и человечества оказывается невозможным отделить от судеб семьи»⁶⁰.

Как далее отмечает Б. Ланин, семья оказывается «своеобразной мерой гуманизма, основой для смелого взгляда в будущее, а также своего рода «провоцирующим прогнозом». Она интересна как результат моделирования реальности и как нетрадиционный взгляд на самые, казалось бы, привычные установления нашей жизни»⁶¹. Поскольку, по словам Ю. Кагарлицкого, «такая важная форма выявления личности, как любовь, не может остаться прежней в обществе подобного типа», в антиутопических романах изображаются различные модели половых отношений: «В романе Хаксли женщины принадлежат всем, и близость между по-

⁵⁹ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 93.

⁶⁰ Ланин Б. Жизнь в антиутопии: государство или семья? // Общественные науки и современность. 1995. № 3. С. 148.

⁶¹ Там же.

лами обязательна, высшая похвала женщине — сказать, что она «пневматична». В романе Оруэлла, напротив, установлено строгое единобрачие, причем удовольствие, получаемое в браке, считается чем-то греховным и недопустимым. Формы регламентации могут быть разные. Важно одно – подавить личность»⁶².

На первый взгляд, именно семья и семейные (в некотором смысле, пуританские) ценности находятся в сфере интересов государственных деятелей Галаада. Эти патриархальные ценности противопоставляются распущенности и сексуальной вседозволенности в живописных картинах «до-галаадской» жизни: «В парке, говорила Тетка Лидия, валялись на одеялах, иногда вместе мужчины и женщины, – и тут она принималась рыдать, стояла перед нами и рыдала у нас на глазах»⁶³.

Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что семья в государстве Этвуд несет чисто формальную функцию и становится еще одной тюрьмой как для женщин, так и для мужчин: «Любовь, с омерзением говорила Тетка Лидия. Чтоб я такого не видела. Никакой маеты, девочки, забудьте эти первобытные джунгли. Грозь нам пальцем. Дело не в любви»⁶⁴. Свадьба становится общественным долгом, поскольку основывается не на взаимных чувствах, а на государственном принуждении, и осуществляется в массовом порядке, как коллективная церемония, призванная укрепить боевой дух и усилить мощь государства: «Ты не обязана его любить. Вскоре поймешь. Просто молча выполняй свой долг»⁶⁵.

Тоталитарная семья как еще одна ячейка «общества несвободы» не знает любви, в ней все подчинено не частному, но общему – государственному долгу воспроизводства. Новые, подрастающие граждане Галаада столь же обусловлены социальной ролью и воспитанием, как и их родители. Все они – и родители, и дети (даже в тех редких случаях, когда понятие биологического и формального, признаваемого государственным авторитетом, родства на самом деле совпадает) – отчуждены друг от друга.

⁶² Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика? М., 1974. С. 298.

⁶³ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 65.

⁶⁴ Там же, с. 247.

⁶⁵ Там же, с. 249.

Как еще одно обращение к ситуации несвободы трактуется в романе и, безусловно, спорная и неоднозначная тема аборт: для идеологов нового государства это равнозначно убийству. Действительно, одной из вероятных причин сокращения детородной части населения является, по-видимому, и распространенность аборт, нередко приводящая к бесплодию. Однако в свете сюжета романа возможность для женщины самостоятельно принимать решение о судьбе будущего ребенка воспринимается скорее как положительная сторона старой системы.

1.4. Регламентация общения

По мнению западных исследователей, важным мотивом в антиутопической литературе XX века становится «правительственное ограничение речи»⁶⁶. Регламентация языка является необходимой частью деперсонализации личности. Тема языка занимает особое место в романе Оруэлла «1984», в тоталитарном обществе которого предпринимаются попытки создать упрощенный и лишенный иносказания язык, служащий нуждам государства. По мысли идеологов Океании, новый язык («новояз») должен был определить не только внешнюю, но и внутреннюю речь человека и тем самым лишить его возможности самостоятельно мыслить.

Вопрос о возможности глубоко личностного, подлинного общения, речевого взаимодействия между людьми, таким образом, становится актуальным уже для антиутопий первой половины XX в. Подобно их персонажам, члены тоталитарного государства, изображаемого М. Этвуд, не только лишаются возможности делиться критическими суждениями о сути существующего режима, но и вообще разговаривать на более или менее личные темы.

В тех немногих ситуациях, где персонажам вообще разрешено говорить, они вынуждены обмениваться короткими клишированными фразами, выдернутыми из текста Ветхого Завета (о библейском контексте антиутопии канадской

⁶⁶Stein K. Margaret Atwood's The Handmaid's Tale: Scheherazade in Dystopia. Режим доступа: http://www.literature.salempress.com/doi/full/10.3331/CIHandmaids_1016 (дата обращения 01.10.2017).

писательницы речь пойдет позже) и не способными передавать никакого личного содержания:

- Благословен плод, – говорит она. Так у нас принято здороваться.
- Да разверзнет Господь, – говорю я. Так у нас принято отвечать. <...>
- День прошел, и вновь поразили мятежников.
- Хвала⁶⁷.

Ограничения в общении и, соответственно, молчание становится не только признаком социальной разобщенности, свойственной миру антиутопии⁶⁸, но и определяющим мотивом всего существования в тоталитарном социуме, характеризующегося бесправием и угнетением: «Если можно назвать это разговором, этот обрывочный шепот, нацеленный сквозь воронки наших белых шор. Скорее, телеграмма, речевой семафор. Ампутированная речь»⁶⁹.

Молчание пронизывает не только жизнь определенных социальных групп, но и всего общества в целом, в котором «безмолвие» становится официальной доктриной, поддерживаемый формулой, изобретенной его идеологами: «Блаженны безмолвные»⁷⁰. Тишина навязывается не только женщинам, которым приписывается молчание и покорность, но и мужчинам, вынужденным оставаться наедине со своими сомнениями и разочарованием: «И все же какой ад – вот так быть мужчиной. Какое безмолвие»⁷¹.

Связь языка и тоталитарной власти очевидно прослеживается и в явлении, которое Б. Ланин называет «квазиноминацией» – явлении, при котором «предметы, процессы и действующие лица получают новые имена»⁷². Квазиноминация или вообще лишенность имени – еще одна грань деперсонализации личности, включения ее в единую систему государства и сведения к определенной общественной функции. Это находит отражение и в антиутопии Этвуд: героиню романа и подобных ей лишают собственного имени и дают им наименования, отсылаю-

⁶⁷ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 27.

⁶⁸ Тузовский И. Д. Светлое завтра? Антиутопия футурологии или футурология антиутопий. С. 182.

⁶⁹ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 233-234.

⁷⁰ Там же, с. 102.

⁷¹ Там же, с. 115.

⁷² Ланин Б. Жизнь в антиутопии: государство или семья? // Общественные науки и современность. 1995. №3. С. 157.

щие к их роли в тоталитарном режиме. Поскольку героиня попадает в семью Командора по имени Фредерик Уотерфорд, она отныне – «принадлежащая Фреду», Фредова (в оригинале романа – Offred): «Меня зовут не Фредова, у меня есть другое имя, которым меня теперь никто не зовет: запрещено. Я говорю себе, что это неважно, имя – как телефонный номер, полезно только окружающим; но то, что я себе говорю, – неверно, имя важно. Я храню значение этого имени, точно клад, точно сокровище, и когда-нибудь я его откопаю»⁷³.

1.5. Библейский контекст в «Рассказе Служанки»

При создании модели тоталитарного государства создатели наиболее известных антиутопий неизменно обращаются к искажению религиозных идей, поскольку из силы, которая может консолидировать общество на основе нравственного идеала, вера в них превращается в идеологию, что позволяет оправдать насилие над личностью в тоталитарном государстве и укрепить авторитет его лидеров. И. Тузовский, говоря о роли религии в тоталитарном обществе антиутопии, отмечает: «Социум антиутопии создает новое божество, новую веру, новые догматы»⁷⁴. Поскольку все «классические» антиутопии, так или иначе, осмысливают тенденции развития социума в рамках европейской цивилизации, для них естественно обращение, прежде всего, к христианской религиозной парадигме.

Создатели новых тоталитарных режимов, видя в религиозном мировоззрении угрозу, стараются свести к минимуму упоминания о христианских постулатах и ценностях, однако одновременно строят новый социум на основаниях, во многом сходных с религиозными. Так, религиозные верования часто заменяются идеологией, по сути, вызывающей все те же ощущения религиозного экстаза и единения, столь охотно эксплуатируемые тоталитарным аппаратом. В антиутопии Замятина «Мы» подобные экстатические переживания восторга и энтузиазма вызывает у героя сцена публичной казни, обретающая в глазах Д-503 мистический

⁷³ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 96.

⁷⁴ Тузовский И. Д. Светлое завтра? Антиутопия футурологии или футурология антиутопий. С. 207.

характер жертвоприношения: «Их Бог не выдумал ничего умнее, как неизвестно почему принести себя в жертву – мы же приносим жертву нашему Богу, Единому Государству, – спокойную, обдуманную, разумную жертву»⁷⁵.

Победив «старого Бога», Единое Государство возводит на его престол нового, персонифицированного в эпической фигуре Благодетеля. Верховный Бог заменяется образом Вождя, Форда, и в романе Олдоса Хаксли «О дивный новый мир». Культ Форда – это, по сути, религиозный культ со своим «богом конвейера», его проповедниками, к которым обращаются со словами «Его Фордейшество», и своим летоисчислением, ведущим начало не от Рождества Христова, а «от Форда». Сама идея Бога-Отца, ключевая для христианской системы верований, недопустима и даже смехотворна в «дивном новом мире», где рождение превращается в технологический процесс, а слова «мать» и «отец» воспринимаются как непристойности. Христианская обрядность травестируется во всеобщих оргиях: так, аналогом причастия становится одновременное принятие сомы. Христианство сохраняется в мире Хаксли лишь в искаженной, примитивной форме – в жестких обрядах резервации, к примеру, в самобичеваниях, которым подвергают себя члены религиозной общины.

В романе «1984» роль квазирелигиозного института играет Партия. Христианство, всячески искореняемое партийными идеологами как грань инакомыслия, тем не менее, пародийно воспроизводится в расстановке сил нового режима. Фигура христианского Бога-отца, обладающего атрибутами всеведения и всемогущества, трансформируется в образ лидера – образ Старшего Брата. Своеобразным «суррогатом» противника всего благого, Сатаны, становится демонизированная личность Голдстейна, традиционного адресата пятиминутки ненависти. Как и у Хаксли, в романе исповедовать христианские идеи разрешено лишь маргинальным слоям населения, пролам, за которыми Партия не считает нужным вести жесткий контроль, поскольку не считает их реальной политической силой.

⁷⁵ Замятин Е. Мы // О дивный новый мир. М., 2006. С. 34.

Таким образом, общей чертой антиутопического пространства становится искажение христианских идей, сращение религии с идеологией, оправдывающие насилие над личностью. Именно идеология выступает как нерушимая, неопровержимая истина, которая традиционно связывается с божественным авторитетом. Б. Ланин отмечает: «Объединяющим фактором является некий комплекс идей, сформулированный в виде лозунгов, девизов, способных в энтузиастическом порыве увлечь за собой массы»⁷⁶.

В романе М. Этвуд «Рассказ Служанки» складывается особая ситуация: библейский контекст становится ключевым, а Библия провозглашается краеугольным камнем нового государства. Библейский дискурс пронизывает весь текст романа: фразами из Священного писания, как единственно легальными в обществе, где искореняется всякое инакомыслие, обмениваются при встрече служанки, библейскими именами обозначаются различные категории социальной иерархии – Марфы, Иезавели, Очи Господни. Названия государственных учреждений также приобретают библейские коннотации: магазины «Лилии», «Молоко и мед», «Всякая плоть».

Одни из немногих слов, которые можно прочесть в новом государстве – надпись «Господь – национальное достояние» на транспаранте. Обращение к Богу становится механическим действием: в государстве, где женщинам запрещено читать (а у мужчин, скорее всего, просто не остается на это времени из-за многочисленных войн), ходовой услугой являются Свитки Духа – молитвенные барабаны, которые прокручивают тексты молитв⁷⁷. Прежние церковные службы заменены «Молитводанами» – церемониями по случаю военных побед или групповых свадеб.

При этом авторитетом библейского слова наделяются даже те цитаты, которые искажены в угоду целям господствующей идеологии. Так, смысл Нагорной проповеди, одного из ключевых мест Нового завета, сводится к необходимости послушания в любой ситуации: «Нужно воспитывать нищету духа. Блаженны

⁷⁶ Ланин Б. Жизнь в антиутопии: государство или семья? С. 149.

⁷⁷ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 185-186.

кроткие. Она не закончила, не сказала ничего про наследование земли. <...> Я знала, что это они сочинили, знала, что это неправильно и они многое опускают, но никак не проверишь. Блаженны плачущие, ибо они утешатся. Когда, не говорили»⁷⁸.

В некоторых случаях речь идет не только об искажениях библейского текста, но и о включении в его арсенал совершенно посторонних цитат, как происходит, к примеру, с социалистическим лозунгом «От каждого – по способностям, каждому – по труду», который в устах проповедников Галаада превращается в еще одно орудие принуждения: «Мы это декламировали трижды в день после десерта. Это из Библии – ну, так нам говорили. Как водится, Апостол Павел, Деяния»⁷⁹.

Таким образом, Этвуд показывает парадоксальную ситуацию: общество, построенное на авторитете библейского текста, становится бесконечно далеким от его верного истолкования, вырванные из контекста или даже сфальсифицированные отсылки к Священному писанию выступают как инструмент подавления в руках власть предержащих.

Роман Этвуд, оставаясь в русле предшествующей антиутопической традиции и задаваясь типичными для нее вопросами о соотношении общества и человека, принуждения и свободы, унификации и личностной индивидуальности, эксплуатации и любви, предлагает новые гипотезы и новые выводы. Этвуд, реализуя в художественном пространстве романа еще один проект тоталитарной государственной машины, показывает, насколько хрупка грань между следованием религиозным предписаниям и превращением их в орудие массового подавления, насколько велики опасности вмешательства в частную жизнь человека, насколько разрушительна дискредитация семейных ценностей и личных свобод.

⁷⁸ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 102.

⁷⁹ Там же, с. 131-132.

2. Судьба женщины в антиутопии М. Этвуд

2.1. Преломление традиции: антиутопия «с женской точки зрения»

В эссе, посвященном творчеству Дж. Оруэлла, канадская писательница признается, что одним из поводов к написанию «Рассказа Служанки» послужило побуждение создать антиутопию «с женской точки зрения», «мир согласно Джулии, так сказать»⁸⁰. Делая повествователем в «Рассказе Служанки» женщину, наделяя ее «голосом и внутренней жизнью» (a voice and an inner life)⁸¹, Этвуд обращается к истории героини, которая в романе предстает под именем Фредова. Тоталитарный режим выдвигает ей обвинения в нарушении святости брачных уз, поскольку она в свое время вступила в связь с женатым мужчиной, а после его развода вышла за него замуж и родила от него дочь. Объявив героиню преступницей, идеологи Галаада получают повод не только лишить ее ребенка, уже рожденного ею (муж Фредовой погибает при попытке к бегству), но и поместить его в новую семью.

Поскольку героиня – одна из немногих женщин в Галааде, сохранивших репродуктивное здоровье и способных к зачатию, ее определяют в особую группу «Служанок», которым предписывается вынашивать детей для семейных пар элиты, в которых супруги также большей частью бесплодны. Так Фредова оказывается сначала в «Центре Рахили и Лии», который сами Служанки иронически называют «красным центром», где их физически и морально готовят к будущей функции, а затем к пребыванию в семьях влиятельных функционеров Галаада. Действие романа происходит во время третьего «назначения» героини, ее последней попытки забеременеть и выносить ребенка. В случае неудачи ей грозит отправка в Колонии, приграничный регион, подвергшийся радиоактивному загрязнению, где, вынужденные заниматься тяжелым физическим трудом и убирать токсичные отходы, женщины умирают в течение нескольких месяцев.

⁸⁰ Atwood M. In *Other Worlds: SF and the Human Imagination*. London, 2012. P. 146.

⁸¹ *Op. cit.*

Существование героини ограничено стенами дома Командора, а в доме – большей частью маленькой комнатой, где она вынуждена обитать. Поскольку сам Командор (вопреки постулату Галаада о том, что «виновны» в этом могут быть лишь женщины) так же бесплоден, как и его жена, единственное, что остается Фредовой ради спасения собственной жизни – вступить в интимные отношения с кем-то, от кого она сможет зачать. Жена Командора, жаждущая получить престижный статус матери, сводит ее с шофером семьи Ником, однако навязанная Фредовой и Нику связь перерастает в более глубокое чувство (по крайней мере, со стороны Фредовой). Финал романа остается открытым. При участии Ника неизвестные арестовывают героиню и увозят ее в черном правительственном фургоне, и читателю предлагаются две возможные версии событий: возлюбленный Фредовой может оказаться участником сопротивления режиму, а «арест» – попыткой ее спасения за пределами Галаада, но может оказаться и предателем, везущим Фредову на смерть.

Хотя об этом, каждый по-своему, писали и Замятин, и Оруэлл, и Хаксли, Этвуд уделяет проблеме существования женского начала в тоталитарном пространстве антиутопии особое внимание, по-новому расставляя акценты и создавая особую коллизию. Сама иерархия создаваемой писательницей модели государственного устройства основана на том, способна ли женщина выполнять свою репродуктивную функцию: «Жены» становятся приемными матерями, поскольку, несмотря на высокий социальный статус, остаются бесплодными, а фактическими матерями являются «Служанки», помещенные в чужую семью. Остальные женщины, не способные в силу тех или иных причин дать потомство, становятся либо «Марфами», домработницами, либо «Иезавелями», вынужденными заниматься проституцией в нелегальных публичных домах, либо «Тетками», надсмотрщицами в лагерях перевоспитания для Служанок. Вне этой извращенной иерархии стоят лишь так называемые «эконожены», женщины из низших слоев населения, которые, подобно оруэлловским пролам, мало затронуты сменой политического режима, а также «неженщины», государственные преступницы, сосланные в Колонии для расчистки радиоактивных земель.

К проблеме положения женщины в тоталитарном социуме, ее интимной жизни, к проблеме семьи и различных моделей появления потомства авторы антиутопий обращались и до М. Этвуд. Однако эта проблема редко становилась темой глубоко личностного осмысления уже в силу того, что носителями сознания у Замятина, Хаксли и Оруэлла выступали мужчины.

Так, в антиутопии Замятина, где деторождение подчинялось строгим правилам «детоводства», «материнской и отцовской нормам», текст передает сознание героя-мужчины, не способного осознать сущность материнства и воспринимающего его лишь опосредованно. Признание О в ее желании родить от Д-503 ребенка или хотя бы на мгновение почувствовать в себе зарождение новой жизни и ее дальнейшая беременность вызывают в мужчине естественные эмоции – желание принять участие в судьбе собственного ребенка и его матери, дать ей возможность ощутить радость материнства и кормления, однако в то же время и стыд из-за того, что он «противозаконно дал ей ребенка»⁸². Однако в полной мере понять трагедию любящей женщины, жаждущей воплощения своей любви в новом человеке, он не в силах и чувствует замешательство по поводу возможности появления «частного ребенка» и неминуемой расправы над младенцем и О⁸³.

Подобно этому, чем-то архаичным, странным кажется ему и недоступное для него желание почувствовать свое родство с матерью, с которой он был бы связан не безличной иерархией государственной системы, а душевными и телесными узами, продолжением которой он мог бы себя считать⁸⁴.

В обществе «дивного нового мира» Хаксли само понятие материнства становится чем-то «омерзительным» и «непристойным», деторождение – «мерзким и аморальным актом», а слово «мать» воспринимается как ругательство. Именно так, через призму внушенных норм и ценностей, воспринимает увиденное в резервации (к примеру, матерей, кормящих детей грудью) Линайна. Мысль о том, что вместе с материнством утрачивается нечто ценное, важное, принадлежит не ей, а Бернаруду, способному сомневаться в благотворности устройства системы:

⁸² Замятин Е. Мы // О дивный новый мир. М., 2006. С. 121.

⁸³ Там же.

⁸⁴ Там же, с. 137.

«Я часто думаю: может быть, мы теряем что-то, не имея матери. И, возможно, ты теряешь что-то, лишаясь материнства. Вот представь, Линайна: ты сидишь там, кормишь свое родное дитя...»⁸⁵

Что касается романа Оруэлла, хотя формально в Океании и существует традиционная нуклеарная модель семьи, личностные и духовные связи между ее членами разрушены: например, всеобщим становится доносительство малолетних детей на собственных родителей. У Уинстона есть лишь смутные воспоминания о матери, которая, как он считает, принесла себя в жертву ради него, однако дальнейшей ее судьбы, как и судьбы сестры, он не знает. Его чувства и представления о материнстве – это неясные ощущения и переживания, оставшиеся из детства.

2.2. Церемония Зачатия как надругательство над женской природой

Если антиутопия Хаксли, к примеру, ставит во главу воспроизводства технократический принцип, и будущие члены общества появляются на свет в Инкубатории, то в обществе Этвуд происходит своеобразное возвращение в мифологическое прошлое. Главную роль играет ветхозаветная история о бесплодной Рахили, которая принимает детей от своего мужа, рожденных служанкой Валлой, как своих собственных: «И увидела Рахиль, что она не рождает детей Иакову, и позавидовала Рахиль сестре своей, и сказала Иакову: дай мне детей, а если не так, я умираю. Иаков разгневался на Рахиль и сказал: разве я Бог, Который не дал тебе плода чрева? Она сказала: вот служанка моя Валла; войди к ней; пусть она родит на колени мои, чтобы и я имела детей от нее» (Бытие, 30:1-3). Естественно, что чувства и переживания служанки, вынашивающей и рождающей потомство Иакова, остаются за пределами повествования в библейской истории.

В романе Этвуд надругательство над женской природой особенно ярко проявляется в так называемой «Церемонии Зачатия», призванной воспроизвести библейскую ситуацию в виде извращенного спектакля, все участники которого

⁸⁵ Хаксли О. О дивный новый мир // О дивный новый мир. – М., 2006. С. 223.

ощущают себя так, словно они «у всех на виду, на сцене»⁸⁶. Ритуальный характер церемонии подчеркивает торжественность подготовки к ней, в чем участвуют все «домочадцы», в число которых попадает и прислуга: «Их тоже призвал колокол, им есть чем заняться – скажем, посуду вымыть. Но они должны быть здесь, все должны быть здесь, этого требует Церемония. Мы все обязаны спокойно это пережить, так или иначе»⁸⁷.

В присутствии всех «домочадцев» Командор зачитывает ветхозаветный фрагмент из книги Бытия, приведенный выше. Автор обращает внимание на красноречивую деталь: подготовка к Церемонии Зачатия – единственный эпизод романа, когда в тексте фигурирует книга, однако для героини она остается недоступной. Библия хранится под замком и извлекается осторожно, как «подрывное устройство»: «Кто знает, что мы оттуда почерпнем, если до нее доберемся. Нам можно зачитывать из нее – зачитывает Командор, – но нам нельзя читать»⁸⁸. Хотя внешняя торжественность ситуации намекает на то, что происходит некое священнодействие, присутствие при чтении отрывка из Библии всех тяготит, превращается в пустую формальность: «Командор вроде бы неохотно принимается читать. Читает он неважно. Может, ему просто скучно. Обычная история, обычные истории»⁸⁹.

Затем следует молчаливая молитва присутствующих о «чадородии». Служанке предписывается и слушать текст Священного Писания, и молиться колена-преклоненной, что указывает на ее подчиненный статус, обезличивает ее, сводя к положению вещи: «Не сажусь, но занимаю свое место – на коленях возле кресла с пуфиком, где кратко воцарится Яснорада, погрузится в кресло, опираясь на трость. Может, обопрется на мое плечо, словно я мебель. Она прежде так делала»⁹⁰.

Сам половой акт, призванный являться интимным процессом зарождения новой жизни, превращается идеологами Галаада в периодически повторяющуюся

⁸⁶ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 178.

⁸⁷ Там же, с. 88.

⁸⁸ Там же, с. 99-100.

⁸⁹ Там же, с. 101.

⁹⁰ Там же, с. 88.

процедуру, скрупулезно регламентированное действие, в ходе которого библейский текст истолковывается буквально: Командор «входит» к Служанке в покоях собственной жены, причем последняя вынуждена присутствовать при этом. Поза жены символически отражает ее господствующее положение, право на возможного ребенка: «Надо мной, ближе к изголовью, расположилась Яснорада. Ее ноги раздвинуты, я лежу между ними головой у нее на животе, ее лобковая кость тычет в основание моего черепа, ее бедра по бокам от меня»⁹¹. При этом Жена крепко держит за руки Служанку, исключая возможность ее тактильного контакта с Командором.

Процесс зачатия лишается всякого чувственного, эротического наполнения, превращается в общественный долг воспроизводства, который не подразумевает реакции со стороны женщины и становится животным, бессознательным актом для мужчины: «То, что происходит в этой комнате под серебристым пологом Яснорады, никого не возбуждает. Здесь ни при чем страсть, любовь, романтика, любые понятия, которыми когда-то мы щекотали себе нервы. Ни при чем желание – во всяком случае, для меня, и для Яснорады явно тоже»⁹².

Роль Командора как мужчины в Церемонии Зачатия – оплодотворить Служанку, и для него происходящее – не развлечение, а «серьезное дело», лишенное какого бы то ни было намека на чувственность. Акт соединения мужчины и женщины в любви превращается в механический процесс оплодотворения, не требующий ни психологической близости, ни ласк и ухаживаний. Осуществив свой «долг», Командор спешит отстраниться: «Минуту отдыхает, отодвигается, отступает, застегивается. Кивает, затем разворачивается и выходит из комнаты, с преувеличенной осторожностью прикрывая за собой дверь, словно мы обе – его болящая мать»⁹³.

Любые проявления взаимного чувства, к примеру, поцелуи, запрещены, поскольку Служанка не является наложницей Командора, его любовницей или со-

⁹¹ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 107.

⁹² Там же, с. 108-109.

⁹³ Там же, с. 110.

жительницей. Ее роль в качестве орудия воспроизводства формальна, а сама она символически «устраняется» из процесса: «Не в утехах вовсе наше значение, негде цвести тайным влечениям; к нам или к ним особыми дарами не подольститься, любви не за что зацепиться. Мы – двуногие утробы, вот и все: священные сосуды, ходячие потиры»⁹⁴.

Извращенная логика происходящего предписывает жене Командора имитировать любовный пыл, как будто она испытывает некие приятные чувства, как будто сама она, а не Служанка, фактически участвует в зачатии: «Яснорада стискивает мои руки, <... > словно ей приятно или больно»⁹⁵. В «полузадушенном стоне» Яснорады, сопровождающем окончание Церемонии – не удовлетворение, а облегчение⁹⁶.

Усугубляя мысль о насилии над человеческим телом и духом, автор вводит в роман еще одну сцену Церемонии Зачатия: она происходит в то время, когда между Служанкой и ее хозяином устанавливается некое подобие более тесных, личных отношений, и они перестают видеть друг в друге безликие объекты. Это побуждает Командора искать хотя бы минимального подобия интимности: забывшись, он тянет руку к лицу Фредовой, впервые увидев в ней нечто большее, чем «большую вазу или окно – элемент интерьера, неодушевленный или прозрачный»⁹⁷.

Однако для самой Фредовой участие в Церемонии становится в таких условиях «очеловечивания» тоталитарного абсурда еще более болезненным, поскольку мешает ей отстраниться от ситуации и тем самым удержаться в состоянии душевного равновесия: «Это соитие, возможно – оплодотворение, для меня должно значить не больше, нежели пчела для цветка, однако оно стало неприглядным, постыдным нарушением пристойности, каким не было раньше»⁹⁸.

Перестав быть механистичной, ситуация обретает задавленное идеологами Галаада нравственное измерение, что заставляет Служанку испытать не только

⁹⁴ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 155.

⁹⁵ Там же, с. 108-110.

⁹⁶ Там же, с. 110.

⁹⁷ Там же, с. 178.

⁹⁸ Там же.

неловкость и стеснение от осознания вторжения в самые глубокие, интимные сферы жизни, но и целую гамму чувств по отношению к другим участникам процесса, к примеру, угрызения совести по отношению к Яснораде и одновременно свое превосходство над ней.

Естественно, что участие в подобной Церемонии оказывается унижительным, прежде всего, для обеих женщин, которые не могут относиться друг к другу приязненно или даже нейтрально. Надежда Фредовой на то, что Яснорада, значительно превосходящая ее по возрасту, может занять по отношению к Служанке покровительственную, материнскую позицию, отнестись к ней с пониманием и состраданием, быстро угасает.

Жена воспринимает Служанку как укор в ее собственном бесплодии, относится к ней с раздражением и презрением. Присутствие Служанки для нее, как и для других жен, – предписанная государством необходимость, оправдываемая только возможным появлением в семье ребенка. Однако и этот ребенок оказывается для Яснорады желанным не сам по себе, а как возможность повысить свой статус, повод для гордости и зависти со стороны окружающих.

2.3. Роды как ритуал. Надругательство над материнством

Подобно тому, как зачатие, зарождение новой жизни, превращается в извращенный спектакль, становятся ритуальным действием и Роды (с заглавной буквы, как еще одна предписанная государством «Церемония»).

В романе изображается сцена родов одной из Служанок, Уоренновой, известной главной героине по «красному центру» как Джанин. Церемония Родов – зеркальное отражение процесса зачатия: в их ходе также подчеркивается особый характер материнства Служанки и то, что ребенок, согласно постановлениям режима, принадлежит не ей, а ее госпоже. При этом происходит своеобразная «подмена ролей» – женщина, которой предстоит воспитывать ребенка, имитирует роды: «Они собрались в покоях по другую сторону лестницы, подбадривают Жену Командора Уоррена. Маленькая худенькая женщина в белой ночной рубашке, она

лежит на полу, седеющие волосы плесенью расползлись по ковру; Жены массируют ей крошечный животик, как будто она вот-вот родит сама»⁹⁹. Когда роды заканчиваются, именно Жену приветствуют как мать рожденного ребенка, а Служанка остается всеми забытой.

Если в спектакле, сопровождающем зачатие, участвуют три действующих лица, то в Церемонии Родов их количество многократно увеличивается, поскольку при этом процессе и всех его физиологических подробностях должны присутствовать все Служанки, живущие в окрестностях. Несколько десятков женщин хором повторяют речитативные формулы, обозначающие фазы процесса, что побуждает их испытать чувство сопричастности происходящему, непосредственного участия в процессе: «Тужься, тужься, тужься, – шепчем мы. – Отпусти. Дыши. Тужься, тужься, тужься. – Мы с ней, мы слились, мы пьяны»¹⁰⁰.

Сила коллективного внушения столь велика, что Служанки не просто имитируют ход родов, но и начинают испытывать соответствующие телесные ощущения: боли в животе и спине, тяжесть в грудях и даже приливы молока. Когда роды заканчиваются, они, подобно самой роженице, чувствуют опустошенность: «Каждая держит на коленях фантома, призрачное чадо»¹⁰¹.

Принуждая Служанок участвовать в Церемонии Родов, режим постоянно напоминает им об их детородной функции, побуждает их осознавать свое «призвание». Однако одновременно женщины вынуждены раз за разом возвращаться к собственной утрате, поскольку Служанками по определению становятся только те, кто уже имел детей в до-галаадском прошлом (что подтверждает способность к деторождению). Каждая из этих женщин уже однажды зачинала, вынашивала и рождала ребенка, а впоследствии была разлучена с ним, и принуждение со стороны государства снова и снова эмоционально переживать момент рождения собственного сына или дочери, боль и отчаяние свидетельствует о крайней бесчеловечности происходящего: «Счастье наше – отчасти воспоминание. Я, например,

⁹⁹ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 130.

¹⁰⁰ Там же, с. 142.

¹⁰¹ Там же, с. 144.

вспоминаю Люка в больнице, как он стоял у моего изголовья, держал меня за руку»¹⁰².

Жены же, напротив, оказываются равнодушными свидетельницами, посторонними наблюдательницами происходящего и оживляются лишь тогда, когда видят на руках у новоиспеченной «матери» ребенка, которого они воспринимают как выигрыш в лотерее: «Жена Командора глядит на ребенка, как на букет цветов: будто она его выиграла, будто ребенок – приз»¹⁰³. Внешне радуясь вместе с Женной, притворно поздравляя ее, они «источают зависть»¹⁰⁴. Их равнодушие находит отражение во множестве деталей, указывающих на невнимание женщин, не знакомых с материнством, к нуждам не только фактической матери, Служанки, но и самого новорожденного существа: они громко раз «слишком громко разговаривают», близко подходят к постели, где спит ребенок.

Превращаясь в принуждение и обязательство, материнство утрачивает естественность и перестает быть результатом органичного стремления воплотить свою любовь в новом человеке. Рождение ребенка для Служанки должно стать чисто телесным актом, своеобразным «актом лояльности» по отношению к правящему режиму.

У центральной фигуры сцены родов, Уоренновой, как и у остальных Служанок, нет даже надежды на возможное счастливое будущее: она – лишь сосуд для воспроизводства ребенка, которого она никогда не сможет назвать своим. Ее душевные страдания должны продолжиться и после родов: идеологи Галаада «верят в грудное вскармливание» (в оригинале романа еще более обезличенно, “They believe in mother’s milk”, «в грудное молоко», а не в процесс кормления грудью, которому сопутствует установление психологической связи с новорожденным, вполне естественной для матери¹⁰⁵). Служанку ожидают еще несколько месяцев рядом с младенцем, а затем – еще более болезненное расставание с ним и возвра-

¹⁰² Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 142.

¹⁰³ Там же, с. 143.

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Atwood M. *The Handmaid’s Tale*. London, 1996. P. 137.

щение на «конвейер» материнства: «А потом ее переведут – проверить, сможет ли она повторить с тем, кто на очереди»¹⁰⁶.

С ощущением этой обреченности Служанки живут постоянно. И, тем не менее, материнство для них, и, в том числе, и для героини остается желанным, поскольку оно служит залогом их дальнейшего относительного благополучия или, по крайней мере, жизни. Однако одновременно оно вызывает душевную боль и страх, и не только в силу неизбежного расставания с будущим ребенком: успешное зачатие не гарантирует, что на свет не появится «Нечадо, с булавочной головой, или песьей мордой, или двумя телами, или дыркой в сердце, или безрукое, или с перепончатыми руками-ногами»¹⁰⁷. Трое из четверых детей, как говорят Служанкам в «красном центре», рождаются уродами или мутантами, клетки которого еще до рождения были отравлены радиацией и токсичными отходами.

Именно поэтому так сострадательно сопровождают взглядами Служанки процессию «эконожен», хоронящих в маленьком контейнере оказавшийся нежизнеспособным плод: «Первая – скорбящая, мать; она несет черную баночку. По размеру баночки можно понять, в каком возрасте он утонул внутри нее, захлебнулся. Два-три месяца, слишком маленький, не поймешь, Нечадо, или нет. Тех, кто постарше, и тех, кто умер при рождении, хоронят в ящиках. <...> Чувствует ли Гленова (*спутница героини в этой сцене. – Е. Ж.*) то же, что и я, – боль, точно удар в живот? Мы прижимаем ладони к сердцу, показываем этим незнакомым женщинам, что сопереживаем их горю»¹⁰⁸.

Именно поэтому их так занимает судьба Джанин, чей ребенок также оказывается ненормальным: «Все ж таки в дезинтегратор пошел. Она про ребенка Джанин, про ребенка, что прошел по пути через Джанин неизвестно куда. О маленькой Анджеле. Это была ошибка – так рано давать ей имя. Под ложечкой больно. Не больно – пусто. Я хочу знать, что с ней было не так»¹⁰⁹. Даже чужая утрата воспринимается как личная, собственная.

¹⁰⁶ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 143.

¹⁰⁷ Там же, с. 124.

¹⁰⁸ Там же, с. 51.

¹⁰⁹ Там же, с. 241.

Итак, одним из крайних проявлений бесчеловечности тоталитарного общества в романе Этвуд предстает коллизия, связанная с детородной функцией женщины, подвергающейся всевозможным унижениям, а, главное, лишенной прав матери по отношению к выношенному и рожденному ею ребенку. Трагическая гротескность изображаемой ситуации усиливается благодаря тому – повторим это еще раз, – что она представлена через восприятие, глубоко личные переживания самой героини. Поскольку Этвуд строит повествование от лица женщины, ей, по мнению К. Стимпсон, удастся «одомашнить» тоталитаризм (букв. *domesticate*), в результате чего «государство становится еще более пугающим, поскольку его чудовищность кажется привычно абсурдной и абсолютно нормальной»¹¹⁰.

Таким образом, роман Маргарет Этвуд привносит новые особенности и черты в богатую традицию антиутопического жанра, по-новому определяя его основной конфликт и основные особенности. Смещение акцентов с общественной жизни на частную и обращение к аспектам подавления личности, связанным с женским началом, позволяет автору решать исконную антиутопическую проблему – судьбу человеческого начала – в новом ключе, наполняя ее уникальными чертами. Судьба героини оказывается родственной судьбам женщин всех эпох и, шире, человечества в целом, а образ противостоящего ей тоталитарного государства – глубоко индивидуальным и одновременно узнаваемым.

3. Проблема телесности в антиутопии М. Этвуд

«Рассказ Служанки»

Уже в антиутопиях первой половины XX века задаются основные векторы обращения к теме телесного начала: аспекты, связанные с существованием тела, неизменно оказываются символически сопряженными с изображением насилия над естественным началом, природной средой и жизненным окружением в целом. Центральной сферой проявления телесности, безусловно, оказывается сфера ин-

¹¹⁰ Stimpson C. R. *Atwood Woman // Bloom's Guides: The Handmaid's Tale*. New York, 2004. P. 81.

тимного в отношениях между людьми, сексуального; так или иначе, затрагиваются стороны не только «бытия» уже возникшего человеческого тела, но и его зачатия, рождения (или, в некотором смысле, «производства»).

Замятин, Хаксли, Оруэлл подчеркивают близость женщины к стихийному, природному началу как к тому, что противостоит рациональному мироустройству тоталитарного социума. Зачастую именно женщина выступает инициатором бунта против системы, однако сам бунт – как активная попытка ниспровержения режима – чаще связывается с мужскими персонажами. Женское начало и особенно женская телесность осмысляется с позиции главного героя как нечто «иное» по отношению к нему, до конца непонятное, а женщины рассматриваются как искусительницы, своеобразный катализатор духовных изменений в герое-мужчине. Это подчеркивает в одном из своих эссе и М. Этвуд: «Они были либо бесполоыми автоматами, либо бунтовщицами, отвергавшими сексуальные правила режима. Они действовали как соблазнительницы по отношению к мужчинам-протагонистам» (в качестве примера она приводит Джулию, Линайну, I-330)¹¹¹.

В романе М. Этвуд «Рассказ Служанки», где повествование ведется от лица женщины или, говоря словами самой Этвуд, «с женской точки зрения» (from the female point of view)¹¹², антиутопическая традиция изображения насилия над телом получает дальнейшее воплощение и развитие, в результате чего проблематика телесности приобретает особое звучание. Мотив телесности раскрывается в нескольких аспектах, что указывает на противоречивость осмысления героиней собственного тела в условиях тоталитарного принуждения.

3.1. Мотив недостатка непосредственных ощущений

Прежде всего, возникает мотив недостатка, *нехватки чувственных впечатлений*: героиня чувствует недостаток прикосновений не только к людям, но и к вещам, навязчивое желание хоть чем-то «занять руки». С точки зрения официаль-

¹¹¹ Atwood M. In Other Worlds: SF and the Human Imagination. London, 2012. P. 146.

¹¹² Op. cit.

ной идеологии пустота воспринимается как положительный атрибут женского начала: «А молились мы о пустоте, дабы стать достойными и наполниться — милостью, любовью, самоотречением, семенем и детьми»¹¹³. Однако в своем личном измерении героиня воспринимает пустоту совсем иначе — не как пустоту воспринимающего начала, определяющим качеством которого является пассивность (готовность наполниться), а как фундаментальное качество пребывания человека в государстве, лишаящем его индивидуальное существование смысла. «Во мне только пустота. Я чувствую, что не должна чувствовать, — больше ничего»¹¹⁴, говорит Фредова. Эта пустота характеризует все существование героини: пустым и незаполненным воспринимается ею время, регламентированное режимом, пустым кажется ей ее тело, которое тоже более не принадлежит: «Я — облако, сгустилось вокруг центра, он грушевидный, плотный, он реальнее меня, он багрово светится в прозрачных обертках. Внутри него пустота — громадная, как ночное небо, и темная, и скругленная, только черно-красная, не черная»¹¹⁵.

На телесном уровне это экзистенциальное ощущение пустоты реализуется, прежде всего, в недостатке *тактильных* ощущений в широком смысле этого слова, не обязательно связанных с чувственной эротической сферой. Фредова думает о том, как прикоснулась бы к солдату на блокпосте, чтобы ощутить касание к человеческой плоти, хотя и не ощущает физиологического желания: «Кожа бледная, на вид нездорово нежная, будто под струпьями. И все равно я думаю, как прикоснулась бы ладонью к нему, к этому оголенному лицу»¹¹⁶. В условиях ограничения контакта любое касание (не только к человеческой плоти) воспринимается как фрагментарный, но, тем не менее, действительный вызов режиму, становится ярким переживанием в сознании героини: «Ткань его рукава скрежещет по голой коже, отвыкшей от прикосновений»¹¹⁷.

Текст Этвуд изобилует подобными деталями, указывающими на важность тактильного контакта в условиях, когда женщина лишается свободы распоря-

¹¹³ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 218.

¹¹⁴ Там же, с. 44.

¹¹⁵ Там же, с. 85.

¹¹⁶ Там же, с. 28.

¹¹⁷ Там же, с. 268.

жаться не только жизнью, но и телом, учится «без многого обходиться». Даже у «Марф», выполняющих рутинную домашнюю работу, по мнению Фредовой, есть власть прикосновения, которой лишена сама героиня. Фредову «соблазняет» блестящий и острый кухонный нож в руках одной из домработниц, Риты, она жаждет прикосновения к замешанному тесту, напоминающему ей человеческую плоть, к безголовой тушке цыпленка или кухонному полотенцу.

Каждое такое прикосновение для героини – своего рода подтверждение реальности собственного существования: «Нарочно или нет, но мы касаемся друг друга, два предмета из кожи. Моя туфля размягчается, кровь мчится в нее, она теплеет, становится мембраной»¹¹⁸.

Это стремление к восстановлению связи с миром и – в конечном счете – с самой собой предельно осязаемо реализуется в романе в сцене «обследования» Фредовой комнаты, куда ее помещают власти, которую она не может назвать «своей». Познание границ пространства, смыкающегося вокруг героини, передается, прежде всего, с помощью тактильных символов: героиня ощупывает сантиметр за сантиметром, не упуская ни малейшей детали, «неровности штукатурки под обоями, царапины под верхним слоем краски на плинтусе и подоконнике»¹¹⁹. Чувствительность кожи настолько важна для Служанки, что она готова отказаться от сливочного масла и использовать его в качестве крема для рук и лица.

Героиня не просто сживаетея со своей «кельей», как она называет ее в другом случае, делает свое пребывание в комнате хотя бы отчасти комфортным, но и находит в ней скрытое послание, нацарапанный в глубине шкафа призыв ее предшественницы: “Nolite te bastardes carborundorum” («Не позволяй ублюдкам доконать тебя»)¹²⁰. Смысл фразы становится известен Фредовой намного позже, в очень приблизительном переводе Командора, первоначально же она воспринимает послание в буквальном смысле пальцами: «В темноте я не вижу надписи, но кончиками пальцев обвожу крошечные каракули, точно шрифт Брайля»¹²¹.

¹¹⁸ Этвуд М. Рассказ Служанки С. 91.

¹¹⁹ Там же, с. 60.

¹²⁰ Там же, с. 61.

¹²¹ Там же, с. 165.

3.2. Мотив обоняния

Мотив недостатка тактильных ощущений тесно ассоциируется в романе с мотивом *обоняния*. Героиня, живущая в условиях крайних ограничений, когда любое прикосновение становится роскошью, обращается к альтернативному способу осмысления мира, что автор передает через обилие деталей, связанных с запахами. Обонятельные ассоциации становятся знаковыми в характеристике ключевых персонажей романа. Так, ханжество, лицемерная невинность и духовный инфантилизм Яснорады находят отражение в описании ее «покоев»: «В комнате пахнет лимонным маслом, плотной тканью, увядающими нарциссами, <...> и еще Яснорадины духи – «Лилия долин». <...> Это аромат незрелых девочек; подарков, которые маленькие дети дарят мамам на День матери, запах белых хлопковых носочков и белых хлопковых нижних юбок, запах пудры, невинности женской плоти, еще не отдавшейся на милость волосяной поросли и крови»¹²².

Примечательно, что эта обоняемая перспектива не дополняет зрительной, а, напротив, противоречит ей, вскрывает иллюзорность видимого. Если глазам предстает симметрия, сдержанность, богатство и респектабельность, то запахи открывают иную суть покоев (и, что первично, их владелицы): «Мне слегка нехорошо, будто меня в душный сырой день заперли в машине со старухой, которая злоупотребляет пудрой. Таковы эти покои, несмотря на изящество»¹²³.

Подобным образом, углубляется посредством деталей, связанных с запахами, и образ Командора, солидного и благообразного джентльмена, который, однако, «пахнет нафталином» или «какой-то карательной разновидностью лосьона для бритья». Еще более язвителен данный лишь с помощью запахов облик Командора из предыдущего назначения Фредовой: он «пах, как церковный гардероб в дождь; как рот, когда стоматолог начинает ковыряться у тебя в зубах; как ноздря»¹²⁴.

Напротив, люди, по-настоящему близкие Фредовой, изображаются посредством иных обонятельных характеристик, отмечающих соответствие их зримого

¹²² Этвуд М. Рассказ Служанки . С. 89-90.

¹²³ Там же, с. 90.

¹²⁴ Там же, с. 109.

облика внутренней сущности. Эти детали подчеркивают подлинность персонажей, наделяют их (пусть и в воспоминаниях героини) особой жизненной силой. Ник предстает Фредовой в запахе сигаретного дыма и загорелой кожи: «Я невольно представляю, как он пахнет»¹²⁵. Выстраивая возникающий в воображении героини образ мужа и его страданий, Этвуд также акцентирует запахи: «Его обволакивает его собственная вонь, вонь запертого зверя в грязной клетке»¹²⁶. И, наконец, целая гамма запахов связана в романе с отобранной у Фредовой дочерью, и именно запахи становятся ключом, возвращающим героиню к ощущению подлинности ее воспоминаний.

Несомненно, мотив нехватки непосредственных телесных (и, в первую очередь, тактильных) ощущений связан в романе с ситуацией изображения насилия над женским телом, ограничения контактов, сужения перспективы восприятия до поверхности кожи. Тело выступает как *объект принуждения*, что становится ключевым моментом для романа канадской писательницы. Однако одновременно внимание к подобным деталям указывает на возможности духовного, внутреннего сопротивления режиму на уровне тела. Будучи замкнута тоталитаризмом в своей комнате, ограничена в передвижениях, свободе выбора и волеизъявления, даже в возможности распоряжаться самыми интимными сторонами жизни собственного тела, Служанка находит парадоксальный выход, сохраняя целостность своего сознания на основе этих непосредственных ощущений, возвращающих ей чувство реальности собственного «я». Согласно суфийской поговорке, ставшей эпиграфом к «Рассказу Служанки», она сохраняет здравый рассудок, «вкушая камни» в пустыне – пользуясь возможностями своего тела осязать то, что еще дозволено осязать, и обонять, поскольку в этом ее ограничить не могут.

¹²⁵ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 23.

¹²⁶ Там же, с. 118.

3.3. Мотив фрагментации тела

Для нового режима героиня – всего-навсего «двуногая матка», «ходячая утроба», идеальный инкубатор для вынашивания детей, которых не сможет назвать своими. На первый план выходят аспекты насилия над телом, принуждения по отношению к женской репродуктивной сфере, прежде всего, в вопросах зачатия и деторождения. В наиболее развернутой характеристике в тексте романа Фредова сообщает о себе, помимо возраста, цвета волос и роста, только одну деталь, подчеркивающую предписанную ей функцию: «Мне сложно вспомнить, какой я была. Яичники жизнеспособны. Остался еще один шанс»¹²⁷.

Как следствие, возникает мотив *фрагментации* тела, его своеобразного расчленения, прежде всего, на символическом уровне. Определяя жизнь героини и ей подобных «чадородиим», являющимся самоцелью, тоталитарный режим государства Галаад сводит существование ее тела к функции женских половых органов – матки и яичников.

В условиях, когда все остальные органы и функции организма метафорически «отсекаются» тоталитарным режимом как ненужные, обращение к их символике в тексте романа приобретает особое звучание. Ключевыми образными центрами в изображении фрагментированного тела становится обращение к символике конечностей (рук и ног), а также лица и глаз.

Руки становятся символом утраченной связи, прерванного физического и эмоционального общения героини с самыми близкими людьми. Вырванные из ее жизни, муж и дочь в буквальном смысле «ускользают» у нее из рук. Эта предельно зримая, обозначенная посредством телесности связь находит свое отражение в ретроспективном определении героиней утраченного счастья: «Ибо мы имели хотя бы это – руки, нас обхватившие»¹²⁸. Ощущение единства, сопричастности через касание имеет отношение не только к отобранной у Фредовой семье – это и особое осознание «сестринства», связи с другими женщинами, попавшими в подоб-

¹²⁷ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 161.

¹²⁸ Там же, с. 215.

ную ей ситуацию: «Мойра меня обнимает. Мои руки обхватывают ее...»¹²⁹, «Мы сжимаем друг другу руки, мы больше не одиноки»¹³⁰.

В противовес воспоминаниям о прикосновениях рук в прошлом, наполненном телесной и душевной близостью, существование Фредовой в условиях тоталитаризма передается через отсутствие даже элементарного контакта рук. Руки Служанки никого не интересуют: они, как и ноги, подвергаются грубому физическому насилию в случае неповиновения режиму, а в ситуации покорности их наличие просто игнорируется, что заставляет Фредову ощущать себя «безрукой». Еще один факт произвольности подобного «членения» тела – наказание, которое предписывает Галаад Служанке, дерзнувшей читать: пойманной в третий раз женщине отрубают руку¹³¹.

Если руки – это символ утраченной связи и одновременно образ, метафорично отсылающий к власти над телом в самых интимных его проявлениях в условиях тоталитарного социума, то насилие над ногами ассоциируется, прежде всего, с утратой связи с внешними сторонами жизни – лишением собственности, способности распоряжаться имуществом, свободы передвижения и социальной реализации. Как и руки, ноги, по мысли идеологов Галаада, избыточны для тех, кто должен лишь вынашивать и рожать. Именно поэтому они в первую очередь подвергаются физическому увечью в Красном Центре в наказание за неповиновение. После неудачного побега Мойру возвращают туда с «распухшими ногами»: «Они всегда начинали с ног – за первый проступок»¹³².

Момент, когда новая власть отбирает у женщин возможность пользоваться своими накоплениями и запрещает им работать, осмыслиется героиней также через обращение к телу: «Будто мне кто-то ноги отрезал»¹³³. Потеря направления явственно ощущается ею через невозможность куда-либо двигаться, передвигать ноги¹³⁴. По сути, тоталитарным государством ей предписана только одна, строго

¹²⁹ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 274.

¹³⁰ Там же, с. 141.

¹³¹ Там же, с. 108.

¹³² Там же, с. 106.

¹³³ Там же, с. 201.

¹³⁴ Там же, с. 199.

определенная, «утилитарная» позиция – «лежать, раздвинув ноги» во время Церемонии Зачатия.

Особое значение в образной ткани романа приобретают такие фрагменты «расчлененного» тела, которые указывают на глубоко спрятанное личностное начало – лицо и глаза. Для Фредовой, которая почти все время существует в буквальном смысле «в шорах», увидеть свое лицо в зеркале равнозначно открытию истинной сути насилия над ее личностью. В условиях, когда лучшей добродетелью для Служанки становится «непроницаемость», ей предписано никому не открывать глаз. В то время как сама героиня и подобные ей должны жить, не показываясь никому на глаза и не замечая лишнего, они, как прекрасно осознают Служанки, находятся под постоянным присмотром и наблюдением «Очей Господних», тайной полиции.

Не удивительно, что в условиях обезличивания, объективации героиня воспринимает свое тело как нечто враждебное по отношению к себе, пытаясь внутренне дистанцироваться от него. Она осознает, что тело становится тем единственным, что определяет ее роль для нового режима, и испытывает отстранение от собственной телесности. Не случайно сам акт повествования становится для нее, как отмечает К. Э. Хауэлс, побегом не только из времени, но и из тела в ту сферу, где власть обретает слово, язык¹³⁵.

Преодоление ситуации фрагментации собственного тела и одновременно фрагментации сознания становится возможным для героини путем обретения новой связи, новых отношений, затрагивающих не только уровень телесности, сексуальности. Это восстановление целостности осмысляется также в метафорах телесности: Ник становится для Фредовой тем, до кого она «может дотянуться», положить его ладонь себе на живот, где, предположительно, зарождается новая жизнь. Если в навязанной связи с Командором она в буквальном и переносном

¹³⁵ Howells C. A. Contemporary Canadian Women's Fiction: Refiguring Identities. New York, 2003. P. 176.

смысле закрывает глаза, то с Ником Фредова, напротив, предельно восприимчива и зряча, старается впитать его «очертания тела, текстуру плоти»¹³⁶.

Фредова строит свой внутренний отсчет времени сообразно собственным телесным процессам. Таким ритмом может стать дыхание, позволяющее героине «впитывать мир вдохами», или удары сердца с которыми она соизмеряет свою жизнь: «Я прислушиваюсь к сердцу, что волна за волной, соленой и красной, опять и опять размечает время»¹³⁷. В большем масштабе время для нее определяется сменой сна и бодрствования: как будет показано ниже, вся композиционная структура романа предстает как чередование дня и ночи. Определяющим в отсчете времени становится для Фредовой ритм ее собственного репродуктивного цикла: «Каждый месяц я в страхе жду крови, ибо если она приходит, это значит, я потерпела неудачу. <...> Каждый месяц встает луна, гигантская, тяжкая, круглая – знамением»¹³⁸.

3.4. Тело и пища в романе «Рассказ Служанки»

Уже в романах-антиутопиях первой половины XX века, так или иначе, происходит обращение к теме *пищи*. Стремление тоталитарного государства контролировать процесс приема пищи, ее наполнение, становится одной из типичных характеристик обществ, изображаемых в этих произведениях.

В романе «Мы» Е. Замятина одной из отличительных черт Единого государства становится сведение приема пищи к чисто утилитарному аспекту – «приятно-полезной функции организма»¹³⁹, а единственным источником питания его граждан становится «нефтяная пища»¹⁴⁰. Вполне естественно, что, как в случае с другими формами быта, еда здесь выступает символом унификации, нивелирования индивидуальности, поэтому трудно было бы ждать от Д-503 описания разнообразных блюд. Не случайно своеобразным потрясением для него становится зна-

¹³⁶ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 300.

¹³⁷ Там же, с. 86.

¹³⁸ Там же, с. 87.

¹³⁹ Замятин Е. Мы // О дивный новый мир. М., 2006. С. 19.

¹⁴⁰ Там же.

комство с иной пищей, происходящее за Стеной: «...Длинный желтый плод и кусок чего-то темного. Женщина сует это мне в руку, и мне смешно: я не знаю, смогу ли это съесть»¹⁴¹.

В обществе потребления, описываемом в антиутопии «О дивный новый мир» О. Хаксли, казалось бы, поглощение пищи как один из аспектов чувственного удовольствия (также способствующий увеличению производства, что так волнует идеологов эры Форда) должно было стать предметом внимания писателя. Однако упоминания о пище в романе Хаксли, напротив, лишь фрагментарны. Так, к примеру, автор сообщает нам, что герои «отлично поужинали»¹⁴², однако особенности меню остаются неизвестны. Единственное, на что не однажды обращает внимание Хаксли, – пища в антиутопии синтезирована промышленным образом («каротинный сэндвич, пирог с витамином А, искусственное шампанское»), против чего, что вполне естественно, выступает Дикарь: «Пусть суррогат питательней, не надо. <...> Тьфу, цивилизованная гадость!»¹⁴³.

Гораздо чаще встречаются упоминания о пище в романе «1984» Дж. Оруэлла. Основной лейтмотив изображения здесь – крайняя убогость пищи, как и всего бытового окружения. Не только над домом, где живет герой романа, но и над всем оруэлловским Лондоном нависает постоянный «душок вареной капусты»¹⁴⁴, а дома после работы Уинстона ожидает лишь «ломоть черного хлеба»¹⁴⁵. Подробное описание «стандартного обеда» обычного партийца не способно вызвать ничего, кроме крайнего отвращения: «маслянистая жидкость» (о кофе), грязная жижа напоминает рвоту» (о соусе), розовые рыхлые кубики» (о «мясном продукте»). Качественная и изобильная еда в условиях тоталитаризма доступна лишь избранным, и Уинстон явственно ощущает разительный контраст между своим положением и положением элиты при виде хорошего кофе и шоколада, джема и настоящего сахара, добытых Джулией из запасов для членов внутренней партии¹⁴⁶.

¹⁴¹ Замятин Е. Мы // О дивный новый мир. С. 102.

¹⁴² Хаксли О. О дивный новый мир // О дивный новый мир. М., 2006. С. 199.

¹⁴³ Там же, с. 309.

¹⁴⁴ Оруэлл Дж. 1984 // О дивный новый мир. М., 2006. С. 324.

¹⁴⁵ Там же.

¹⁴⁶ Там же, с. 416.

Маргарет Этвуд, подобно Оруэллу, уделяет пристальное внимание теме питания, однако при обращении к ней для автора становятся ключевыми принципиально иные аспекты изображения еды, пищи, обогащающие символику и проблематику романа.

Навязанная тоталитаризмом героине роль «инкубатора», отрицающая все иные духовные и телесные устремления и потребности Фредовой, отражается и в аспекте питания. Дозволенная и запрещенная еда становится одним из проявлений ограничений, накладываемых режимом на жизнь женщин. В противовес еде и напиткам, которые героиня «сама выбирала»¹⁴⁷, ей предлагается совершенно иной, стандартизированный рацион, не учитывающий ее предпочтений. Режим Галаада, подобно оруэлловской Океании, сражается с постоянной нехваткой продовольствия: как реминисценция на вопрос Уинстона о том, «какие были апельсины», возникает в романе Этвуд сцена похода Служанок за покупками и их удивление тем, что в магазин завезли необычайную редкость, калифорнийские апельсины. Столь же редкой оказывается в рационе жителей Галаада и рыба, недостаток которой объясняется ухудшением экологии и сокращением поставок из соседних государств.

На этом фоне скудости и нехватки Служанкам постоянно напоминают, что в условиях войны и карточной системы (еще одна отсылка к Оруэллу) они – избранные, привилегированные, что им повезло иметь все необходимое: «Вам достается лучшее»¹⁴⁸. Эта пропаганда стабильности и благоденствия «подается» им ежедневно, как поднос с едой: «От каждой, гласит лозунг, по способностям; каждому по потребностям. Мы это декламировали трижды в день после десерта»¹⁴⁹. Проповедь ведется ежедневно и совмещается с приемом пищи: «Это мы получали за обедом, кукурузный хлеб и сэндвичи с латуком»¹⁵⁰.

Однако даже в таких условиях относительно благополучного существования еда остается еще одним орудием принуждения в руках тоталитарного госу-

¹⁴⁷ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 60.

¹⁴⁸ Там же, с. 102.

¹⁴⁹ Там же, с. 131.

¹⁵⁰ Там же, с. 128.

дарства. Функция Служанки, сведенная к зачатию и деторождению, диктует и режим питания: «Еда – приличная, хотя и безвкусная»¹⁵¹. Пища содержит все необходимые витамины и минералы для тех, кому предназначено стать «достойным сосудом» для новой жизни. Речь в ее случае не о нехватке – речь о том, что «надо съесть все»¹⁵², даже если не хочется, даже если «еда в животе сбивается в ком», потому что так предписано режимом для «контейнера», в котором «важны только внутренности»¹⁵³.

В таких условиях, когда ограничения в еде оказываются не столько результатом особенностей существования режима или стремления его идеологов к унификации рациона и сведения его к синтетическим веществам, сколько попыткой контролировать потребности женского тела в угоду функции «чадородия», символика еды оказывается неизбежно связанной с проблемой женской телесности.

Стоит отметить, что образность женского начала и образность пищи сталкивались у Этвуд и в более ранних произведениях, и наиболее яркий пример – роман «Съедобная женщина» (“The Edible Woman”, в другом переводе – «Лакомый кусочек»), в котором эта смысловая метафора разворачивалась на протяжении всего повествования. Уже в этом произведении закладываются основные символические ряды, связанные с отношениями мужчины и женщины как «поглощением» женщины мужчиной (так это воспринимает героиня романа), с постоянной необходимостью приспособливаться к мнениям общества, быть «удобоваримой» для него.

Однако в антиутопии «Рассказ Служанки» эта символика приобретает новые черты. Тело Служанки, сведенное государством к жизни женского репродуктивного органа, матки, требует восполнения утраченного ощущения целостности на уровне чувственного опыта (не только сексуального). Этот опыт воспринимается, прежде всего, через метафоры голода и жажды. В таком символическом ряду основными и самыми глубокими образами становятся многослойные образы хле-

¹⁵¹ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 177.

¹⁵² Там же, с. 77.

¹⁵³ Там же, с. 111.

ба и яйца, наиболее полно воспроизводящие аналогию между пищей и женской плотью.

Для героя Замятина хлеб – это продукт с «неизвестным химическим составом», нагруженный неясными ассоциациями с таинством причастия, для Уинстона из «1984» ломоть хлеба – одна из многих примет скудости рациона.

Однако в образном пространстве романа Этвуд хлеб означает для героини, прежде всего, жажду «содеять прикосновение» к чему-то живому, к «упругому теплу, так похожему на плоть»¹⁵⁴. Это не столько символ утраченного прошлого, «ностальгический аромат», «вспышка нормальности», сколько знак ее стремления жить не одними потребностями и циклами репродуктивной сферы, согласно требованиям режима, но и всем телом, в том числе и кожей, столь богатой на чувственный опыт.

Аромат хлеба напоминает Фредовой о кухне, которая когда-то была ее личной территорией, теперь же ее положение во многом сродни положению ребенка, которому еду выдают в готовом виде. Это отсутствие «кухонных» забот Служанка воспринимает не в положительном ключе – как избавление от тягот быта, – а как исключение из женского круга, разрыв преемственности поколений, поскольку хлеб и наполненная его ароматом кухня – это «запах матерей», пространство женских разговоров, сплетен и слухов, где теперь она объявлена лишней.

Еще более символически насыщенным предстает образ яйца – белкового продукта, непременно входящего, по распоряжению идеологов Галаада, в рацион потенциальных рожениц. Однако вместе с тем это и развернутая метафора женского тела и духа. Яйцо – символ плодородия, зарождения жизни, зафиксированный еще на этапе мифологического сознания. Однако это и символ жизни самой героини, которая для идеологов режима «не стоит и выеденного яйца».

Символической деталью, которая бросается героине в глаза, предстает безголовый и безногий цыпленок, «покрытый гусиной кожей, точно мерзнет»¹⁵⁵, поскольку она сама – хотя и не в буквальном смысле – лишена возможности пользо-

¹⁵⁴ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 15.

¹⁵⁵ Там же, с. 56.

ваться и своим разумом, и своими ногами. Именно поэтому живот беременной для нее – «гигантский фрукт»¹⁵⁶, поскольку она осознает, что мать, выносившая ребенка, не будет иметь прав на плод, собственное дитя.

Однако было бы неверным сводить метафорическое использование символики пищи в контексте человеческого тела к сфере исключительно женской сексуальности, чувственности, телесности. Наиболее ярким подтверждением этого является, на первый взгляд, малозначительный фрагмент романа: героиня вспоминает виденную в детстве телевизионную передачу, где рассказывают об «одной из прошлых войн», когда одни люди сжигали в печах других.

Ребенок в восприятии связывает «печи» с приготовлением пищи, заключив, что этих людей будут есть, а взрослая героиня добавляет: «В каком-то смысле так оно и было»¹⁵⁷. Благодаря этому краткому упоминанию о Холокосте гипотетическая ситуация принуждения по отношению к одной из жертв «выдуманного» режима становится вписанной в узнаваемую и реальную историю насилия над человечеством и человечностью.

Таким образом, символика пищи не исчерпывается исключительно внешними аспектами изображения одной из сторон существования человека, которая подвергается государственному контролю в условиях антиутопического социума. Канадская писательница метафорически связывает образность пищи с образностью женского телесного начала, что позволяет ей углубить проблематику романа и еще более убедительно изобразить общество, в котором то, что и как едят женщины, говорит о том, какому насилию подвергаются не только их тела, но и их души.

3.5. Облачение и разоблачение

Знаковой особенностью социальных моделей многих антиутопических произведений становятся ограничения в выборе *одежды*. Эта тенденция находит отражение уже в романе-антиутопии «Мы» Е. Замятина, где персонажи, не имею-

¹⁵⁶ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 35.

¹⁵⁷ Там же, с. 163.

щие собственных имен, столь же безлики и в том, что касается их облачения. Все без исключения члены Единого Государства одеты в «юнифы», одинаковую форму серо-голубого цвета: «Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая шаг, шли нумера – сотни, тысячи номеров, в голубоватых юнифах, с золотыми бляхами на груди – государственный номер каждого и каждой»¹⁵⁸.

Эти одеяния в романе лишены индивидуальных характеристик, в том числе и гендерных – по сути, отсутствует их описание, кроме упоминания цвета (который в антиутопии Замятина одновременно вызывает ассоциации с гармонией безоблачного неба). Отличаются от остальных только одежды Благодетеля. Их цвет – атрибут избранности, божественности и недостижимости: «...В белых одеждах Благодетель, мудро связавший нас по рукам и ногам благодетельными тенетами счастья»¹⁵⁹.

Напротив, максимально подробны наряды I-330, которые она примеряет в Древнем Доме. Они акцентируют внимание на телесном начале: «плотно облегающее черное платье, остро подчеркнутое белое открытых плечей и груди!»¹⁶⁰, «легкое, шафранное, древнего образца платье»¹⁶¹. Если униформа, предписываемая режимом, указывает, прежде всего, на торжество разума, безукоризненной, лишенной чувства гармонии, то одеяния героини, избираемые ею лично, – однозначный вызов этой гармонии, открытая провокация, обращенная к герою-мужчине. Не случайно Д-503 замечает, что предстать перед ним в таком виде – «в тысячу раз злее, чем если бы она была без всего...»¹⁶².

В романе Дж.Оруэлла «1984» тоталитарное государство также предписывает основной части населения строго определенную одежду. Герой антиутопии, Уинстон Смит, носит «синий форменный костюм партийца»¹⁶³, в описании которого, как и у Замятина, отсутствуют какие-либо конкретные детали.

¹⁵⁸ Замятин Е. Мы // О дивный новый мир. С. 10.

¹⁵⁹ Там же, с. 91.

¹⁶⁰ Там же, с. 17.

¹⁶¹ Там же, с. 39.

¹⁶² Замятин Е. Мы. С. 39.

¹⁶³ Оруэлл Дж. 1984. С. 322.

Однако эти детали, как и у Замятина, появляются по отношению к женскому образу – Джулии, на которой поверх такого же форменного комбинезона надет алый кушак. «Туго обернутый несколько раз вокруг талии комбинезона», он призван указывать на принадлежность героини к «Молодежному антиполовому союзу», подчеркивать пропагандируемое обществом отвращение к сексуальной стороне жизни. Но именно этот атрибут ее костюма, тем не менее, становится провокацией, поскольку Уинстон прежде всего отмечает «крутые бедра», подчеркнутые этим кушаком¹⁶⁴.

В произведении О. Хаксли «О дивный новый мир» одежда маркирует принадлежность к определенной касте согласно заложенной до рождения генетической программе, причем приязнь к «своему» цвету формируется с помощью гипнотического внушения. «Какой у них гадкий цвет – хаки», – думает героиня, принадлежащая к более высокой касте бет, о цвете одежды дельт¹⁶⁵. Поскольку высшей ценностью считается потребление, уже на уровне гипнопедии закладывается и стремление к постоянному ее приобретению: «А старая одежда – бяка... Чем старое чинить, лучше новое купить»¹⁶⁶. Попавшая в резервацию Линда сетует на местную одежду именно потому, что «мерзкая шерсть» долго не снашивается, ее надо чинить¹⁶⁷.

В антиутопии Этвуд *мотивы одевания и раздевания*, описание деталей одежды также становятся ключевыми для характеристики антиутопического социума, в котором происходит подавление личности и насилие над жизнью тела. Одежда призвана подчеркнуть строгое соответствие женщин заданным обществом ролям: Жены одеты в платья холодного и отрешенного голубого цвета, невинность и чистоту их юных Дочерей передает белизна их скромных одеяний, Марфы (выполняющие работу по дому) носят практичную и неброскую форму («в тускло-зеленом, будто хирург из прошлого»¹⁶⁸). Так называемые «Тетки», жен-

¹⁶⁴ Оруэлл Дж. 1984. С. 327.

¹⁶⁵ Хаксли О. О дивный новый мир. С. 191.

¹⁶⁶ Там же, с. 183.

¹⁶⁷ Там же, с. 228.

¹⁶⁸ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 12.

щины, занимающиеся обучением будущих Служанок, одеты в коричневое, а алый цвет одеяния Служанок – цвет крови, обозначающий их детородную функцию.

В особую категорию выделяются одетые в полосатые платья Эконожены – женщины из беднейших слоев, которые «вынуждены» совмещать все функции: «Им приходится делать все; если могут»¹⁶⁹, – а также вдовы в черном, число которых, впрочем, невелико.

Подобное цветовое деление, полностью игнорирующее вкусы и предпочтения самих женщин, выступает символом унификации личностного начала в антиутопическом пространстве. Героиня, которой, по ее утверждению, красный цвет никогда не шел, воспринимает себя как «цветовое пятно», и это предельное обобщение, сведение облика к красному цвету, вновь отсылает к ее репродуктивной функции, единственно важной для тоталитарного государства: «Одна женщина в красном на коленях, одна женщина в голубом сидит, две в зеленом, стоят...»¹⁷⁰.

В описании одежды мужчин Этвуд, подобно своим предшественникам, предельно лаконична (отмечается только ее форменный характер, поскольку Галаад находится в состоянии постоянной войны), но все элементы одеяния героини, которое она сравнивает с монашеским облачением, описаны довольно подробно и являются крайне важными для создания антиутопического пафоса романа. Красные туфли без каблука сковывают самостоятельность героини, просторное длинное платье максимально скрывает тело: «Свободная юбка по щиколотку собирается под плоской кокеткой, которая обхватывает грудь; пышные рукава»¹⁷¹. На голове Служанки – витиеватая конструкция, «белые тканые тоннели», обрамляющие лицо, которые она сама называет «шорами»: «Дабы мы не видели, дабы не видели нас»¹⁷².

Однако в воспоминаниях героини присутствуют и совсем другие детали ее «собственной» одежды и обуви – джинсы, которые она когда-то сдавала в химчи-

¹⁶⁹ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 31.

¹⁷⁰ Там же, с. 99.

¹⁷¹ Там же, с. 10.

¹⁷² Там же, с. 11.

стку, или кроссовки, в которых она ходила по тем же самым мостовым, «с пружинящей подошвой и вентиляцией, с блестящими тряпочными звездами, что отражали свет в темноте»¹⁷³. Одежда выступает одним из постоянных элементов сновидений героини, которые также становятся для нее связующим звеном между прошлым и настоящим. Так, в одном из снов героиня выбирает нужное платье из вороха разных цветов и не может выбрать¹⁷⁴.

В воспоминаниях Фредовой о дочери всплывает во всех подробностях ее обувь: «На шнурках кед – сердечки, красные, лиловые, розовые и желтые»¹⁷⁵. (Напротив, на фотографии, сделанной уже после разлучения девочки с матерью, первая максимально обезличена, одета в столь же строго регламентированное платье, как и у остальных девочек и девушек Галаада, что вызывает у Фредовой ассоциации с погребальным нарядом «призрака в белом платье».)

Личные вещи героини, и, прежде всего, ее одежда, становятся для нее символом утраченной свободы. Вещи Фредовой разграблены и выброшены¹⁷⁶, и такой же ограбленной и брошенной на произвол судьбы ощущает себя и она сама.

Этот контраст строгой унификации и свободы в одежде особенно заметен в сцене встречи Служанок с туристической делегацией из Японии, в которых героиня узнает свой прежний, до-галаадский облик: «Я давным-давно не видела на женщинах таких коротких юбок. Чуть ниже колена, и ноги под ними почти голы в тонких чулках, вопиющи, и высокие каблуки, ремешками привязанные к ступням, – будто изящные орудия пыток»¹⁷⁷.

Эта одежда сексуально притягательна, провокационна по меркам тоталитарного общества, подобно запрещенным нарядам I-330 или алому кушаку Джулии, однако на сей раз она воспринимается не мужским, а женским взглядом, вызывая у героини одновременно притяжение и отторжение, вызываемое установками тоталитарного режима, изменившего ее мировосприятие: «Мы зачарованы, и

¹⁷³ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 31-32.

¹⁷⁴ Там же, с. 86.

¹⁷⁵ Там же, с. 96-97.

¹⁷⁶ Там же, с. 75.

¹⁷⁷ Там же, с. 37.

еще нам противно. Они будто голые»¹⁷⁸. Дистанцируясь от столь вызывающе, по меркам Галаада, одетых туристок, героиня все же вспоминает, что сама так когда-то одевалась, и не может удержаться от отождествления себя с ними, вплоть до чувственных ощущений от ношения прозрачных колготок или туфель на каблучке¹⁷⁹.

Однако даже такая, притягательная в своей сексуальности и свободе, одежда не вызывает положительных ассоциаций, будучи навязана и превращаясь тем самым в еще один инструмент насилия. Если героиня Замятина в сценах переодеваний в романе «Мы» выбирает новые образы по собственной воле, то в романе Этвуд своеобразной аллюзией на эти сцены выступает поездка Фредовой вместе со своим хозяином в нелегальный публичный дом «Иезавель». Для этого героине приходится переодеться в открытое черное платье с перьями, ярко контрастирующее с ее обычным, предельно закрытым одеянием, но это «раскрепощение» не вызывает восторга у героини, поскольку, по сути, не предлагает ей свободы, не превращает ее из объекта в субъект, сводя ее новую, временную роль, к роли проститутки.

Тоталитарное государство, осуществляя контроль над проявлениями женской телесности, не только ставит под контроль любые формы одежды, но и регламентирует степень открытости тела, «приемлемую» в тех или иных ситуациях. Так, неестественность сцены церемонии зачатия, ее механистичность и насильственность подчеркиваются посредством обращения к деталям одежды. Фредова, как и Яснорада, полностью одета, правда, за исключением доступа к нужным частям ее тела: «Моя красная юбка задрана до пояса – не выше»¹⁸⁰.

Таким образом, в романе Маргарет Этвуд обращение к теме одежды возникает в двух аспектах. Унификация одежды и приведение ее к определенному «цветовому коду» не только призваны подчеркнуть вмешательство государства в быт, повседневность его граждан, но и выступают символом обезличивания человека в условиях тоталитаризма. Однако в романе Этвуд тема одежды, прежде все-

¹⁷⁸ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 38.

¹⁷⁹ Там же, с. 390.

¹⁸⁰ Там же, с. 108.

го, маркирована гендерно, что обращает внимание на те аспекты женской телесности, которые наиболее явственно подвергаются насилию в антиутопическом социуме, смоделированном писательницей.

4. Сюжетно-композиционная организация романа.

Особенности повествования

При анализе сюжетно-композиционной организации «Рассказа Служанки», в первую очередь, очевидно наличие в романе двух временных пластов, которые объединяет своим сознанием героиня. На момент событий, происходящих в романе, искоренение индивидуальной памяти (мотив, типичный для многих антиутопий) еще невозможно, и ее личные воспоминания практически не затронуты пропагандой и принуждением. Но во внешних сторонах жизни – свободе передвижения, самостоятельном выборе, коммуникации – Фредова крайне ограничена. Она может лишь фиксировать события, составляющие фабулу романа, описывать чудовищные проявления насилия над личностью. Таковы описания комнаты и дома, где вынужденно пребывает героиня, первой встречи ее с женой Командора Яснорадой, рассказ о походе за покупками с другой служанкой, о «Церемонии», в ходе которой Командор должен «оплодотворить» Служанку, поездке в дом развлечений «Иезавель» и т.д.

Однако разворачивающийся пласт «настоящего» (то есть соположенного ходу фабулы) постоянно прерывается другими пластами ее сознания – воспоминаниями о прошлом, размышлениями о судьбах дорогих ей людей, о процессе самого рассказывания и его целесообразности. Это «переключение» зачастую происходит одномоментно и имеет ключевое значение для образного строя произведения.

Сама Фредова осознает его как выход «прочь из своего времени» туда, где времени нет, то есть не только в «безвременье», но и в вечность, а один из исследователей определяет это как «пространство, соединяющее прошлое и будущее,

видимое и невидимое, сознательное и бессознательное»¹⁸¹. Иными словами, «замкнутое логоцентрическое пространство», плоскость существования героини сменяется ее внутренним пространством, что знаменует собой выход за границы тоталитарного дискурса¹⁸² и определяет «стратегию побега из времени», как называет это явление К. Э. Хауэлс¹⁸³.

Однако, несмотря на подчеркнутую выше мгновенность переключения планов прошлого и настоящего в сознании героини, их постоянное чередование в тексте романа, налицо и определенная упорядоченность этих модусов повествования, хотя и довольно гибкая, далекая от фиксированной схемы.

Основная часть романа, в которой повествование ведется от первого лица, не только разбита на 45 относительно компактных глав. Эти главы дополнительно структурируются в 15 разделов, причем, если главы обозначены только номерами, то разделы получают особые наименования. Часть этих наименований указывает на те или иные события, происходящие в жизни героини в государстве Галаад («Покупки», «Комната ожидания», «День Рождения», «У Иезавели» и т. д.). Эти «дневные» группы глав чередуются с разделами, обозначенными как «Ночь» (или, в качестве исключения – «Дрема»).

«Дневные» разделы преимущественно описательны, в них фиксируется существование героини в условиях регламентации всех сторон жизни, включая быт и вещное окружение. В них, за исключением относительно кратких обращений к до-галаадскому прошлому в воспоминаниях героини, достаточно последовательно излагается фабула романа, связанная с ее пребыванием в центре подготовки будущих Служанок, переводом в семью Командора и пребыванием там вплоть до момента ареста (или возможного избавления). Эмоциональный тон этих глав, несмотря на чудовищный характер описываемых в них событий, предельно сдержан, что отражается на уровне синтаксиса, в частности, в большом количестве назывных предложений.

¹⁸¹ Staels H. Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*: Resistance through Narrating Power // Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. Philadelphia, 2001. P. 120.

¹⁸² Op. cit., p. 118.

¹⁸³ Howells C. A. *Contemporary Canadian Women's Fiction: Refiguring Identities*. 2003, New York. P. 165.

Так, в разделе «Покупки», охватывающем 2-6 главы, приводится бесстрастное описание комнаты героини, изобилующее короткими предложениями, не несущими никакой личной характеристики: «Стол, стул, лампа. <...> Окно, две белые занавески. <...> На стене над стулом репродукция в раме, но без стекла: цветочный натюрморт, синие ирисы, акварель. <...> Кровать. Односпальная, средней жесткости матрас, белое стеганое покрывало»¹⁸⁴. Фредова как будто просто перечисляет вещи, попадающие в поле ее зрения, беспристрастно описывает обстановку, приличествующую «даме в стесненных обстоятельствах»¹⁸⁵.

Рассказ Фредовой о Стене, где вывешиваются трупы неугодных режиму, также начинается с отстраненного описания увиденного: «Мы останавливаемся разом, будто по сигналу, и смотрим на трупы. И ничего, что смотрим. Нам и полагается смотреть, они затем и висят на Стене. Чтоб их увидело как можно больше народу, они порой висят по несколько дней, пока не появится новая партия»¹⁸⁶.

Для Фредовой-рассказчицы характерны простые, часто не распространенные предложения в настоящем времени, констатация фактов реальности. Она не может (в силу ограниченности своего видения) и не хочет (так как это означало бы делать выводы, которые делать нежелательно) проводить связей между событиями: «Я гляжу на эту красную улыбку (*на лице повешенного. – Е. Ж.*). Краснота улыбки та же, что краснота тюльпанов в саду у Яснорады, около стеблей, где тюльпаны заживают. Та же краснота, но связи никакой. Тюльпаны — не кровавые тюльпаны, красные улыбки — не цветы, они друг друга не объясняют. Тюльпан — не причина не верить в повешенного, и наоборот. И тот и другой подлинны и существуют взаправду. И в поле этих подлинных объектов я изо дня в день нащупываю дорогу, каждый день понемногу, приближаясь к итогу. Я так стараюсь различать. Я должна различать. Мне нужна ясность — в мозгу»¹⁸⁷.

Эта особенность свидетельствует о желании героини внутренне абстрагироваться от происходящего, что является залогом ее душевного здоровья («Описыва-

¹⁸⁴ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 9.

¹⁸⁵ Там же, с. 10.

¹⁸⁶ Там же, с. 42.

¹⁸⁷ Там же, с. 64.

ваю. Отстраняюсь»). К тому же, так на повествовательном уровне выражается уже упоминавшийся мотив безмолвия, тишины: в условиях принуждения повествование становится приглушенным шепотом узницы режима, фильтрующим ее душевные переживания.

Это не обретшая силу речь, а приглушенный голос, в котором, как отмечает Карен Стейн, чувствуется «эмоциональное подавление», он словно бы доходит до нас из-под земли¹⁸⁸. Это голос «лунатика, воспринимающего разрозненные впечатления окружающего мира» и «проблески воспоминаний о прошлой жизни»¹⁸⁹, или, по словам самой героини, «обрывочный шепот», «телеграмма, речевой семафор», «ампутированная речь»¹⁹⁰. «Я стараюсь не рассказывать историй – во всяком случае, не эту», – утверждает героиня Этвуд¹⁹¹.

Это характерно и для появляющихся в «дневных» главах воспоминаний, которые также в большей мере представляют собой изложение событий прошлого, лишенное ярких черт эмоциональной насыщенности. Повествование движется линейно, размеренно, что отражает навязанный героине ход времени в условиях подавления тоталитаризмом («время отмечается колоколом»).

Восемь «ночных» разделов занимают в совокупном объеме основной части романа значительно меньшее место, причем каждый из них содержит, в отличие от «дневных» разделов, лишь одну главу. Тем не менее, именно в этих восьми фрагментах текста сосредоточиваются наиболее насыщенные эмоционально воспоминания, связанные с близкими героини – мужем и дочерью, а также близкой подругой Мойрой, судьба которой долгое время остается ей неизвестной.

В этих главах героиня, чье «дневное» существование на внешнем уровне регламентируется нормами и запретами режима, может обратиться к собственной внутренней жизни, мысленно отправиться «туда, где хорошо», что для нее означает обращение к прошлому. Тон этих глав становится психологически более на-

¹⁸⁸ Stein K. Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*: Scheherazade in Dystopia. Режим доступа: http://www.literature.salempress.com/doi/full/10.3331/CIHandmaids_1016 (дата обращения 01.10.2017).

¹⁸⁹ Malak A. Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and the Dystopian Tradition // Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. Philadelphia, 2001. P. 8.

¹⁹⁰ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 224.

¹⁹¹ Там же, с. 58.

сыщенным, глубоко эмоциональным, поскольку внутренний голос героини обретает силу звучания, что на повествовательном уровне фиксируется наполненным ассоциациями потоком сознания героини, освобождающегося от дневных рамок и предписаний. Эти образы и ассоциации связаны, в первую очередь, с женским началом и телесностью.

С этим мотивом внутреннего освобождения – через повествование, рассказывание, через внимание к ритмам и потребностям собственного тела – связана в романе проблема бунта. Героиня романа Этвуд не предпринимает, в отличие от своих предшественников в классических антиутопиях, активных попыток свержения системы. Напротив, внешне она смиряется с существующим положением дел, и даже ее освобождение из дома Командора оказывается спланировано и осуществлено мужчинами. Однако именно такая позиция обеспечивает ей выживание в условиях, когда, как подчеркивает Ш. Р. Уилсон, внешние границы тоталитарного государства заменяются внутренними, а колонизация (как расширение пространства) – индоктринацией, распространением подавления на глубоко личный мир человека¹⁹². Путь освобождения оказывается, прежде всего, внутренним, путем обретения целостной личности, а уже потом – внешним, происходящим на уровне событий.

Примечательно, что ни в предшествующих антиутопии Этвуд произведениях Оруэлла и Замятина, ни в самом «Рассказе Служанки» внешний бунт, происходящий в социальном пространстве, не увенчивается успехом. Герои подвергаются либо физическому уничтожению, либо деперсонализации, фактически ему равнозначной. Проходит Великую операцию и лишается фантазии и вместе с тем памяти об I-330 и своем чувстве к ней D-503, погибает в Машине Благодетеля его возлюбленная, к взаимному предательству приводит героев Оруэлла пытка в «комнате 101».

Подобные примеры безуспешного бунта присутствуют и в антиутопии Этвуд: это, прежде всего, такие персонажи, как Мойра и Гленова. Гленова, спутница

¹⁹² Wilson S. R. Off the Path to Grandma's House in The Handmaid's Tale // Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. Philadelphia, 2001. P. 65.

Фредовой в ежедневных походах за покупками, открывается ей в причастности к Сопротивлению, но позднее исчезает. Пытаясь выяснить ее дальнейшую судьбу, Фредова узнает, что Гленову, по-видимому, разоблачили. Ее дальнейшая судьба печальна: «Она повесилась. После Избавления. Увидела, как за ней едет фургон. Оно и к лучшему»¹⁹³. Уйдя таким образом от пыток, Гленова не в состоянии спасти собственную жизнь, но спасает Фредову, поскольку в противном случае непременно выдала бы ее.

Мойра, своеобразный антипод Фредовой, ее подруга по колледжу, пытается бороться с системой и выбраться из «красного центра», но оказывается в «Иезавели», нелегальном публичном доме, где вынуждена заниматься проституцией: «Я хотела бы, чтобы она погибла как-нибудь зрелищно и дерзко, возмутительно, как ей и пристало. Но, насколько мне известно, ничего такого не случилось. Я не знаю, где она погибла, и погибла ли вообще, потому что я ее никогда больше не видела»¹⁹⁴. Еще одним примером неудачного бунта можно считать и судьбу матери Фредовой, в прошлом феминистки и общественного деятеля, отправленной в чудовищные условия Колоний, равнозначные казни¹⁹⁵.

В этом отношении героиня романа Этвуд внешне оказывается пассивной, но именно ей в итоге удается сохранить и свое сознание, и свою жизнь. Амин Малак отмечает, что в критической работе «Выживание. Тематический справочник канадской литературы» Этвуд перечисляет «четыре позиции жертвы». Одна из этих позиций – признать, что ты жертва, но отказаться принять допущение, что эта роль неизбежна, – роль Фредовой. В условиях тоталитарного государства, где открытый бунт оказывается самоубийственным, подобная «внутренняя реконструкция» (а именно так, «реконструкцией», называет свои воспоминания и размышления героиня) – единственный путь сохранения, объединения и созревания сознания. Только тогда жертва (victim) становится выжившей (survivor)¹⁹⁶.

¹⁹³ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 320.

¹⁹⁴ Там же, с. 285.

¹⁹⁵ Там же, с. 287.

¹⁹⁶ Malak A. Margaret Atwood's The Handmaid's Tale and the Dystopian Tradition // Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. Philadelphia, 2001. P. 8.

Как отмечает С. Н. Филюшкина, для современных романов от первого лица характерно наличие стилистической индивидуализации рассказчика, с помощью которой автор «запечатлевает внутренний облик носителя речи, уровень его развития, круг интересов и представлений»¹⁹⁷. Героиня романа «Рассказ Служанки» – женщина, получившая гуманитарное образование. Ее речь грамотна и практически не выходит за пределы литературной нормы.

На этом фоне ярко выделяется единственная сцена в романе, где наблюдается очевидный отход от языковой нормы – сцена Церемонии Зачатия. По сути, это единственный фрагмент романа, где из уст героини звучат откровенные непристойности. Их употребление тем более обращает на себя внимание, что в остальных случаях речь героини обычно сдержанная, интеллигентная, стилистически выстроенная. На этом фоне ярко выделяются непристойные слова и выражения, призванные описать «технические подробности» описываемого акта насилия, его бесчеловечность, мерзость.

Служанка – одновременно и невольная участница ужасающего процесса, и отстраненная наблюдательница, констатирующая его ход с едкой иронией. Именно потому, что героине подобное словоупотребление не свойственно, вульгаризмы в данном фрагменте несут важную смысловую функцию. Они показывают, что происходящее не имеет ничего общего с человеческими отношениями и обменом эмоциями, выносят приговор антигуманному тоталитарному обществу и его идеологии, оправдывающей насилие над самыми интимными сферами человеческой жизни и психики: «Ниже ебет Командор. Ебет он нижнюю половину моего тела. Я не говорю, что он занимается любовью, ибо он ею не занимается. «Совокупление» тоже будет неточно, поскольку оно подразумевает двух людей, а участвует только один. И изнасилование не описывает процесс: все, что здесь творится, я приняла добровольно. Особого выбора не было, но некий был, и я выбрала это»¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Филюшкина С. Н. Современный английский роман: формы раскрытия авторского сознания и проблемы повествовательной техники. Воронеж, 1988. С. 65.

¹⁹⁸ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 108.

В интерпретации писательницы этот пласт лексики несет важную смысловую нагрузку. Просторечие и вульгаризмы в романе Этвуд – не заигрывание с читательскими вкусами (как это может показаться в переводе), а показатель мастерства автора, благодаря которому даже непристойность и ругательства оказываются мерилom человечности.

Единственный второстепенный персонаж, обладающий собственной, ярко различимой речевой характеристикой, для создания которой как раз и используются сленгизмы и вульгаризмы, – это подруга героини Мойра, ее своеобразное «альтер эго». Если сама Фредова – в прошлом ничем не примечательная, типичная представительница среднего класса, вполне благонамеренная во всем, в том числе и в речи, то Мойра была и остается бунтаркой, отвергающей традиции и нормы общества во всем, от сексуального поведения до речевой непристойности. Ее речь дерзка, груба и откровенно вызывающа, что подчеркивается частым употреблением обценной лексики.

Если в ранних воспоминаниях главной героини Мойра предстает как молодая и несдержанная девушка, не скрывающая своей сексуальной ориентации, изобретающая непристойные выходки и бравирующая своим грубым остроумием, то ругательства повзрослевшей Мойры, которую героиня встречает в нелегальном публичном доме уже в антиутопическом тоталитарном государстве, призваны отражать совсем иное ее состояние. Непокорная Мойра оказывается такой же жертвой насилия и принуждения, как и остальные. В ее ругательствах – бессильная злоба и боль, которую удастся с помощью речевых средств передать автору. Хотя в романе речь Мойры опосредуется главной героиней, есть оговорка: Фредова старается как можно точнее воспроизвести все ее особенности, потому что для нее это средство «оживить» Мойру, которой, как она подозревает, вполне может уже не быть на свете: «Я очень старалась, чтобы звучало похоже на нее. Так я не даю ей умереть»¹⁹⁹.

Примечательно, что переводчик «Рассказа Служанки» на русский язык, А. Грызунова, намеренно утрирует стилистическую характеристику персонажей,

¹⁹⁹ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 277.

перенасыщая текст по сравнению с оригиналом сниженной лексикой. При сопоставлении переводного текста с исходным выясняется, что практически все лексические и фразеологические единицы в оригинале стилистически нейтральны: *starve to death* – помереть с голодухи, *hard work* – работенка, *stabbed* – тыкнула, *must've been that drunk* - напился вусмерть, мертвяк – *dead*, *belly* – пузо. С подобным положением дел мы сталкиваемся и при сопоставлении текста оригинала и перевода в других частях романа, к примеру, в описании сцены родов одной из Служанок (глава 21) или беседы Фредовой со своим хозяином во время посещения нелегального публичного дома «Иезавель» (глава 37)²⁰⁰.

Тем не менее, несмотря на общую стилистическую нейтральность речь рассказчицы, попытки индивидуализации проявляются в романе на другом уровне: антиутопический пафос романа находит отражение в том, что отбирает взгляд героини. Внешне отстраненный рассказ безымянной «Служанки» изобилует тщательно и искусно отобранными деталями, которые характеризуют не столько ее непосредственное вещное окружение, сколько состояния и переживания героини, и призваны оказать определенное воздействие на читателя.

Эти детали в первую очередь касаются нескольких сфер, имеющих для образного строя романа первостепенное значение. Это, прежде всего, образы, связанные с женским началом, телесностью, деторождением и плодородием, образы живой природы, растительного и животного мира, выступающие символами естественного начала в человеке и одновременно – его звериной природы.

В частности, собирается из деталей образ утраченной дочери Фредовой: «...Вдыхаю ее – детскую пудру, дитячью вымытую плоть, шампунь с отдушкой – слабый запах мочи»²⁰¹. Сознание героини выхватывает то одни, то другие детали, связанные с обликом дочери: светлый локон в конверте, отрезанный на память, коротенькая зеленая ночнушка с подсолнухом на груди, платяца и комбинезоны цветов пастельного мороженого. В сцене неудавшегося побега героини с мужем и

²⁰⁰ Более подробный анализ текста перевода с точки зрения наличия в нем просторечной и обсценной лексики приводится в статье: Жаркова Е. П. Просторечная лексика в романе М. Этвуд «Рассказ Служанки» (к проблеме перевода) // Вестник ВГУ. Серия «Филология и журналистика». 2016. № 3. С. 41-43.

²⁰¹ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 74.

дочерью из Галаада знаковыми деталями становятся игрушки, захваченные для дочери – две куклы и кролик, «шелудивый от старости и любви», а на снимке, который показывают Фредовой уже после расставания с дочерью, ее взгляд сосредоточивается на «белом платье, как на стародавнем первом причастии».

Логика «внутреннего монолога» героини уже не укладывается в рамки изложения событий внешнего мира и становится отображением событий внутренней жизни, а стимулом для ее развертывания являются самые обычные ситуации: созерцание куриного яйца или домработницы, вымешивающей хлеб.

Так, к примеру, несколько шагов по коридору, сделанные героиней, вызывают в ее сознании целый ряд образов: тропинка в лесу, цветущая поляна, распустившийся папоротник, а также сказочные ассоциации с королевой, идущей по ковру, и Красной Шапочкой в кровавом плаще²⁰², а лица повешенных «противников режима» напоминают Фредовой красноту тюльпанов. Это мир, где внутри-текстовые связи определяются нелинейной логикой фонетических ассоциаций и синестезии («белый шум времени», «тонкий звук», «прозрачный голос», «голос сырого яичного белка» и т. д.)²⁰³. Как утверждает Х. Стелс, именно это позволяет героине «вернуться сквозь пласты истории, найти рану и проследить утрату»²⁰⁴.

Перед нами – жертва тоталитарного режима, для которой сам процесс рассказывания становится актом внутреннего освобождения, или, пользуясь выражением вышеупомянутого исследователя, «сопротивлением посредством повествования» (*resistance through narrating*): «Я бы хотела верить, что это я рассказываю историю. Мне нужно верить. Я должна верить. У тех, кто верит, что такие истории — всего лишь истории, шансов больше»²⁰⁵.

Как уже говорилось, основная часть романа «Рассказ Служанки» сопровождается так называемым «Комментарием историка», который якобы представляет стенограмму доклада одного из исследователей на симпозиуме, посвященном истории Галаада (само тоталитарное государство к этому времени уже прекратило

²⁰² Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 11-12.

²⁰³ Staels H. Margaret Atwood's The Handmaid's Tale: Resistance through Narrating Power // Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. Philadelphia, 2001. P. 120.

²⁰⁴ Op. cit., p. 122.

²⁰⁵ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 48.

свое существование). Из этого текста становится известно, что события, происходящие в романе – расшифровка магнитофонных записей, обнаруженных где-то на территории бывшего Галаада. История Служанки в таком контексте – это рефлексия относительно самого акта повествования, поскольку реальность в его свете оказывается «реконструкцией реконструкции».

Поскольку текст романа позиционируется как расшифровка расположенных в произвольном порядке магнитофонных записей, предполагающая множество интерпретаций и композиционных решений, роман Этвуд – своего рода коллаж. В связи с этим на первый план выходят приемы раскрытия авторской позиции, заимствованные современной литературой из кинематографа – приемы монтажа и мизансцены.

По мнению Б. Ригни, автор-повествователь в данном случае выступает в качестве ткача или портного²⁰⁶, создавая парадоксальные отношения между правдой и вымыслом, фактом и фикцией. М. Дворак, исследуя прием коллажа и мизансцены в произведении Маргарет Этвуд, указывает на многочисленность отсылок к зрительным образам, фотографиям, изображениям. Она рассуждает о мире антиутопии как о спектакле, маскараде и цирке, в котором мир ужаса напоминает героине «поставленную на сцене пьесу, музыкальную комедию»²⁰⁷. С ее точки зрения, текст антиутопии выстраивается как смонтированная фотография или, следуя цитируемому Дворак определению Р. Барта, луковица, состоящая из множества слоев.

Так, ярким образцом текста, построенного по принципу мизансцен, является седьмая глава романа. Перед нами (как и перед мысленным взором героини) возникают картины прошлого: Фредова, лежащая на кровати в своей «келье», мгновенно переносится «туда, где хорошо» – в комнату студенческого общежития, где разговаривает с подругой Мойрой, или в парк, где она, будучи девочкой, стала свидетельницей сожжения феминистками порнографических журналов. Эти мизансцены также выстраиваются как коллаж зрительных образов, как изображение,

²⁰⁶ Rigley B. Alias Atwood: Narrative Games and Gender Politics // Margaret Atwood: Works and Impact. Rochester, New York, 2000. P. 60.

²⁰⁷ Deer G. Sanctioned Narrative Authority // Bloom's Guides: The Handmaid's Tale. New York, 2004. P. 146.

а не описание: «Даже мамино лицо, обычно бледное, истончившееся, казалось румяным и веселым, как с рождественской открытки; и там еще была одна женщина в оранжевой вязаной шапочке — дородная, щеки вымазаны сажей, я помню. <...> Вязаная шапочка протянула мне журнал. На нем была красивая голая женщина, запястья обмотаны цепью — женщина висела под потолком. Мне было любопытно»²⁰⁸.

Реконструкция фрагментарной личности, «парализованного существования»²⁰⁹ героини отражается на уровне текста в реконструкции целостности текста, в котором, по выражению М. Майнер, «нужно читать будущее в свете прошлого, а прошлое в свете будущего».²¹⁰ «Монотонность» голоса, предписанная героине, противостоит «личному, многоголосому (multivocal) повествованию», полному печали, голода, горечи: «Голос переходит от ненависти к негодованию, отчаянию, ярости, насмешке, от ностальгии по прошлому – к состраданию к подругам-жертвам»²¹¹.

Ш. Р. Уилсон, заимствуя образ из другого романа Этвуд, называет подобную повествовательную стратегию квилтингом (*quilting*), то есть уподобляет ее многослойность и фрагментарность созданию обрамленного каймой и простеганного лоскутного одеяла²¹².

Если повествование Фредовой – живая, непосредственная речь, «прямое обращение к читателю», как называет его Глен Дир²¹³, хотя сама героиня и не может знать, будет ли ее послание когда-либо и кем-либо услышано или прочитано, то «Комментарий» – образец сухого, утрированно «академического» нарратива, в котором гуманистический пафос текста оказывается объектом иронии.

²⁰⁸ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 46-47.

²⁰⁹ Staels H. Margaret Atwood's The Handmaid's Tale: Resistance through Narrating Power // Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. Philadelphia, 2001. P. 118.

²¹⁰ Miner M. "Trust Me": Reading the Romance Plot in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale // Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. Philadelphia, 2001. P. 33.

²¹¹ Staels H. Margaret Atwood's The Handmaid's Tale: Resistance through Narrating Power. P. 116.

²¹² Wilson S. R. Quilting as Narrative Art: Metafictional Construction in *Alias Grace* // Margaret Atwood: Works and Impact. Pp. 83-84.

²¹³ Deer G. The Handmaid's Tale: Dystopia and the Paradoxes of Power // Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. Philadelphia, 2001. P. 107.

Перед нами – еще одна перспектива, еще одна «степень антиутопического», как называет эту ситуацию Глен Дир: за рамки основного сюжета выносятся повествователь-комментатор, не подтверждающий рассказанное, а, напротив, ставящий историю под сомнение: «Во-первых, кассеты могли оказаться подделкой. Как вы знаете, имели место несколько таких подделок, за которые издатели заплатили крупные суммы, очевидно стремясь нажиться на сенсационности подобных историй»²¹⁴. Люди будущего оказываются равнодушны к судьбе Служанки, а тоталитарные зверства рассматриваются ими как курьез истории, в результате чего «рассказ» героини утрачивает всякое личностное звучание.

В этом псевдодокументальном элементе текста остается вне сферы внимания будущих исследователей и личность Служанки, выступающая центром и организующим моментом всего основного повествования, и само ее существование, и подлинность рассказа. Это своеобразный приговор исторической (а, равным образом, и литературоведческой) науке, которая в погоне за разрозненными фактами и скрупулезными интерпретациями теряет самое главное – обращенность к человеческому началу и судьбе отдельной личности.

Профессор Пихото и другие члены «Галаадского симпозиума» более озабочены оригинальными гипотезами относительно несущественных деталей, нежели подлинно человеческим ядром истории и текста. Именно поэтому они, «превратившие Галаад в предмет аутентификации текста и повод для неуместной веселости и развлечения», становятся объектом авторской иронии. Как отмечает Глен Дир, они не понимают истории Фредовой и плохо вчитываются в текст²¹⁵.

Тексту романа предшествуют посвящение и три эпитафия. Посвящение отсылает к двум реальным личностям. Первая из них – Мэри Вебстер, образец жизненной стойкости и свободолюбия, отдаленный предок Маргарет Этвуд. Она была обвинена в колдовстве и дважды подверглась попыткам казни (обе из которых она пережила). Вторая личность – историк Перри Миллер, которому Этвуд обязана своими познаниями в американской истории в целом и пуританстве в частности.

²¹⁴ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 335.

²¹⁵ Deer G. *The Handmaid's Tale: Dystopia and the Paradoxes of Power*. P. 108.

Если Мэри – в некотором смысле прообраз главной героини, то Миллер – аналог профессора Пихото, исследователь, чьи ученые интересы определили для автора религиозный и политический контекст романа.

Столь же не случайны и эпитафии. Помимо первого, библейского, подробно рассмотренного нами ранее, это цитата из сатирического памфлета Дж. Свифта «Скромное предложение» и короткое суфийское изречение, «Нет в пустыне знака, что говорит: и не вкуси камней»²¹⁶.

Цитата из Свифта, не только признанного ирландского сатирика, но и в каком-то смысле родоначальника антиутопического жанра, по словам К. Стейн, создает иронический контекст: автор предлагает решать проблему бедности в Ирландии путем поедания ирландских младенцев. Это чудовищное предложение, несомненно, должно служить той же цели высмеивания несправедливого общества, что и описания тоталитарного режима Галаада. В результате эпитафия служит выражению еще одной грани авторской позиции – сатирической составляющей текста.

Прожектор, от лица которого делается предложение – объект авторской иронии, как это происходит с двумя персонажами Этвуд, профессором Пихото и Командором. Разница лишь в том, что перенаселенность Ирландии, ставшая темой для памфлета Свифта, оборачивается в тексте Этвуд иной проблемой, проблемой снижения рождаемости. Меры же чудовищны в обоих случаях.

Что касается последнего эпитафия, то наиболее полное его истолкование представлено в работе Н. Воркмен. Она отмечает, что это – самый загадочный из элементов обрамляющей структуры антиутопии Этвуд, и делает смелое заявление о том, что героиня Этвуд «становится представительницей суфизма, которая подтверждает внутреннюю духовность и истину, а не открытую доктрину»²¹⁷, сравнивая ее с аскетом, запертым в монашеской келье.

По мнению критика, эта созерцательная позиция особенно четко обнаруживается в отношении Фредовой к событиям, происходящим вокруг нее. Она по-

²¹⁶ Этвуд М. Рассказ Служанки. С. 106.

²¹⁷ Workman N. Sufi Mysticism in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. Режим доступа: <http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8103/9160> (дата обращения 01.10.2017).

гружена в себя, стремится обнаружить и оценить свои собственные чувства и переживания, несмотря на то, что общество отвергает их. Таким образом, исследовательница приписывает героине Этвуд неортодоксальное религиозное понимание, отмечая, что в отличие от иудео-христианской традиции, суфийский мир никогда не отказывал женщинам в достижении высот духовности.

Рассказ Служанки, «Шехерезады антиутопии», как называет ее К. Стейн²¹⁸, напоминает потрясающие в своей безыскусности свидетельства зверств Холокоста, к примеру, дневник Анны Франк (не случайно обращение Этвуд к теме осмысления событий второй мировой войны, присутствующее в тексте). И в то же время это – художественное произведение, где чувствуется власть автора, искусно организующего текст и пронизывающего его своим сознанием.

Внешняя дневниковость усиливает впечатление достоверности, которое стремится создать автор, а риторические приемы апеллируют к сознанию читателя и обеспечивают эмоциональное воздействие. В результате повествование в тексте оказывается многоголосым, открытым для интерпретаций и прочтений, что помогает создать одновременно фантастический и пугающе реальный образ тоталитарного государства и его жертвы.

Классические антиутопии Е. Замятина, О. Хаксли, Дж. Оруэлла создают модель общества несвободы, которая направлена на целостное осмысление социальных и философских проблем средствами художественной выразительности. М. Этвуд прибегает к мотивам, во многом схожим с мотивами антиутопий первой половины XX века, однако одновременно совершает своеобразный «гендерный переворот»: она кардинально трансформирует жанр и описывает ситуацию подавления человеческой личности, иначе расставляя акценты проблематики и уделяя наиболее пристальное внимание сферам зачатия, деторождения и материнства.

Вместе с тем, безусловно, что первичен собственно гуманистический пафос романа Этвуд – обличение ужасов тоталитарного государства, в котором жертвами становятся абсолютно все его члены, а не только женщины. Геноцид в романе

²¹⁸ Stein K. Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*: Scheherazade in Dystopia. Режим доступа: http://www.literature.salempress.com/doi/full/10.3331/CIHandmaids_1016 (дата обращения 01.10.2017).

Этвуд отнюдь не сводится к «гиноциду», хотя чудовищные изобретения галаадского режима и подаются от лица женщины и через ее восприятие.

Принципиальное значение для раскрытия антиутопической специфики имеет сюжетно-композиционное построение произведения Этвуд: чередование «дневных» и «ночных» разделов отражает существование героини в ситуации принуждения, ограничения всех сторон жизни и одновременно – ее попытки противостоят системе внутренне, на уровне воспоминаний и размышлений, что находит проявление и в поэтике текста, в особенностях повествования. Композиция романа в целом также нацелена на раскрытие гуманистического потенциала антиутопии.

Особенно интересным представляется истолкование романа канадской писательницы в контексте обращения к проблеме телесности. «Телоцентричность» текста «Рассказа Служанки» реализуется на уровне его мотивной организации, что детально прослеживается при анализе текста романа. В современной философской и культурологической науке теоретические подходы к телесности (феноменологический, онтологический, аксиологический, социокультурный и т. д.) только намечаются, однако методологические наработки многих из них могут оказаться полезными и для более глубокого понимания специфики «Рассказа Служанки», как и всего антиутопического творчества Этвуд в целом, что открывает перспективы дальнейших исследований и интерпретаций.

**Глава вторая. «ТРИЛОГИЯ БЕЗЗУМНОГО АДДАМА»:
ПРОБЛЕМАТИКА И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ЖАНРА
В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА**

Опубликовав в 1985 году «Рассказ Служанки», Маргарет Этвуд возвращается к жанру антиутопии лишь восемнадцать лет спустя, в начале нового столетия. В 2003 году она выпускает роман «Орикс и Коростель», спустя шесть лет выходит в свет второй роман трилогии, «Год потопа», события которого одновременны происходящему в первом романе. Третий роман, одноименный с трилогией в целом, «Безумный Аддам», публикуется в 2013 году. Он является своеобразным «синтезом» сюжетных линий первого и второго романов.

Если в «Орикс и Коростеле» и «Годе Потопа» повествуется о периоде *до* «гибели человеческой расы», то третий роман сосредоточен на событиях, происходящих *после* этой катастрофы, на ситуации, когда остатки человечества и иные разумные существа пытаются выстроить новую модель бытия и сотрудничества. Тем не менее, и в третьем романе трилогии присутствует пласт повествования, связанный с собственно антиутопической моделью действительности – она возникает в воспоминаниях главных героев о прошлом. Это позволяет привлекать для анализа данного аспекта художественного пространства произведений Этвуд тексты трилогии в целом.

Сопоставляя трилогию с романом «Рассказ Служанки», как и с предшествующей антиутопической традицией, мы, естественно, задаемся вопросом, в какой мере она в целом и входящие в нее отдельные произведения сохраняют и образно воплощают характерные для антиутопии «параметры», а именно такие, как столкновение человеческого начала с враждебной ему системой, тоталитарный характер этой системы, возможности бунта против нее. Каковы на этом пути достижения М. Этвуд и утраты?

Сразу скажем: ответ далеко не однозначен. Сохраняется гуманистический пафос «Рассказа Служанки», идущий, как мы пытались показать, от «классической антиутопии» 1920-40-х гг. Хотя, о чем речь пойдет ниже, по сравнению с об-

разом Фредовой и других «Служанок», в изображении персонажей трилогии меньше психологической глубины, характеры не всегда полнокровны.

1. Традиционное и новаторское в «Трилогии Беззумного Адама»

1.1. Структура общества под властью корпораций.

Всепроникающее стремление к наживе

Основной конфликт, типичный для антиутопии, – человек в столкновении с системой угнетения. Антигуманная сущность последней проявляется в несправедливом социальном устройстве, общественной сегрегации, диктате навязываемой идеологии, контроле за абсолютно всеми сторонами жизнедеятельности человека, его духовными и естественными, природными устремлениями.

Активность подобной системы как некой господствующей внешней силы демонстрируется в трилогии Этвуд с помощью разнообразных, развернутых или только намеченных, сюжетных ситуаций, красноречивых деталей, фиксирующих факты слежки, доносительства, жестокого регламентирования повседневности, физического уничтожения неудобных.

В то же время в рассматриваемых произведениях мы видим и нечто новое. Слежка, психологическое давление, контроль над самыми интимными сторонами человеческой жизни, гнет навязываемой обществом стабильности, в жертву которому легко приносится жизнь индивидуума, – методы, которыми пользуется уже не тоталитарное государство, а установившие абсолютную власть на земле крупные транснациональные корпорации. Они используют технические достижения, научные открытия, заставляют служить себе ученых – и открытыми насильственными действиями, и опосредованно, – целенаправленно структурируя общество. Корпорации, по словам Ф. Джеймсона, заменяют в трилогии Этвуд «традицион-

ные формы правительства»²¹⁹, становятся единственным аналогом государственной власти и провозглашают себя гарантом порядка в условиях, когда все политические и правовые структуры подвергаются приватизации.

Как и в «Рассказе Служанки», как и в предшествующих ему произведениях Замятина, Хаксли, Оруэлла, в трилогии Этвуд подробно изображается структура созданного корпорациями общества. Если в «1984» Оруэлла положение человека в обществе определялось разницей в степени свободы и материального обеспечения партийной элиты и обычных членов общества, а в «дивном новом мире» Хаксли иерархия общественного устройства основывалась на генетически запрограммированных показателях интеллектуального и физического развития его обитателей, то в трилогии канадской писательницы оппозиция «верхов» и «низов» выстраивается по несколько иным критериям. В привилегированном положении оказываются сотрудники корпораций, ученые, живущие в комфорте и относительной безопасности в охраняемых поселках (compounds), соединенных между собой стерильными коридорами во избежание любой связи с внешним миром. Последний представлен городами-«плебсвиллями» (pleeblands), население которых прозябает в грязи и нищете.

Если в компаундах сохраняется видимость благополучия и порядка, то в плебсвиллях царит произвол, а у власти оказываются преступные организации – «плебсмафия», которой негласно покровительствуют корпорации, пока это отвечает их интересам. Человеческая жизнь здесь ценится очень дешево: любой перешедший дорогу мафии погибает.

Особый слой изображаемого Этвуд общества составляют в трилогии так называемые больболисты (rainballers): они формируются из тех, кто совершил особо тяжкие преступления, но, так как тюрьмы в мире, подчиненном корпорациям, упряднены, то уголовников отправляют на арены для боев без правил, где уже виновные в жестоких деяниях люди теряют последние признаки человечности: «Покажи нормальному человеку страдающего от боли ребенка, и он дернется; а боль-

²¹⁹ Jameson F. Then You Are Them. Режим доступа: <https://www.lrb.co.uk/v31/n17/fredric-jameson/then-you-are-them> (дата обращения 01.10.2017).

болист – ухмыльнется»²²⁰. Формально запрещая эту осовремененную версию гладиаторских боев, корпорации, по сути, используют ее как еще один источник собственного обогащения: «Куча денег переходила из рук в руки в виде крупных ставок. Так что опосредованно за содержание игроков и инфраструктуру игр платили корпорации»²²¹.

Подпольные арены для больбола позволяют правящей верхушке не только получать финансовую прибыль, но и активно собирать компромат на тех, кто стоит у руля экономической системы, если они вдруг проявят излишнюю «самостоятельность». Одержав победу в больболе, преступник может получить амнистию и выйти на свободу, найти работу в плебсвилле, несмотря на то, что его психика окончательно разрушена, а сам он превратился в насильника и садиста: «Человек, продержавшийся месяц, считался хорошим игроком. Больше месяца – очень хорошим. <...> Больболистов со стажем боялись даже сотрудники ККБ»²²². Более того, статус бывшего больболиста обеспечивает не только прибыльную работу, но гарантию неприкосновенности: «Ходка в больбол давала чрезвычайно высокий статус как в глубоких плебсвиллях, так и на высотах власти»²²³.

На сюжетном уровне, в виде интриги, линия, связанная с больболистами, наглядно раскрывается во втором романе трилогии, «Год Потопа», где она связана с одной из двух центральных героинь – Тоби, которая подвергается преследованию со стороны бывшего больболиста Бланко, окончательно утратившего человеческий облик, но остающегося безнаказанным. В дальнейшем эта линия реанимируется в заключительной части трилогии: несколько выживших после пандемии больболистов ставят под угрозу мирное существование людей, пытающихся наладить жизнь в постапокалиптических условиях.

При изображении общества под властью корпораций возникает новый мотив – всепроникающего стремления к наживе, «коммерческой эффективности», как говорит один из персонажей Этвуд, когда речь идет об экономическом оправ-

²²⁰ Этвуд М. Безумный Аддам. М., 2016. С. 378.

²²¹ Там же, с. 376.

²²² Там же, с. 120.

²²³ Там же, с. 377.

дании убийств и пыток. В «Рассказе Служанки» тоталитарным Галаадом управляли фундаменталисты, идеологи, пытавшиеся воплотить на практике постулаты извращенно понимаемой ими религии и строившие общество на этих основаниях. В «Трилогии Беззумного Адама» власть оказывается в руках невидимых, но вездесущих финансистов, измеряющих будущее планеты и человечества в «мегабаксах».

«У всего есть цена», – это утверждение одной из героинь справедливо и по отношению к науке, которая в мире будущего также обслуживает интересы корпораций и стремится к финансовой эффективности.

В качестве одного из наиболее ярких примеров можно привести вмешательство корпораций в религиозную сферу в чисто коммерческих интересах. Формально никак не регламентируя религиозные организации, корпорации превращают их в инструмент осуществления власти и получения финансовой прибыли. Эта проблема получает наиболее полное воплощение в романе «Беззумный Адам», где одной из сюжетных линий становится история секты, основанной отцом персонажей второго и третьего романов трилогии, Адама и Зеба.

Придумывая собственную версию религии, «преподобный» (его имя остается неизвестным) руководствуется вполне приземленными финансовыми целями, в полной мере реализуя свои криминальные способности и ораторские навыки: «Он был мелкий садист и сволочь, святой с жестяным нимбом, крысиный король, но он не был глуп»²²⁴. В итоге возникает «мегахрам» «Церкви ПетрОлеума», существование которой оказывается крайне актуальным с наступлением «нефтяного века».

Если религия в «дивном новом мире» Хаксли воспевала Форда, бога конвейера, то в новых экономических условиях ему на смену приходит «бог нефти», а сама она провозглашается «священным елеем», добыча которого – богоугодное дело: «Мы молились о ниспослании нефти. <...> Можно сказать, что мы едим и

²²⁴ Этвуд М. Беззумный Адам. С. 143.

пьем нефть – впрочем, это и в прямом смысле отчасти правда. Так что – благоговейте!»²²⁵.

Изображая культ «петробаптистов», Этвуд не только сатирически воспроизводит ситуацию коммерциализации религии в современном мире, но и подчеркивает связь между религией и властными структурами. Церковь успешна в первую очередь потому, что ее постулаты оказываются востребованными корпорациями, щедро оплачивающими услуги «проповедника», поскольку он пропагандирует их собственные интересы – форсирование разработок нефти, более широкое использование технологий, наносящих вред экологии, и т. д.

Ситуация абсолютного сосредоточения власти в руках корпораций, озабоченных лишь получением прибыли, находит крайнее воплощение в образе ККБ, «корпорации корпоративной безопасности» (CorpSeCorps). Не вступая в конфликт с другими корпорациями и не устанавливая «явного тоталитарного правления», желая «выглядеть чистенькими», властные структуры ККБ пользуются для обеспечения «коммерческой эффективности» отнюдь не демократическими методами. В их арсенале – и так называемые «корпоубийства», подстроенные несчастные случаи для вознамерившихся пойти против власти ККБ²²⁶, и насильственное взыскание долгов, вплоть до фактического превращения людей в рабов, и сокрытие трупов. Для тотального контроля надо всеми без исключения членами общества задействованы самые высокотехнологичные методы. К примеру, корпорации поощряют регистрацию биометрических данных людей для их отслеживания, широко привлекают разработки в области нанотехнологий.

Сохраняя иллюзию законности и в некоторых случаях даже принимая некие меры по борьбе с насилием (когда дело касается привилегированных слоев населения), ККБ умело манипулирует общественным мнением, провозглашает себя защитой от «полной анархии». Однако в реальности она находится в союзе с организованной преступностью и приводит в исполнение наказания лишь тогда, когда с ней не делятся доходами: «Местные плебмафии платили откуп людям из

²²⁵ Этвуд М. Безумный Адам. С. 146.

²²⁶ Этвуд М. Год Потопа. М., 2011. С. 320-321.

ККБ. В ответ ККБ позволяла плебмафиям потихоньку заниматься похищениями и заказными убийствами, держать бордели и подпольные лаборатории по производству крэка, сбывать разные наркотики – в общем, делать все, что положено мафии»²²⁷. Использует ККБ и массовые расправы, в которых нередко гибнут случайные прохожие, и методы физического принуждения, пытки (в романе «Год Потопа» упоминается об «испытании на разрыв», хотя более полного описания издевательств не приводится).

Пропаганда, идеологическая обработка сознания индивида, направленная на его принуждение, в трилогии Этвуд порой приобретает относительно мягкие, но не менее опасные черты, сближаясь с рекламой и пиар-технологиями для обеспечения финансовой выгоды корпораций. В частности, искусственно культивируемый интерес к здоровью и красоте приводит к тому, что люди оказываются жертвами лекарств и препаратов, содержащих в себе вирусы тех неизлечимых болезней, от которых «таблетки» якобы призваны помочь.

Так происходит, к примеру, с матерью одного из центральных персонажей второго романа, Тоби. Продавая витамины и биодобавки, она сама попадает под власть пропаганды и начинает покупать их (привлеченная скидкой для сотрудников), в результате чего заболевает странной болезнью, все больше теряя силы. Вынужденная оплачивать огромные счета за «лекарства», семья разоряется и продает дом, однако улучшения так и не наступает, и женщина погибает. Лишь впоследствии, общаясь с бывшими учеными, отказавшимися сотрудничать с властными структурами, Тоби понимает, что ее мать стала одной из многочисленных жертв корпораций, готовых на все для получения новых прибылей.

Если во втором романе трилогии эта тема возникает на сюжетном уровне в истории Тоби, то отсылки к ней появляются еще в первом романе, в диалоге персонажа Джимми и его друга Коростеля, когда речь заходит о деятельности корпорации «Здравайзер», в которой работает отец Джимми: «Враждебные биологические виды распространяются в витаминах – просто входят в их состав. <...> Есте-

²²⁷ Этвуд М. Год Потопа. С. 44.

ственно, одновременно с болезнью разрабатывается и лекарство, но его придерживают. Экономика дефицита гарантирует высокие доходы»²²⁸.

Регламентация всех сторон повседневности (быта, пищи, одежды) также отражает завуалированный контроль со стороны корпораций за тем, что потребляют жители компаундов и плебсвиллей. Здесь им на службу приходят масс-медиа, апелляции к общественному мнению и массовым стереотипам поведения. И для компаундов, и для городов существует свой дресс-код, свои бренды одежды, от производства которых также получают выгоду корпорации. Жители компаундов носят одежду, подчеркивающую их интеллектуальное превосходство, к примеру, футболки с формулами и цитатами известных ученых: «Обычно футболки местного населения были исписаны сложными математическими уравнениями, над которыми хихикали те, кому удалось их расшифровать»²²⁹.

Одинаково одеты в привилегированных поселках не только мужчины, но и женщины, для которых пренебрежение к собственному внешнему виду – своеобразный показатель их высокого умственного развития: «Всеобщая униформа – клетчатые рубашки; прически девушкам не удавались – они выглядели так, будто головы имели неосторожность близко пообщаться с секатором»²³⁰. Для жителей плебсвиллей производятся яркие и кричащие наряды, дешевые, но быстро выходящие из моды и оказывающиеся на свалке (что, вполне очевидно, отсылает к принципам потребления, отображенным еще в романе О. Хаксли).

Особое значение в трилогии писательницы, как и в «Рассказе Служанки», приобретает символика пищи. Если в первом антиутопическом романе Этвуд пища приобретает «дисциплинарное» значение (как называет эту функцию пищи в пространстве антиутопии отечественный литературовед И. В. Сохань²³¹), подчеркивает репродуктивную функцию героини (полезность для будущего ребенка), то в трилогии пища становится еще одной приметой гипертрофированного общества потребления. В условиях неконтролируемого развития науки все натуральные

²²⁸ Этвуд М. Орикс и Коростель. М., 2016. С. 254.

²²⁹ Там же, с. 245.

²³⁰ Там же.

²³¹ Сохань И. В. Гастрономические риторика утопий и антиутопий // Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2013. №2 (10). С.24.

продукты питания заменяются на их искусственные, синтезированные эквиваленты.

Мясная промышленность находится в упадке и во многом сводится к выращиванию «ПухлоКур», в описании которых иронически обыгрывается практика существующих птицеферм (лишенные всех «ненужных» частей тела, кроме тех, что предназначены в пищу, эти куры – скорее трава, чем мясо, как замечает одна из героинь. По словам М. Гэлбрит, перед нами «метафора <...> человечества, которое заботится лишь о питательных веществах и вслепую, бесчувственно избавляется от того, что считает отходами»²³².

Унификация пищи достигает апогея в создании монопольной сети «Секретбургеров» – универсального фаст-фуда для жителей плебсвиллей, в производстве которых используется в буквальном смысле любая плоть: «Секрет заключался в том, что никто не знал, из какого животного их делают. <...> Мясорубки перемалывали не все: в бургере можно было обнаружить пучок кошачьей шерсти или кусок мышинного хвоста. И уж не ноготь ли попался ей однажды?» (*имеется в виду человеческий ноготь. – Е. Ж.*)²³³.

Даже жители компаундов, за исключением самых престижных, вынуждены довольствоваться суррогатными продуктами, хотя и значительно лучшего качества, чем в плебсвиллях: «В школе была столовая со стенами веселенькой расцветки, где подавали сбалансированную еду, этноменю – пироги, фалафель, – а еще кошерную пищу и вегетарианские соевые блюда»²³⁴.

Но одновременно с этим существует и подпольная торговля мясом, в том числе, и «вымирающих видов», которая, несмотря на незаконность, также поддерживается корпорациями в силу своей выгоды: «Карманы внутри карманов, и в каждом торчит рука ККБ»²³⁵. Возможность приобретать «настоящие» продук-

²³² Galbreath M. A. Consuming Read: the Ethics of Food in Margaret Atwood's Oryx and Crake. Режим доступа: http://www.academia.edu/2284228/A_Consuming_Read_the_Ethics_of_Food_in_Margaret_Atwood_s_Oryx_and_Crake (дата обращения 01.10.2017).

²³³ Этвуд М. Год Потопа. С. 44.

²³⁴ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 61.

²³⁵ Этвуд М. Год Потопа. С. 41.

ты (это касается не только мяса) в условиях ограниченности ресурсов оказывается привилегией, указывающей на высокий статус потребителя:

- Масло настоящее? – спросил Джимми.
- Другого не держим, – ответил Коростель²³⁶.

Автор на многих примерах доказывает, что навязывание человеку определенного рациона, сокрытие от него информации о составе и свойствах производимых продуктов является одним из методов подавления свободы индивида, проявления его зависимости от системы, созданной корпорациями.

И, наоборот, в стремлении к продовольственной самодостаточности, независимости проявляются попытки сопротивления диктату власти. Этвуд делает особый акцент на этой теме, изображая религиозную секту вегетарианцев-«вертоградарей» (подробнее речь о них пойдет ниже), которые даже разговоры о мясе считают «непристойностью», обустроивают сеть огородов на крышах высотных зданий и разводят пчел, а также делают запасы натурального продовольствия и занимаются его консервацией.

В первое появление Тоби среди вертоградарей, к примеру, они кормят ее собственной продукцией: «Потом все ели что-то вроде оладьев из чечевицы и блюдо под названием «Смесь маринованных грибов Пилар», а под конец – ломти соевого хлеба, намазанные фиолетовым вареньем и медом»²³⁷. Подчеркивает Этвуд и такую черту пищевого поведения вертоградарей, в отличие от жителей плебсвиллей, как умеренность в пище. «Голод – лучшая приправа», – говорит основатель секты Адам Первый²³⁸. Не случайно вертоградари особенно чтят «святого Юэлла от дикорастущей пищи», то есть Юэлла Гиббонса, ученого, пропагандировавшего натуральное питание, переход к «подножному корму», и питаются по его примеру «дикой земляникой, вайями папоротника и молодыми стручками ваточника»²³⁹.

²³⁶ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 266.

²³⁷ Этвуд М. Год Потопа. С. 57.

²³⁸ Там же, с. 81.

²³⁹ Там же, с. 150.

Изобретательность Этвуд в разработке традиционного антиутопического конфликта не подлежит сомнению.

1.2. Судьба человеческого «я». Развитие женской темы

В таких обстоятельствах снова возникает уже знакомый гуманистический мотив – попыток индивида сохранить в себе человеческое начало, верность разрушенным нравственным ориентирам и ценностям. Эта тема находит отражение, например, в образе Джимми, героя первой части трилогии, «Орикс и Коростель». Действие романа развивается в двух хронологических планах: *после* катастрофы (уничтожившей людей пандемии, в которой, как кажется Джимми, уцелел только он один, приняв прозвище Снежный Человек) и *до* катастрофы, когда Джимми рос в семье «генографов», ученых, работавших на корпорацию «Ферма ОрганИнк». Эта сюжетная линия и особый временной пласт воссоздают этапы жизни героя, когда он был ребенком, потому учился в школе и академии, увлекался девушками и полюбил Орикс, не отказывавшую ему в физической близости, но одновременно состоявшую в особом, таинственном союзе с другом юноши – Коростелем.

В воспоминаниях Джимми до катастрофы жизнь предстает внешне благополучной и защищенной, ее неприкосновенность охраняется забором с прожекторами и блокпостами. Семья героя живет в каркасном доме со старинной мебелью, бассейном и спортзалом, на улицах покой, контролируемый ночными патрулями и комендантским часом, защищающий от вторжения в его детство насилия и наркотиков²⁴⁰.

Пребывание в компаунде напоминает маленькому Джимми жизнь аристократов в Средние века, «герцогов и королей»²⁴¹. Однако, повзрослев, он осознает, что это привилегированное существование – своего рода тюрьма, только комфортно обустроенная: «Телефон их прослушивался, электронная почта перехва-

²⁴⁰ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 35.

²⁴¹ Там же, с. 36.

тывалась, а крепкие молчаливые уборщицы, которые приходили дважды в неделю <... >, были шпионами»²⁴².

Тайное неблагополучие царит и в семье героя. Лейтмотивом воспоминаний Джимми о его детстве и юности становится одиночество, отсутствие эмоциональной и духовной связи даже с самыми близкими людьми. Возвращаясь в памяти к тому возрасту, в котором он еще не был в состоянии делать умозаключения относительно причин и результатов происходящего в корпоративном мире в целом, герой сосредоточивается на ситуации в собственном доме, глубоко травмирующей мальчика. В этом, на первый взгляд безыскусном, описании событий частной жизни, увиденных глазами ребенка, находит отражение крайняя бесчеловечность антиутопического социума, разрушающего судьбы отдельных людей.

Так, маленький Джимми замечает изменения в поведении своей матери, когда-то оживленной и энергичной, талантливой и успешной в своей профессии женщины, которая вдруг уходит с работы, чтобы, как объясняют мальчику, больше времени проводить с ним. Но от этого Джимми становится только хуже. Он тщетно добивается от матери хоть какой-то реакции на сам факт своего существования, пусть и отрицательной: «Все лучше тусклого голоса, пустых глаз и усталого взгляда в окно»²⁴³. Когда мать исчезает из охраняемого поселка, Джимми интерпретирует ситуацию по-своему, воспринимая ее бегство как личное предательство, нарушение материнского долга, и только потом разгадывает причину «смертельной усталости» матери, измученной существованием в компаунде и угрызениями совести за свою «научную» деятельность.

Столь же неестественным кажется подрастающему Джимми и поведение отца, который пытается добиться от мальчика соответствия собственным требованиям и относится к сыну, не оправдавшему его ожиданий, «с плохо скрываемым разочарованием»²⁴⁴. Джимми рано осознает, что родители лишь пытаются сохранить видимость семьи, претендуя на роль «Замечательных Родителей», что они, по сути, не видят и не замечают его за созданным ими самими образом

²⁴² Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 60-61.

²⁴³ Там же, с. 40.

²⁴⁴ Там же, с. 56.

«слегка туповатого», но послушного ребенка. Внутренний мир взрослеющего Джимми остается для них совершенно неизвестным: «Они ничего не знали о нем, о том, что ему нравится, что он ненавидит, чего хочет. <...> О другом, тайном человеке, что жил внутри Джимми, они абсолютно ничего не знали»²⁴⁵.

Единственным другом взрослеющего Джимми становится подаренный ему на день рождения маленький скунот, помесь скунса и енота, ласковое и доверчивое существо: «Черно-белый – черная маска на морде, белая полоса на спине и черно-белые кольца на пушистом хвосте. Скунот лизнул пальцы Джимми, и тот влюбился»²⁴⁶. Однако эта редкая сцена, когда мальчик испытывает радость, а не одиночество, получает совершенно неожиданную, парадоксальную трактовку, указывающую на убийственную атмосферу в семье. Обсуждая с сыном, как назвать скунота, мать Джимми предлагает кличку Бандит. Мальчик принимает вызов и предлагает свой вариант имени – Убийца. Характерна и реакция отца: «Хороший выбор, сынок»²⁴⁷. Перед нами внешне чисто домашняя сцена, «кусочек» частной жизни, но за ней угадывается влияние системы, искалечившей психику родителей, распространяющих свое болезненное влияние и на ребенка.

Как и в романе «Рассказ Служанки», в трилогии М. Этвуд ищет особые подходы к проблеме женского начала. Однако, если в первом случае перед нами история взрослой женщины, в последующих романах внимание сосредоточено на искалеченной судьбе маленькой девочки, определившей потом и драматическую напряженность души выросшей героини.

В романе «Орикс и Коростель» возникает образ девушки под псевдонимом Орикс, чье реальное имя (как и в случае с героиней первой антиутопии канадской писательницы) остается неизвестным читателю. Она появляется на свет в одной из беднейших азиатских стран, «где человеческая жизнь стоит дешево, детей слишком много и купить можно что угодно»²⁴⁸. Вместе с родителями и многочисленными братьями и сестрами она живет в жалкой соломенной хижине в отдален-

²⁴⁵ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 67.

²⁴⁶ Там же, с. 57.

²⁴⁷ Там же, с. 59.

²⁴⁸ Там же, с. 108.

ной деревне; ситуация усугубляется болезнью отца, конкретные причины которой остаются неизвестными: «Жители деревни сказали, что отец болеет из-за плохой воды, плохой судьбы, злых духов»²⁴⁹. Несмотря на меры, которые предпринимаются семьей (они заключаются главным образом в чтении молитв и иных местных обрядах), отец умирает.

Смерть отца кардинальным образом меняет отношение к девочке: если раньше о ней вообще часто забывали, то теперь начинают заботиться, лучше кормят, тщательнее и опрятнее одевают, следят за здоровьем. Ей говорят, что ей придется «зарабатывать на жизнь в большом мире»: «Если в семье нет мужчины, который трудится в поле, сырье для жизни следует брать из других источников»²⁵⁰.

Хотя в разговорах о девочке фигурирует «обучение», на самом деле ребенок становится объектом сделки. Человек, прибывший в деревню для того, чтобы отобрать детей, рисует родителям их радужное будущее – они будут продавать цветы на городских улицах: «Очень простая работа, с детьми будут хорошо обращаться, уверял он матерей, он не бандит низкого пошиба и не жулик, не сутенер. Детей будут кормить, им дадут безопасный ночлег, их будут хорошо охранять, им будут платить, и эти деньги они смогут отсылать домой, если захотят»²⁵¹. Однако в скобках автор скупно отмечает: «В деревню никогда не присылали никаких денег. И все знали, что этого не случится. <...> Дети никогда не возвращались»²⁵². Сделка вовсе не безобидна – это чувствуют и плачущие дети, и матери, чувствующие печаль и опустошение, но успокаивающие себя тем, что у них нет выбора. Автор подчеркивает, что даже детское сознание способно различить это превращение человека в вещь: лишаясь любви, Орикс приобретает цену, становится «чужим доходом».

Чудовищность ситуации Этвуд передает глазами маленькой девочки, кото-

²⁴⁹ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 136.

²⁵⁰ Там же, с. 137.

²⁵¹ Там же, с. 140.

²⁵² Там же, с. 140-143.

когда ее используют в качестве «приманки» для незадачливых секс-туристов, чтобы уличить их в педофилии и шантажировать.

Судьба девочки, как и многих других детей, оказывается игрушкой в руках мафиозных структур. Ее хозяина, «дядю Эн», убивают: «Не заплатил нужным людям или, может, мало заплатил. Или они пытались купить его бизнес, и его не устроила цена»²⁵³. Так девочка переходит из рук в руки и попадает в новое рабство, извращенная суть которого передается в романе сжато, несколькими предложениями: «Они делали, что говорят, со всеми мужчинами, которые приходили, а иногда эти мужчины делали что-нибудь с ними. Это называлось снимать кино»²⁵⁴. Если, будучи совсем маленькой, Орикс говорит себе, что все это *игра*, то, повзрослев, она убеждает себя словами собственных эксплуататоров, что это *работа*. Подрастая, Орикс учится сама заключать сделки: режиссер «Деткилэнда» учит девочку говорить и читать по-английски, требуя от нее вполне определенной платы. Суть этой работы автор открывает нам в предельно зримом, почти кинематографическом, трехмерно-четком описании непристойного аттракциона «мучительного наслаждения»: «Хихиканье, должно быть, записали по верху: девочки не смеялись, все трое были напуганы, одна плакала»²⁵⁵.

Когда полиция находит Орикс в запертом гараже, девушка отказывается свидетельствовать против хозяина, которому ее в очередной раз продали, и ее помещают в школу-интернат. Впоследствии Орикс попадает в контролируруемую ККБ «студенческую службу», официально оказывающую определенные услуги для молодых обитателей компаундов.

Тему насилия над женским началом Этвуд продолжает во втором романе трилогии, повествуя о Рен, история которой, на первый взгляд, не столь ужасает, как рассказ Орикс: девушка попадает в ночной клуб «Хвосты и чешуйки», где развлекает клиентов в фантастическом образе девушки-змеи. Ее «работа» официальна; хотя клуб и находится в не самом лучшем районе, хозяева заботятся о ее

²⁵³ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 160.

²⁵⁴ Там же, с. 96.

²⁵⁵ Этвуд М. Орикс и Коростель. М., 2004. С. 96. В данном случае цитата приводится по более раннему переводу романа на русский язык, поскольку в дальнейшем при переиздании романа данная «откровенная» сцена была почти целиком изъята.

здоровье и благополучии, защищают от произвола посетителей и хорошо оплачивают услуги. Однако, исследуя границы «нормальности» эксплуатации одного человека другим, Этвуд показывает, что эти границы оказываются фиктивными: девушки в легальном ночном клубе столь же бесправны, как и Орикс, запертая в подвале педофила, их жизнь также оказывается лишенной какой-либо ценности для властных корпораций. И в том, и в другом случае перед нами – обезличивание женщины, превращение ее в объект манипуляций не только со стороны непосредственно эксплуатирующих ее мужчин, но и со стороны общества и власти в целом.

Таким образом, «Трилогия Безумного Аддама» М. Этвуд отражает еще одну попытку писательницы создать модель бесчеловечного общественного устройства, сохраняя во многом черты, ключевые для более ранних антиутопий. В то же время возникает и ощутимо новое: место властной государственной машины занимают корпорации, разрабатывающие методы тотального контроля над индивидом, при этом не только в целях собственного господства, но и – опять-таки углубление традиции – постоянного обогащения. Сила «булата» и сила «злата» соперничают между собой.

2. Научно-фантастический элемент в трилогии: проблема генной инженерии

Специфика художественного пространства в «Трилогии Безумного Аддама» не сводится исключительно к трансформации образа подавляющих личность властных структур – она отразила и новейшие достижения в науке, связанные, прежде всего, с генной инженерией.

Эта проблемная область оказывается далеко не новой для научно-фантастической литературы и первоначально, еще на рубеже XIX-XX вв., возникает в связи с открытиями в области наследственности и евгеники. Однако наиболее востребованной, магистральной она становится для фантастики второй поло-

вины XX века. Авторы, вдохновленные открытиями цепочки ДНК и исследованиями генома человека, обращаются к таким темам, как клонирование («Где допоздна так сладко пели птицы» К. Уилхельм, 1977, «Сытин» К. Черри, 1988), генетические модификации общества («Наследуют землю» Б. Стейблфорда, 1988), донорство органов («Запчасти» М. М. Смита, 1996, «Не отпускай меня» К. Исигуро, 2005, «Заводная» П. Бачигалупи, 2009, и т.д.).

Эти ключевые направления в разработке проблематики генной инженерии воспроизводит в своей трилогии и канадская писательница. Этвуд изображает мир недалекого будущего. Так, одна из ведущих исследователей творчества канадской писательницы, К. Э. Хауэлс, относит действие первой части трилогии к 2025 году²⁵⁶. Перед нами мир в состоянии крайнего упадка экологии: загрязняется окружающая среда, вымирает большинство видов растений и животных, в том числе и наиболее привычных для людей.

Однако корпорации и большинство ученых озабочены не сохранением старых видов, а искусственным созданием новых – с помощью технологии сплайсинга, искусственного соединения разнородных генов в надежде получить неожиданные результаты. Страницы трилогии изобилуют неологизмами, придуманными для обозначения гибридных животных и растений. Ученые, не ощущающие моральной ответственности за свои творения и не соблюдающие границ научной этики, просто играют в «генетический конструктор»: «В те дни все так дурачились: так забавно создавать новых животных, говорили эти ребята, богом себя чувствуешь»²⁵⁷.

Столь же разнообразны и эксперименты с растительными генами (люмирозы, кургорох, бобананы). Фантазия автора создает даже искусственные скалы, «комбо-матрицу из переработанных пластиковых бутылок и растительного материала, от огромных древовидных кактусов»²⁵⁸. Генетики в буквальном смысле перекраивают пространство, подгоняют его под заданные критерии и бросают вызов

²⁵⁶ Howells C. A. Margaret Atwood's Dystopian Visions: The Handmaid's Tale and Oryx and Crake. // The Cambridge Companion to Margaret Atwood. Cambridge, 2006. P. 163.

²⁵⁷ Этвуд М. Орикс и Коростель. М., 2016. С. 57.

²⁵⁸ Там же, с. 239.

библейскому богу, назвав проект «Модель Моисея» и предложив слоган «Просто ударьте по ней посохом». Однако живые скалы, которые должны накапливать питьевую воду во времена дождей, как иронически замечает Этвуд, время от времени взрывались, так что приближаться к ним не стоило.

Поскольку изыскания в области генной инженерии напрямую финансируются корпорациями, неудивительно, что приоритет получают те образцы, которые могут принести пользу властным структурам. В качестве примера можно назвать так называемого «козука», гибрид козы и паука, паутина которого получилась настолько прочной, что стала использоваться для изготовления бронежилетов: «Без этой штуки ККБ просто не мог бы существовать»²⁵⁹. Специально выведенные волкопсы намеренно наделяются агрессивностью, чтобы они могли охранять корпорации: «Лучше любой сигнализации. Этих зверей не отключишь. И приручить их нельзя, в отличие от обычных собак»²⁶⁰.

Далеко не все эксперименты оказываются столь же удачными, как выведенный в лабораториях маленький скунот (помесь скунса и енота, «чистый зверь с добрым нравом»), светящийся кролик или забавная гусеница, наделенная по прихоти генетиков («дизайнер пошутил») младенчески-милым личиком. Многие из них оборачиваются не друзьями, а врагами для человека (рысек, львагнец, змеекрыс и т. д.), и их приходится уничтожать: «Кому нужна жаба ага с цепким, как у хамелеона хвостом, которая через окно заберется в ванную и ослепит вас, пока вы чистите зубы?»²⁶¹

Заново созданные искусственные существа используются как яркие детали художественного пространства антиутопии: так, на страницах трилогии Этвуд появляются и светящиеся кролики, и овцы с разноцветной шерстью, используемой в качестве париков, и львангцы, гибрид овцы и льва: «Сплайс львиных и овечьих генов заказали исаиане-львисты в надежде насильно приблизить Тысячелетнее Царство. Они решили, что единственный способ выполнить пророчество о мир-

²⁵⁹ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 238.

²⁶⁰ Там же, с. 247.

²⁶¹ Там же, с. 57.

ном сосуществовании льва и агнца, так, чтобы первый не съел второго, — спясть их вместе. Но результат оказался не то чтобы вегетарианцем»²⁶².

Эксперименты над животными оказываются лишь первым звеном в цепи злоупотреблений, касающихся природы. Следующий шаг – создание существ с человеческими и животными генами, «свиноидов» (pigoons), предназначенных для выращивания органов для пересадки человеку: «Гораздо дешевле, чем клонировать себя на «запчасти» <...> или держать парочку детей-доноров на нелегальных «детских фермах»²⁶³. Создание свиноидов, обладающих человеческими генами, означает нивелирование границы между животным и Homo Sapiens. Это ясно понимает еще ребенком герой первого романа Джимми, ощущая с ними своеобразное родство: «Он не хотел есть свиноидов – он считал, что они похожи на него самого. Свиноиды, как и он, права голоса не имели»²⁶⁴.

Хотя основная функция «мультиорганиферов», как официально называют их ученые-разработчики, – быть медицинским расходным материалом, в завершающей фазе проекта эти творения генетической мысли снабжаются и человеческим мозгом, что иронически обыгрывает автор, наделяя их в последней трилогии своеобразным интеллектом. В последней части трилогии свиноиды – разумные существа с зачатками культуры, хотя и своеобразной (к примеру, Этвуд изображает погребальные традиции этих существ, украшающих покойников цветами, а затем съедающих их как ценный источник белка). Они обладают достаточным пониманием ситуации, чтобы не только достичь с людьми компромисса по поводу источников пищи, но и сознательно помогать людям, объединиться вместе с ними в борьбе против больболистов, представляющих опасность и для тех, и для других.

Однако в первой части трилогии мы видим и иное – превращение свиноидов в хищников (пласт повествования в «Орикс и Коростель», когда Джимми подвергается атаке этих существ). За пределами лабораторий и ферм подобные генетические мутанты, как и другие виды искусственно выведенных зверей (к примеру,

²⁶² Этвуд М. Год Потопа. С. 114.

²⁶³ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 29.

²⁶⁴ Там же, с. 30.

волкопсы или львагнцы), оказываются неподконтрольными человеку, представляют для него угрозу.

При этом, как подчеркивает автор, главным стимулом исследований становится не научный прогресс, а требования экономической выгоды, поскольку «все можно заказать, сделать или переделать»²⁶⁵. Хотя наделение свиноидов мозгами человека, как и другие коммерческие проекты корпораций, преподносится учеными как прорыв в медицине, возможность помочь людям, перенесшим тяжелые заболевания, мать героя первого романа, Джимми, изнутри знающая ситуацию в генетике, понимает, что это очередной метод сыграть на человеческой надежде и отчаянии во имя обогащения: «Вы себя рекламируете, обдираете людей как липку, а кончаются деньги – кончается и спасение. Люди будут гнить, а вам наплевать»²⁶⁶.

Люди науки в трилогии Этвуд не имеют идеалов, отказываются от них, потому что хотят обеспечить себе комфорт и безопасную жизнь. Поэтому нормы биоэтики оказываются для них условными. По словам того же персонажа, ученые совершают святотатство, вмешиваясь в «основы жизни» и превращая все в средство для собственного обогащения и обогащения корпораций.

Все эти творения, включая и человекообразных существ с определенными параметрами – коммерческий продукт, предназначенный для того, чтобы «устроить фурор на рынке». Сам человек, по сути, обретает статус расходного материала в мире, где первостепенны корыстные интересы: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней сырье»²⁶⁷.

В экономических расчетах ученых явственно звучит риторика, свойственная «дивному новому миру» в духе Хаксли, однако конечная цель «прогрессивного метода» – получение прибыли: «Можно создавать целые популяции людей с заданными характеристиками. Красота, разумеется, – красота всегда в цене. И послушание: некоторые мировые лидеры уже выразили интерес»²⁶⁸.

²⁶⁵ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 342.

²⁶⁶ Там же, с. 65.

²⁶⁷ Там же, с. 349.

²⁶⁸ Там же, с. 363.

Тема насильственного изменения природы человека и других живых существ не нова для фантастической литературы. Можно, к примеру, вспомнить среди самых известных произведений «Остров доктора Моро» Г. Уэллса, написанный в конце XIX в., или даже роман Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818), аналогии с которым в тексте Этвуд вполне прозрачны, что подчеркивают и зарубежные исследователи²⁶⁹.

Однако примечательно, что канадская писательница, прежде всего, сосредоточивается на жадности корпораций, стремящихся к финансовой выгоде, на коммерциализации науки, практически не затрагивая более глубокой проблематики, связанной с развитием в наши дни генной инженерии, и стоящих перед человечеством задач не в неопределимом будущем, а в настоящем. Это глобальный в своей сущности вопрос: в какой мере наука вправе вмешиваться в основы жизни? Мать Джимми заявляет, что это «святотатство», однако реплика так и остается единичной, не способствуя возникновению развернутой коллизии. М. Этвуд, рисуя генетически модифицированный бестиарий и упоминая о действиях ученых, ограничивается констатацией, в духе Бегдебера, того факта, что «все продается».

К тому же, присутствие научно-фантастического элемента, усложняя интригу в романах Этвуд, во многом нарушает целостность антиутопической модели. Насыщение текста трилогии терминологическими и описательными приметами научной фантастики, очевидное тяготение к этому жанру и, следовательно, к большей занимательности, как отмечают и западные критики²⁷⁰, ослабляет социально-философскую составляющую трилогии; ей недостает силы и цельности по сравнению с «Рассказом Служанки». Тем не менее, к разговору о генной инженерии мы вернемся ниже, когда речь пойдет о попытках Коростеля создать новых, с его точки зрения, более совершенных людей.

²⁶⁹ Chung-Hao K. Of Monster and Man: Transgenics and Transgression in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*. Режим доступа: <http://www.concentric-literature.tw/issues/Animals/5.pdf> (дата обращения 01.10.2017).

²⁷⁰ Moore C. *The Year of the Flood* by Margaret Atwood: review. Режим доступа: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/books-life/6167348/The-Year-of-the-Flood-by-Margaret-Atwood-review.html> (дата обращения 01.10.2017).

3. Сопротивление системе. Проблема гуманистического идеала

3.1. «Бунтующий человек». Каков он у М. Этвуд?

В антиутопиях первой половины XX века и в «Рассказе Служанки» М. Этвуд, как мы пытались показать выше, встает вопрос о возможности бунта, сопротивления системе. В первой части трилогии «Безумный Аддам» проблема бунта возникает в связи с образом матери Джимми, Шэрон. В отличие от отца, избирающего путь конформизма в отношениях с общественной системой и утверждающего, что он не может позволить себе следовать своим идеалам, мать мальчика отвергает такую позицию. Она открыто говорит о том, что обеспеченное и благополучное существование в компаунде, по существу, является тюрьмой для избранных, за которое приходится платить жизнью в удушающей атмосфере притворства и доносительства: «Мама говорила, что это все ненастоящее, как парк развлечений, и что пути назад нет»²⁷¹.

Как уже упоминалось, Этвуд передает нравственные метания матери мальчика через восприятие ее сына. Джимми наблюдает изменения, которые происходят с матерью после ухода из лаборатории, однако не в состоянии осмыслить истоки ее несогласия с системой и отмечает лишь внешнюю сторону ее душевного надлома. Когда-то дружелюбная и общительная женщина, теперь она выглядит больной, смертельно уставшей, а редкие вспышки жизнерадостности видятся сыну наигранными и неестественными на фоне постоянных истерик: «А еще она могла просто заплакать, опустив голову на руки. Ее трясло, она рыдала, задыхалась и всхлипывала»²⁷².

Позицию матери, причины ее душевных терзаний автор раскрывает с помощью диалога. Когда отец Джимми радостно сообщает жене об успехах, которых достигла его корпорация в «проекте по нейрорегенерации», она не разделяет его гордости. Если для ее мужа «нет ничего святого в клетках и тканях», то мать

²⁷¹ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 35.

²⁷² Там же, с. 41.

Джимми ясно осознает безнравственность подобного подхода: «Это все неправильно, вся ваша организация аморальна, это нравственная выгребная яма, и ты это прекрасно знаешь»²⁷³. Она обвиняет мужа в том, что он предаёт собственные идеалы, собственную решимость работать на благо людей независимо от их материального достатка. Примечательно, что перед читателем – уже не та невротичная женщина, которую привык в матери Джимми, о чем свидетельствует уже не прямая речь персонажа, а слова автора: женщина говорит «новым голосом, без капли гнева»²⁷⁴, в ней чувствуется настойчивость, она не собирается сдаваться.

Эта решимость реализуется в побеге из охраняемого поселка, который вскоре совершает мать, прихватив с собой скунота Джимми и оставив мальчику записку, в которой заявляет, что «устала мучиться угрызениями совести». Оставляет она и еще одно послание, разбив молотком (эту деталь Этвуд подчеркивает особо) компьютер отца и уничтожив все данные.

Ее побег тщательно спланирован и подготовлен; в качестве «железобетонной легенды» она избирает поход к дантисту, который позволяет ей выехать за пределы компаунда и затеряться в плебсвилле. Очевидно, она действовала не одна, у нее были помощники и сообщники, что становится совершенно неожиданным для отца, видевшего в жене истеричку, не способную на активные действия: «Его жена нарушила все правила, вела совершенно иную жизнь, а он и понятия не имел»²⁷⁵.

В полном соответствии с духом антиутопической традиции Этвуд детально описывает методы принуждения, которые использует ККБ для получения информации о побеге. Надолго пропадает отец Джимми, и мальчик догадывается, что к нему применяются пытки. Когда отец возвращается – «лицо зеленоватые, глаза красные и опухшие», – он нуждается в психиатрической помощи. Сам Джимми оказывается под круглосуточным надзором домработниц, расспрашивающих его о матери, контролирующих почту и телефонные разговоры, обыскивающих дом.

²⁷³ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 65.

²⁷⁴ Там же, с. 64.

²⁷⁵ Там же, с. 74.

Дальнейшую судьбу матери можно проследить только по кратким упоминаниям в романе о нескольких открытках от «тети Моники», которые вызывают пристальный интерес к мальчику со стороны ККБ. Значительно позже мать на мгновение появляется перед мальчиком в репортаже о митинге протеста: «...Нахмуренные брови, честные голубые глаза, решительно сжатый рот»²⁷⁶. Это свидетельствует о том, что мать и в дальнейшем стремится отстаивать свои убеждения, но одновременно и о том, что жизнь ее находится под угрозой: «Затем ККБешники пошли в атаку, на экране появилось облако слезоточивого газа, раздался треск, похожий на выстрел, и, когда Джимми вновь посмотрел на экран, матери уже не было»²⁷⁷.

Наивысшей трагической напряженности тема бунта достигает в сцене казни матери. Ее уже взрослому Джимми показывают в записи сотрудники корпорации корпоративной безопасности, и Этвуд дает подробное, зримое описание зверств властей: «Ее расстреляют из пистолета-распылителя. Совершенно необязательно выставлять шеренгу солдат, но они придерживались старого обычая...»²⁷⁸

Облик матери передается в героических тонах, крупным планом: «Женщина смотрела прямо на него, оттуда, с экрана. Голубые глаза, прямой, дерзкий, терпеливый, страдающий взгляд. Без слез»²⁷⁹. Камера бесстрастно фиксирует подробности происходящего: «Камера отъехала назад, ей завязали глаза, раздались выстрелы. Кое-как целились, кровавые брызги, ей практически снесли голову. Потом долго показывали тело на земле»²⁸⁰.

Таким образом, в первом романе трилогии, «Орикс и Коростель», мать Джимми предстает перед читателями в ореоле мученичества, в полном соответствии с антиутопической традицией, изображающей трагическое противостояние отдельного человека с системой, в большинстве случаев оканчивающееся гибелью персонажа.

²⁷⁶ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 215.

²⁷⁷ Там же, с. 215.

²⁷⁸ Там же, с. 309.

²⁷⁹ Там же, с. 310.

²⁸⁰ Там же.

Однако сюжетная линия, связанная с судьбой матери Джимми после бегства из компаунда, раскрывается не только в первом, но и во втором романе трилогии, «Год Потопа». Его героиню Тоби знакомят с некой женщиной, сбежавшей из охраняемого поселка и нашедшей временное укрытие в жилище вертоградарей. Из диалога выясняется, что сына неизвестной зовут Джимми, и она хочет отправить ему известие о себе: «Она хочет, чтобы мы написали, что она выпустила ручного скунота в диком лесу в Парке Наслудия. Его зовут... гм... Убийца»²⁸¹.

Таким образом, становится совершенно очевидно, что перед нами – мать Джимми, героя первого романа, и что события относятся еще ко времени его детства, когда мальчик получает первые открытки от «тети Моники».

Обстоятельства побега, о которых упоминалось в первой части трилогии, в романе «Год Потопа» обыгрываются в прозвище, которым наделяют беглянку, Hammerhead, что в интерпретации переводчика второго романа Т. Боровиковой приобретает еще более ироническое звучание – Кувалда: «Той дали кодовое имя Кувалда, потому что по слухам, покидая «Здравайзер», она разнесла на куски компьютер своего мужа, чтобы скрыть масштабы хищения данных»²⁸².

Однако во втором романе глазами Тоби читатель видит совершенно иного персонажа. Перед нами – не волевая личность, пошедшая на риск ради благородной цели, а «дерганая», истеричная женщина, поставившая под угрозу свою жизнь и жизнь своей семьи ради раскрытия незначительных и устаревших данных и упивающаяся собственным ореолом «мученицы»: «Как все беглецы, она считала, что до нее никто не отваживался на подобный судьбоносный шаг. И, как все беглецы, отчаянно хотела, чтобы ее хвалили»²⁸³. Тоби ясно осознает бессмысленность подобного рискованного поведения, понимает, что рано или поздно Кувалде суждено «обнаружиться в виде трупа, зубная формула и ДНК которого совпадают с данными из базы»²⁸⁴.

²⁸¹ Этвуд М. Год Потопа. С. 291.

²⁸² Там же, с. 291-292.

²⁸³ Там же, с. 292.

²⁸⁴ Там же, с. 115.

Делая открытый бунт против системы обреченным на провал, Этвуд поступает в полном соответствии с жанровой традицией, в которой сама невозможность успешного сопротивления являлась ключевой характеристикой антиутопического конфликта. Эту беспомощность, невозможность бороться с тоталитарной машиной осознает и Джимми: «На самом деле он хотел отомстить. Но кому и за что? Будь у него силы, сумей он сосредоточиться и прицелиться, все равно это бесполезно»²⁸⁵.

В классических образцах антиутопии бунт как таковой, идея бунта никогда не становились объектом иронии, а поражение героя рассматривалось как трагическое подтверждение всеобъемлющей власти тоталитарной системы. Однако Этвуд, вновь обращаясь к проблеме бунта во второй части трилогии, усложняет ее интерпретацию, лишает образ «бунтующего человека» в лице матери Джимми однозначности.

Хотя перед нами, несомненно, храбрая и решительная женщина, она не лишена более низких чувств – самолюбования, гордости, определенной доли неоправданного безрассудства: «На самом деле Кувалда принесла только старые новости – давно известный материал по пересадке неокортекса от человека к свинье, – но сообщить ей об этом было бы жестоко»²⁸⁶.

На этом фоне гораздо более человеческим вариантом сопротивления системе, пусть и в совершенно ином ключе, оказывается пример отца Тоби, который в атмосфере принуждения со стороны властных структур сохраняет достоинство и верность семье: когда смертельно заболевает его жена, самым разумным, по мнению общества, решением было бы предать ее, отказаться платить за ее лечение и сохранить свое имущество. Но отец Тоби остается до конца верным своей жене, а, разорившись, совершает самоубийство, не желая перекладывать на дочь собственных долгов. В чем-то порицающая дорогого человека за слабость, Тоби, тем не менее, понимает его и уважает за принятое им решение сохранить семью, до конца поддерживать умирающую жену.

²⁸⁵ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 271.

²⁸⁶ Этвуд М. Год Потопа. С. 292.

В поведении отца очевидно сопротивление системе, но оно предстает как исключение и имеет ограниченный, сугубо частный характер: отец может лишь остаться верным жене, что, несомненно, может быть истолковано как противодействие бесчеловечной деятельности корпораций, но он не бросает открытого вызова системе. Исключительны и последующие действия Тоби, опирающиеся на сметку, хитрость и указывающие на силу ее характера. Понимая, что в смерти отца, скорее всего, признают виновной ее саму, она хоронит тело под плитами во дворе, чувствуя угрызения совести, однако понимает, что у нее нет другого выхода. С такой же практичностью, но, однако, не бесчувственностью, Тоби прячет и карабин отца, который может ей впоследствии пригодиться. В данном случае противостояние также не переходит в открытую борьбу, это лишь стремление к собственному выживанию. И все-таки в этом есть глубоко личное, хотя, возможно, и неосознанное сопротивление системе.

А вот осознанный бунт матери Джимми предстает в трактовке Этвуд в нравственном плане неоднозначным. Этвуд сознательно снижает его, указывая на то, что высокие порывы не всегда соответствуют практической необходимости. Вызов корпоративной машине со стороны *одного* человека оказывается во многом бесполезным геройством, он не способен поколебать основ общественного устройства и лишь подвергает опасности новые человеческие жизни. Однако, подводя к этой мысли, Этвуд не ставит точки. Сопротивление, по ее мнению, возможно, но в более организованной форме, когда противником системы оказывается группа людей, объединенных общими идеалами и целями. Это реализуется в трилогии в изображении двух подпольных организаций, выступающих в качестве альтернативы как безусловной покорности системе, так и «мученическому», но мало результативному одиночному бунту.

3.2. Вертоградари и аддамиты как организованная форма противодействия системе угнетения

Первой из этих альтернатив становится развивающийся среди городских трущоб-плебсвиллей культ вертоградарей (God's Gardeners, в другом переводе – «садовников Господних»), основанный на ветхозаветной мифологической традиции, осмысляемой в русле современных экологических практик. В предисловии к третьему роману Этвуд характеризует суть их «зеленой» религии так: они проповедуют «общность Природы и Святого Писания, необходимость любви ко всем живым существам, пагубность технологий и коварство корпораций»²⁸⁷.

Вертоградари ожидают возмездия за развращенность человечества в виде «Безводного Потопа» (поскольку библейский Бог пообещал Нюю, что больше не найдет на человечество водной кары). В мировоззрении приверженцев этого экологического культа сам человек ответственен за все мироздание, поскольку его тело в каком-то смысле и есть Ковчег. Полные эсхатологических предчувствий, вертоградари создают в своих жилищах «арараты», потайные хранилища еды на случай будущей катастрофы, а их проповеди постоянно обращаются к образу Эдемского сада как символу утраченной гармонии человека и природы. Воспроизвести эту библейскую идиллию они стремятся на крышах многоэтажных домов в плебсвиллях: «Покрывая безжизненные крыши зеленой растительностью, мы делаем посильную малость, чтобы искупить Божье Творение, спасти его от тлена и мерзости запустения»²⁸⁸. Ближайших своих последователей Адам Первый также называет Адамами и Евами, тем самым указывая на их роль основателей нового человеческого общежития.

Секта вертоградарей далека от христианства и даже от поклонения ветхозаветному Богу – это своеобразный экуменистический культ, где наряду с библейской символикой, именами средневековых католических мистиков и арабских просветителей находят место буддийские образы непротивления и ненасилия, по-

²⁸⁷ Этвуд М. Безумный Аддам. С. 12.

²⁸⁸ Этвуд М. Год Потопа. С. 19.

клонение многочисленным известным (и не столь известным) активистам в области экологии и защиты окружающей среды, натуралистам, общественным деятелям, к примеру, «святому Жаку Иву Кусто» или Карлу Линнею.

Своеобразной пародией на протестантские хоралы и одновременно отсылкой к мистической поэзии Уильяма Блейка становятся гимны Вертоградарей, наряду с проповедями Адама Первого вторгающиеся в текст второго романа трилогии, «Год Потопа». Эти подчеркнута простые и незатейливые рифмованные строки (явно противоречащие поэзии самой Этвуд) призваны отражать эклектический характер вероучения Вертоградарей и одновременно его весьма приблизительные, но явственные библейские основы. Символом утраченной гармонии с природным миром и надежды на ее восстановление становится для Вертоградарей Эдемский сад, в котором Адам пребывал в родстве со всеми живыми тварями:

Но не забудем мы тебя,
О дивный райский сад,
И вертоградари придут,
Тебя возобновят²⁸⁹.

Проповеди Адама Первого также отсылают к Священному писанию: в них упоминается библейская история о сотворении мира и его состоянии до грехопадения, всемирный потоп и т. д. Однако многократно упоминающийся текст Ветхого завета трактуется с точки зрения биоэтики и сохранения окружающей среды: «Мы, вертоградари, – коллективный Ной; нас также призвали и предупредили. Мы чувствуем симптомы надвигающейся катастрофы, как врач – пульс больного»²⁹⁰.

В этих проповедях католические святые соседствуют с Гаутамой Буддой, а наравне с христианскими мистиками и аскетами почитаются выдающиеся ученые-естествоиспытатели и защитники природы, к примеру, Н. И Вавилов. «Пантеон» религии вертоградарей оказывается столь разнообразным, что переводчик русского издания романа дополняет его основной текст многостраничным разде-

²⁸⁹ Этвуд М. Год Потопа. С. 6.

²⁹⁰ Там же, с. 112.

лом о «святых, почитаемых вертоградарями», подробной характеристикой экологов, естествоиспытателей, мистиков и общественных деятелей²⁹¹.

Однако, на наш взгляд, такое приложение нарушает замысел самой Этвуд, которая, упоминая и широко известные, и малознакомые имена, побуждает читателя к самостоятельному поиску информации. В некоторых случаях ситуация приобретает иронический и отчасти саркастический оттенок: так, в число святых, почитаемых вертоградарями, попадают даже «святой Роберт Бернс от мышей» (в известном стихотворении поэт сочувствует полевой мыши, гнездо которой он разорил своим плугом) и «Кристофер Сمارт от кошек» – английский поэт XVIII века, в одном из стихотворений подробно перечисляющий достоинства своего кота Джеффри.

В вероучении вертоградарей по-новому трактуется типичная для антиутопии оппозиция природного и человеческого: человечество вымирает, поскольку отделило себя от природы и пренебрегло своей властью над нею; теперь же ему нужно вернуться к гармонии с природой. Способом восстановления подобной гармонии в противовес опасным генетическим играм в Компаундах и звериной борьбе за выживание в плебсвиллях для вертоградарей становится аграрный образ жизни.

Стоит отметить, что экологическая проблематика, во многом доминирующая в трилогии Этвуд, не является новой для канадской литературы. Выживание в тяжелых условиях природного мира и одновременно обретение гармонии с ним всегда было одной из ее центральных тем, начиная со времен Э. Сеттона-Томпсона и Ф. Моуэта. Сама Этвуд, считая выживание (*survival*) символом канадской действительности, выносит это слово в название своего путеводителя по канадской литературе – «Выживание: Тематический путеводитель по канадской литературе» (“*Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*”, 1972). Вероятно, на формирование интереса писательницы к проблемам защиты окружающей среды оказал влияние еще и тот факт, что свое детство она провела в непосредственном

²⁹¹ Этвуд М. Год Потопа. С. 506-524.

контакте с природой, поскольку семья следовала вслед за отцом-орнитологом в самые труднодоступные места Канады.

Если в первом антиутопическом романе Этвуд «Рассказ Служанки» экологическая проблематика возникает лишь фрагментарно, в применении к социальным условиям (снижение рождаемости, генетические мутации, вызванные радиоактивность, бесплодие, токсичные колонии, куда отправляют преступивших нормы режима), то в «Трилогии Безумного Адама» она занимает ведущее место. Это позволяет критикам называть трилогию особой разновидностью антиутопии – «экотопией»²⁹².

Примечательно, что при обращении к вертоградарям Этвуд прибегает к особой авторской стратегии, используя для их изображения двух главных героинь романа «Год Потопа» как субъектов сознания, которые в повествовании чередуются, определяя содержание глав. В одном случае это открытый рассказ о действиях «секты» непосредственно от имени свидетеля; в другом – повествование ведется формально от третьего лица, через призму восприятия которого трактуется та или иная сцена. В результате возникают индивидуальные точки зрения на изображаемое, которые во многом не совпадают, но углубляют и дополняют друг друга.

Одна точка зрения принадлежит молодой девушке, Рен, которая имела возможность наблюдать жизнь вертоградарей в детстве, в течение нескольких лет, возвратившись потом вместе с матерью в «греховный мир». Ее взгляд – позиция бунтующего подростка, которому чужды навязанные авторитеты. Это позволяет автору наделить Рен насмешливым, а порой и циничным отношением к вероучению сектантов: «Слишком уж много они говорили о неотвратимом конце, о врагах, о Боге. И еще они все время говорили о смерти»²⁹³.

Привыкшая к комфортным условиям охраняемого поселка девочка иронизирует над убогими условиями жизни вертоградарей, их скудной пищей и застиранными серыми одеждами: «Мы ели в большой комнате, на столе, сделанном из

²⁹² Dunlap A. Eco-Dystopia: Reproduction and Destruction in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*. Режим доступа: <https://ojs.unbc.ca/index.php/joe/article/viewFile/389/402> (дата обращения 01.10.2017).

²⁹³ Этвуд М. Год Потопа. С. 75.

двери. Все наши тарелки и кастрюли были найдены на помойке – «восторгнуты», как называли это вертоградари, – кроме нескольких толстостенных кружек и тарелок»²⁹⁴. Она наивно завидует ярким, блестящим нарядам городских обитателей: «Уличные дети – плебрата – вряд ли были богаты, но их наряды сверкали. <...> Мне хотелось этой кричаще-пестрой свободы»²⁹⁵. Вместе с другими юными вертоградарями девочка сочиняет «непристойные истории» о личных взаимоотношениях старших членов общины. Она посмеивается над утверждениями вертоградарей о том, что «превратиться в компост – это прекрасно»²⁹⁶.

Авторская ирония звучит в воспроизводимых Рен стихах, которые дети вертоградарей зубрят наизусть, в кличках, данных детьми всем учителям, в откровенном описании неприглядных сторон быта сектантов: «Вертоградари считали, что пищеварение священо и что в звуках и запахах, сопутствующих выходу конечного продукта, нет ничего смешного или ужасного, но в наших условиях этот самый конечный продукт было очень сложно игнорировать»²⁹⁷.

Однако героиня, несмотря на юный возраст, понимает, что многие сторонники культа относятся к ней с искренней добротой, проявляют внимание к девочке не из притворства, не с целью ее вербовки в секту. Когда у Рен по возвращении в охраняемый поселок появляется возможность выставить вертоградарей в дурном свете, изобразить себя жертвой фанатиков и тем самым завоевать популярность в новой школе, эта проявленная к ней человечность останавливает ее от того, чтобы придумывать порочащие вертоградарей истории: «Я поняла, какое передо мной стоит искушение. Ясно увидела. Я могла рассказывать о причудливых подробностях жизни в секте, притворяясь, что считаю их извращениями. <...> Предательство – это так легко. В него соскальзываешь»²⁹⁸. Повзрослев, Рен восхищается мужеством своей бывшей подруги Бернис, оставшейся верной учению вертоградарей и поэтому погибшей: «У нее всегда хватало мужества следовать

²⁹⁴ Этвуд М. Год Потопа. С. 79.

²⁹⁵ Там же, с. 73.

²⁹⁶ Там же, с. 75.

²⁹⁷ Там же, с. 79.

²⁹⁸ Там же, с. 254.

своим убеждениям. Этими качествами я восхищалась – убеждениями и мужеством – потому что у меня, кажется, никогда не было ни того ни другого»²⁹⁹.

Вторая героиня романа «Год Потопа», периодически сменяющая Рен в описании вертоградарей, зрелая и по-своему мудрая Тоби, способна более глубоко понять открывающееся ей вероучение. Она попадает в секту уже сложившейся личностью, внутренне сопротивляется ее влиянию, снисходительно относится к «нравоучительным сентенциям» и далекой от жизни, по ее мнению, догматике вертоградарей; они кажутся ей похожими на «ангелов-оборванцев или карликов-бомжей»: «Процессия приблизилась, и Тоби стало лучше видно. Предводитель был бородат и одет во что-то вроде кафтана, сшитого, судя по его виду, обкуренными эльфами»³⁰⁰.

Однако уже при первой встрече с членами культа и его руководителем она понимает, что вертоградари вовсе не так просты, как кажется: их странное поведение часто оказывается умело спланированной акцией. Так, именно «приверженцы безумной религии», разыгрывая целый спектакль, спасают Тоби из рук насильника и психопата, больболиста Бланко: «Тут Тоби окружила толпа детей. Двое схватили ее за руки, а остальные образовали что-то вроде почетного эскорта – впереди и позади.

– Скорее, скорее, – говорили они, таща и подталкивая ее.

За спиной взревели:

– Сука! Вернись!

– Сюда, быстро, – сказал самый высокий мальчик»³⁰¹.

Очувившись в саду вертоградарей на крыше многоэтажного дома, Тоби испытывает чувство облегчения и благодарности: «Словно большая благосклонная рука протянулась с небес, подняла ее и теперь держала – надежно, в безопасности»³⁰². В то же время, обращаясь к изображению секты глазами Тоби, обладающей трезвым, подчас скептическим умом, автор раскрывает и другие грани ее об-

²⁹⁹ Этвуд М. Год Попопа. С. 342.

³⁰⁰ Там же, с. 52.

³⁰¹ Там же, с. 55.

³⁰² Там же, с. 56.

лика. Так, Тоби чувствует, что это люди, бегущие от реальности; ей претит «слащавое ханжество с повелительным оттенком», присущее некоторым членам общины³⁰³. В их религиозном культе героиня ощущает изъяны: «Молитвы наводили тоску, а теология оставляла желать лучшего»³⁰⁴.

Вместе с тем, используя критический, но и непредвзятый, объективный взгляд Тоби, Этвуд не только отдает должное гуманистическим поискам вертоградарей и их стремлению жить в гармонии с природой, но и выявляет скрытые мотивы в действиях основателей секты.

Со временем, когда Тоби занимает высокое место в иерархии руководителей общины, ей открываются причины, по которым власти порой относятся терпимо к существованию секты – она нищая, у нее нечего грабить: «Мы для них сумасшедшие фанатики, повернутые на безумной диете, с полным отсутствием вкуса в одежде и пуританским отношением к приобретению вещей. Но у нас нет ничего такого, что им хотелось бы заполучить, так что мы не считаемся экстремистами»³⁰⁵. Героиня узнает, что среди членов секты есть и бывшие ученые, и талантливые врачи, чьи воззрения на деятельность вертоградарей далеки от бездумного религиозного фанатизма, и понимает важность «теологических тонкостей» для функционирования разветвленной и жизнеспособной организации.

Если взгляд Рен – взгляд подростка, откровенно высмеивающего странный культ, едко иронизирующего над ним и тем самым выявляющего слабые стороны учения вертоградарей, то в восприятии Тоби, персонажа, наделенного большей духовной зрелостью и душевной восприимчивостью, образ религиозной общины обретает более высокое и в некоторых случаях даже возвышенное наполнение. Это особо подчеркивается в связи с проблематикой гармоничного сосуществования с природой. Героиня ощущает, как забота и наблюдения за садом на крыше здания в плебсвилле помогают ей восстановить душевное равновесие и индивидуальность³⁰⁶.

³⁰³ Этвуд М. Год Потопа. С. 61.

³⁰⁴ Там же, с. 60.

³⁰⁵ Там же, с. 62.

³⁰⁶ Там же, с. 196.

У своей старшей подруги, Пилар, Тоби учится общаться с пчелами, образ которых также является частью символического пространства сада. Пчелы – проныцательные духи природы, способные отличать истинное от ложного, злого человека от доброго, распознавать человеческие эмоции. Они посредники между физическим и духовным миром. Они же – лакмусовая бумага состояния природы: если умирают пчелы, природе уже не восстановиться. Сохраняя пчел и свой скромный сад, Тоби как бы корректирует устремления вертоградарей, лишая их богословского и метафизического пафоса и возвращая на уровень общечеловеческих ценностей.

Деятельной альтернативой эскапистскому характеру культа вертоградарей в трилогии Этвуд предстает группа «аддамитов». Это подпольная организация ученых и хакеров, занятых локальными актами сопротивления власти корпораций, подрывными операциями и диверсиями.

Упоминания об организации «Безумный Аддам» появляются в тексте первого романа. Джимми упоминает о новом увлечении своего друга, сетевой игре «Вымирафон», посвященной разнообразным видам недавно вымерших животных и растений. На сайте игры было указано, что она ведется «под управлением «Безумного Аддама»: «Адам давал имена живым тварям, Безумный Аддам перечисляет имена тварей мертвых. Хотите сыграть?»³⁰⁷ Кодовые имена для участия в игре выбирались из числа этих вымерших (в художественном пространстве антиутопии) животных – Комодо, Носорог, Ламантин, Морской Конек. Так, оказывается, что прозвище друга Джимми Коростель, под которым данный персонаж фигурирует в трилогии, связано с этой игрой: «Себя Коростель назвал Коростелем, в честь Красношеих Коростелей, австралийских птиц, весьма, сказал Коростель, немногочисленных»³⁰⁸. Есть в первом романе и упоминания о главных игроках, неких «Гроссмейстерах», которые имеют доступ к игре и управляют ей.

Однако сайт игры оказывается «обманкой»: он служит тайным местом встречи в сети группы людей под названием «Безумный Аддам». В числе членов

³⁰⁷ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 97.

³⁰⁸ Там же, с. 87.

группы оказываются талантливые ученые, не согласные с политикой корпораций и решившие перейти к подпольной деятельности, чтобы противостоять ей. Сущность деятельности этой группы открывается в сообщениях – отчетах о биотеррористических операциях, появляющихся на сайте. Этвуд иронически перечисляет творения подпольных лабораторий, бросающих вызов корпорациям: в их числе – и осы, заражающие животных на фермах, и «новый вид обычной домашней мыши, питающейся изоляцией электропроводки»³⁰⁹, и даже микробы, способные в буквальном смысле слова переварить автостраду. Однако, казалось бы, подводя читателя к выводу о несерьезности намерений организации, Этвуд в диалоге персонажей сама опровергает подобное суждение: «Но это серьезнее. Кажется, они борются с аппаратом. Со всей системой, хотят ее уничтожить. Человеческих жертв пока не было, но им это явно под силу»³¹⁰.

Таким образом, перед нами – не группа «свихнувшихся», а реальная, достаточно плодотворно функционирующая организация, способная бороться с системой, пусть и достаточно своеобразными методами.

Однако Этвуд не спешит давать однозначного вывода на вопрос о возможности подобного сопротивления режиму. Хотя отдельные осуществленные «аддамитами» диверсии успешны, сами они оказываются уязвимыми, когда Коростель, пользуясь имеющимися у него данными о преступных действиях членов группы, с помощью шантажа вынуждает их принять участие в создании смертоносного вируса «НегаПлюс», ставшего причиной пандемии: «Я сделал им бумаги. Большинство согласилось, особенно когда я предложил уничтожить их так называемые настоящие личности и вообще все записи об их существовании»³¹¹. Высокий идеал борьбы против системы превращается в борьбу за собственное выживание, а попытки бегства некоторых из «аддамитов» из фактического рабства заканчиваются гибелью: «Они упали с моста в плебсвилле»³¹².

³⁰⁹ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 260.

³¹⁰ Там же, с. 261.

³¹¹ Там же, с. 357.

³¹² Там же.

Во втором романе трилогии, «Год Потопа», сюжетная линия, связанная с «аддамитами», остается, тем не менее, периферийной. Из текста становится очевидно, что руководителем группы становится Зеб, брат Адама Первого, лидера вертоградарей, не согласившийся с его «ненасильственным путем» и решивший перейти к более активным действиям, основав, по словам брата, «раскольническую, еретическую группу»³¹³. Отколовшись от вертоградарей, новая группа все же продолжает поддерживать с ними связь. Так, Зеб предупреждает брата и его последователей об опасности, которой они подвергаются, когда ККБ хочет приписать им кровавые теракты: «Внимание всем вертоградарям. Это свалят на вас. Уходите в подполье»³¹⁴.

В конце романа «Год Потопа» Тоби встречает оставшихся в живых после эпидемии членов группы «Безумный Аддам», которые потом переходят в заключительный роман трилогии. Примечательно, что многообразие и запутанность сюжетных ходов вынуждает автора еще раз напомнить читателю о том, что аддамиты были в свое время завербованы Коростелем для создания не только смертоносной таблетки, но и гибридных человекообразных существ: «Они все помогали Коростелю с этим грандиозным экспериментом. Какой-то совершенно прекрасный человеческий генотип, который может жить вечно. Еще они сделали большую часть работы над «Негой-Плюс». <...> От нее и началась пандемическая чума»³¹⁵.

Таким образом, и в отношении последователей группы «Безумного Аддама» позиция автора оказывается расплывчатой, неоднозначной. Аддамиты совершают определенные действия, потенциально способные пошатнуть систему, однако все они носят локальный характер и истолковываются Этвуд в ироническом ключе (вспомним «микробы, которые жрали асфальт»). Им не удается разрушить систему, однако они оказываются ответственны (пусть и не по собственной воле) за гибель человечества в результате пандемии.

³¹³ Этвуд М. Год Потопа. С. 323.

³¹⁴ Там же, с. 319.

³¹⁵ Там же, с. 461.

Сложные отношения, как показывает Этвуд, связывают аддамитов и с вертоградарями. С одной стороны, аддамиты предупреждают вертоградарей об опасности, когда те оказываются под прицелом корпораций. С другой стороны, сама ситуация, в результате которой вертоградари уничтожаются и вынуждены уйти в подполье, связана со слишком активной и не всегда обдуманной деятельностью аддамитов, поскольку именно их подрывные действия приписываются вертоградарям корпорациями, в результате чего совершается расправа над членами секты.

Таким образом, изображая две альтернативы существования в антиутопическом мире, Этвуд стремится избежать одностороннего морализаторства и идеализации и в том, и в ином случае. Мирные вертоградари, отказавшиеся от насильственных попыток борьбы с системой, разрабатывают модель автономного существования, обладающую многими положительными характеристиками – гармонией с природным окружением, рациональным использованием ресурсов, вполне адекватными нравственными установками. Однако Этвуд неоднократно подчеркивает и слабые стороны подобного «мягкого» варианта сопротивления, или, вернее, непротивления системе. Вертоградари не выдерживают натиска корпораций и не могут продолжать свою деятельность, а их остатки вынуждены скрываться. Столь же неоднозначна и деятельность «аддамитов», в результате которой они, фактически, участвуют в уничтожении человечества.

3.3. «Дивные новые люди»

Если первые две перспективы существуют (и сосуществуют) в антиутопическом мире Этвуд как взаимодополняющие друг друга поиски пути, в конечном итоге позволяющие остаткам человечества обеспечить свое существование в постапокалиптических условиях, то третья перспектива связана с исследованием самих границ человеческого и животного, природного и социального, врожденного и приобретенного.

В поисках нового пути развития человечества Этвуд также обращается к теме генной инженерии: в первом романе трилогии, «Орикс и Коростель», появ-

ляются созданные с помощью науки разумные человекоподобные существа, появившиеся на свет в лаборатории «Пародиз» под руководством ученого Коростеля и получившие вследствие этого название Дети Коростеля (Crakers). Замысел Коростеля основан, в первую очередь, на принципе рационализма: он разрабатывает идеальных существ, лишенных недостатков, которыми, по его мнению, изобилует старый вид.

Внешне, в физическом отношении Дети Коростеля предстают совершенными, обладают гармоничным внешним обликом. К примеру, такими видятся женщины этого племени герою первого романа трилогии Джимми: «Кожа у них всех известных цветов, от чернее черного до белее белого, все разного роста, но каждая безупречно сложена. Зубы крепкие, кожа гладкая. Никакого жира на талии, никаких «велосипедных покрышек», никакой целлюлитной апельсиновой корки на бедрах»³¹⁶. Столь же прекрасны и мужчины («гладкая кожа, развитая мускулатура»³¹⁷), «изумительно красивы» и дети: «Все голые, все идеальные, все разноцветные – шоколадные, розовые, цвета чая, кофе, сливок, масла, меда – и с одинаковыми зелеными глазами»³¹⁸.

Подобным образом воспринимает их и Тоби в романе «Безумный Аддам», несмотря на многообразие внешнего облика «странных существ», которыми кажутся ей Дети Коростеля, все без исключения кажутся ей совершенными: «Обнаженные тела – словно из комикса для подростков, где тела изображены в соответствии с идеалом, где каждый мускул и каждая ложбинка четко очерчены и блестят»³¹⁹.

Дети Коростеля наделены рядом особенностей, существенно облегчающих их существование. Этвуд иронически отмечает в одном из своих эссе: «У сконструированных (*designer*) людей есть некоторые аксессуары, которые я не прочь бы иметь сама»³²⁰. У Детей Коростеля генетически устранена растительность на ли-

³¹⁶ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 117-118.

³¹⁷ Там же, с. 184.

³¹⁸ Там же, с. 13.

³¹⁹ Этвуд М. Безумный Аддам. С. 25.

³²⁰ Atwood M. In *Other Worlds: SF and the Human Imagination*. London, 2012. P. 91.

це: «Сам Коростель считал, что борода иррациональна, его раздражало бритье»³²¹. Ген медузы заставляет их глаза светиться в полутьме: «Должно быть, позаимствовал у каких-то глубоководных биоформ»³²². Постоянно исходящий от них запах цитрусовых защищает их от moskitov. Для сращивания кожи и костей они пользуются встроенным в них разработчиками «модулем мурлыканья», издавая звуки на высокой частоте³²³.

Новые существа не испытывают проблем с недостатком продовольствия, поскольку для поддержания жизни им не нужен животный белок, они не испытывают потребности в «хищничестве» и питаются в буквальном смысле «подножным кормом»: «Дети Коростеля – вегетарианцы, едят главным образом траву, листья и корни»³²⁴.

Еще одно важное отличие Детей Коростеля от старого человечества заключается в том, что, как предусмотрено на генетическом уровне, они быстрее развиваются: «Годовалому малышу на вид лет пять. В четыре года он будет выглядеть как подросток»³²⁵. Однако, подобно обитателям «дивного нового мира» в антиутопии Хаксли, которые живут без болезней и легко расстаются с жизнью в 60 лет, Дети Коростеля также запрограммированы на смерть в определенном возрасте, «в тридцать лет – неожиданно, без всяких болезней»: «Никакого старения, никаких переживаний. Просто ложатся и умирают»³²⁶.

Пристальное внимание Коростеля вызывает половая сфера создаваемых им существ, поскольку, по его мнению, она устроена у человека наиболее иррационально и вызывает самые большие неприятности. Решить проблему бесконтрольного размножения, на его взгляд, можно, упростив процесс зачатия, сделав размножение цикличным и исключив могогамию. Поэтому спаривание у Детей Коростеля происходит редко, с определенной периодичностью, как у большинства

³²¹ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 14.

³²² Этвуд М. Безумный Аддам. С. 473.

³²³ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 185.

³²⁴ Там же, с. 187.

³²⁵ Там же, с. 188.

³²⁶ Там же, с. 361.

млекопитающих: «Коростель все рассчитал и постановил, что для женщины раз в три года – более чем достаточно»³²⁷.

Этвуд подробно (на нескольких страницах) описывает брачные игры Детей Коростеля: их «спаривания» происходят сезонно и сопровождаются изменениями во внешнем облике. В частности, иную окраску приобретают их гениталии, благодаря чему они получают от выживших представителей старого человечества еще одно наименование – «синие люди». Мужчины воспроизводят внешне напоминающий человеческий ритуал ухаживания, дарят женщине букеты цветов, однако оказывается, что и эта особенность заложена генетически.

Сам процесс оплодотворения лишается эмоциональной составляющей: «Их сексуальность не терзает их постоянно, ни облачка беспокойных гормонов; они входят в течку и спариваются с регулярными интервалами, как все млекопитающие, за исключением людей»³²⁸. В процессе оплодотворения на одну женщину приходится четыре партнера мужского пола, для чего «самок» Детей Коростеля потребовалось снабдить «очень прочными вагинами», и этому тоже приводятся рациональные доводы: «Секс больше не таинственный ритуал, что вызывает зависть и отвращение, вершится в темноте, множит убийства и самоубийства. Теперь он больше похож на выступление спортсменов или на беззаботную возню на лужайке»³²⁹.

В первом романе Коростель гордо перечисляет свои усовершенствования, устраненные им «деструктивные наклонности»: Дети Коростеля не различают цвета кожи и, как следствие, неспособны изобрести расизм, у них отсутствуют структуры мозга, отвечающие за создание общественной иерархии, ликвидировано стремление к территориальности.

Таким образом, искусственно созданные существа, на первый взгляд, предстают практически безупречными, устроенными оптимальным образом. Однако по сравнению с человеком они оказываются примитивными, существование их обедняется и во многих аспектах приравнивается к животному.

³²⁷ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 196.

³²⁸ Там же, с. 364.

³²⁹ Там же, с. 197.

К примеру, описывая особенности Детей Коростеля, автор подчеркивает, что они не имеют установленного времени приема пищи, они потребляют лишь растительную еду и постоянно заняты поеданием и пережевыванием листьев. В результате, как осознает Тоби в «Безумном Аддаме», у них полностью утрачивается один из аспектов человеческой культуры: «Она и забыла, у них не бывает приемов пищи как таковых. Они пасутся непрерывно, как все травоядные»³³⁰.

Коростель наделяет новых существ и еще одной специфической особенностью – они питаются так называемыми цекотрофами, то есть, по сути, поедают собственные экскременты. Так, в заключительном романе трилогии ребенок из племени Детей Коростеля спрашивает у Тоби: «А выедите свой помет, о Тоби? <...> Как мы? Чтобы листья лучше переваривались?»³³¹. В устах героя первого романа Джимми, которому подобный способ питания кажется «омерзительным», звучит саркастическое замечание: «Как ни посмотри, говорил он, в конечном счете получается, что эти люди будут жрать собственное дерьмо»³³².

Подобно этому, возвращением к примитивности, к животному началу выглядит и ежедневный ритуал «разметки территории» своей мочой, который серьезно и деловито совершают мужчины племени: «Мужчины делали это дважды в день, как их учили: важно сохранять интенсивность запаха и регулярно обновлять линию. Коростель взял в качестве образца псовых, куньих и парочку других семейств и видов»³³³. По сути, эта нехитрая деятельность оказывается единственной «работой», доступной мужчинам (женщины племени заняты, помимо вынашивания и рождения детей, только поддержанием огня): «Резьба по дереву, охота, финансы, войны и игры в гольф будут им недоступны»³³⁴.

В этом перечислении звучит авторская ирония: создания Коростеля лишаются основных сфер человеческой жизнедеятельности – спорта, ремесел, экономики, которые в его интерпретации получают статус мужских «игрушек». Это состояние представляется Джимми звероподобным, он с сарказмом воспринимает

³³⁰ Этвуд М. Безумный Аддам. С. 121.

³³¹ Там же, с. 120.

³³² Там же, с. 165.

³³³ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 182.

³³⁴ Там же, с. 183.

«травоядное» существование Детей Коростеля: «Паслись, дрыхли, часами сидели и вроде ничего не делали. Матери нянчили младенцев, дети постарше играли друг с другом. Мужчины мочились, встав в круг. У одной женщины началась синяя фаза, и мужчины совершали брачные танцы, пели, держа в руках цветы, и размахивали синими пенисами. Сложившаяся пятерка устраивала себе праздник плодovitости где-то в кустах»³³⁵.

Проводя в обществе Коростеля много времени, герой остро чувствует недостаток человечности в нарочито прекрасных, как на рекламных фотографиях, существах. Сама идеальность, отсутствие изъянов кажется ему главным изъяном гибридных существ: «...Эти новые женщины не грустят, у них не бывает кривых улыбок: они безмятежны, точно ожившие статуи. Они его (*Джимми. – Е. Ж.*) замораживают»³³⁶. Подобные ощущения вызывают «сверхъестественно красивые», «отфотошопленные» Дети Коростеля и у Тоби: она осознает, что это внешнее совершенство еще отдаляет безупречных «синих людей» от остатков старого человечества, ущербного по сравнению с ними, «с болтающейся второй кожей, стареющими лицами, уродливыми телами»³³⁷.

Подчеркивают это несоответствие идеального внешнего облика и отсутствия внутренней глубины и сложности имени Детей Коростеля, отражающие «своеобразное чувство юмора» их создателя³³⁸. Ирония заключается в том, что все эти имена (Авраам Линкольн, Императрица Жозефина, Мадам Кюри), что хорошо осознает Джимми, принадлежат истории цивилизации, конец которой также кладет само изобретение Коростеля. Как следствие, употребляемые по отношению к его созданиям, эти имена оказываются язвительной насмешкой сумасшедшего гения и лишь подчеркивают отличие Детей Коростеля от тех, кто их «разработал». Так, наиболее яркий персонаж из племени «синих людей» в третьем романе носит имя «знаменитого пирата-убийцы», Черная Борода, хотя, как упоминалось выше, бороды у него никогда не вырастет.

³³⁵ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 403.

³³⁶ Там же, с. 118.

³³⁷ Этвуд М. Беззумный Аддам. С. 55.

³³⁸ Там же, с. 120.

Столь же иронично описывает автор и наделение Детей Коростеля «модулем мурлыкания», безусловно, полезным в отсутствие у племени медицины, но приводящего к ряду неприятных инцидентов: «Дети из одного пробного поколения обростали усами и карабкались по занавескам, у пары других были проблемы с речью...»³³⁹.

В результате регулирования полового поведения, сближения его с поведением животных Дети Коростеля полностью избавляются от той стороны жизни, которая, по мнению их творца, приносит человечеству слишком много страданий: «Больше никакой несчастной любви, безнадежной страсти, никаких препятствий между желанием и половым актом»³⁴⁰. Однако одновременно утрачивается глубина чувств и свобода выбора. Дети Коростеля лишаются потенциала развития, заключенного в самом несовершенстве человеческой природы: «Между прочим, наш вид произвел на свет Бетховена. <...> И все мировые религии, и всякое такое. От этих ничего подобного не дождешься»³⁴¹.

Бетховен был неполноценен телесно, страдал от неразделенной любви, но, может быть, как раз поэтому стал гением. К этому выводу – критической оценке искусственного усовершенствования человеческой природы – склоняет нас автор. Этвуд подчеркивает, что причина совершенствования человека – сама динамическая сложность существования человека, наличие страданий. По меткому замечанию одного из исследователей творчества Этвуд, «если традиционные человеческие качества нужно принести в жертву ради выживания, может быть, не стоит и выживать»³⁴².

Изображая контакты Детей Коростеля и остатков Homo Sapiens, автор создает интригу на сюжетном уровне, ставит вопрос о возможности скрещивания людей с теми, кто был искусственно создан (истории Аманды, Рен, Американской Лисицы в третьей части трилогии). Однако у Этвуд эти истории окрашены доб-

³³⁹ Этвуд М. Безумный Адам. С. 185.

³⁴⁰ Там же, с. 170.

³⁴¹ Там же, с. 181.

³⁴² Ingersoll E. G. Survival in Margaret Atwood's Novel Oryx and Crake. Режим доступа: <http://eng529.pbworks.com/w/file/attach/78855701/Survival%20in%20Margaret%20Atwood%E2%80%99s%20Oryx%20and%20Crake.pdf> (дата обращения 01.10.2017).

рым юмором, а подчас и иронией, что отражают, в частности, «гибридные», неестественные имена, данные родившимся в результате подобных союзов детям: Джимадам, Пиларен.

Судьба этих детей, унаследовавших и людские, и животные гены, остается неясной, вызывает множество вопросов относительно того, какие генетические черты они унаследуют, с какой скоростью будут развиваться, как будет происходить их дальнейшее размножение. «Удачи человеческому роду, что я еще могу сказать», – так подводит итог один из персонажей последнего романа³⁴³. Проблема размножения для остатков человечества решена, однако насколько осталось в этом подлинно человеческого – вопрос остается открытым.

Вместе с тем, автор ставит вопрос о возможном совершенствовании Детей Коростеля в традиционном, человеческом плане. Их «опекун» Джимми первоначально скептически относится к такому варианту развития событий: «Помочь им изобрести колесо. Оставить им в наследство свои знания. Передать им все мои слова. Нет, не выйдет. Безнадежно»³⁴⁴. Однако ему импонируют многие качества нового вида – «наивный оптимизм, дружелюбие, невозмутимость»³⁴⁵, – и он, понимая свою ответственность за порученных ему Коростелем существ, все же пытается, пусть и в символической форме, приобщить их к человеческому опыту. Дети Коростеля оказываются способны на самостоятельное обучение, овладевают многими аспектами человеческой культуры.

Хотя Коростель пытается на генетическом уровне искоренить в своих творениях стремление к религиозно-мистическому осмыслению действительности, это оказывается неподконтрольным ему, и у «синих людей» появляются зачатки религиозной веры, «общения с невидимым». Джимми догадывается, что у них складываются формы поклонения высшему началу – молитвы, заклинания, транс.

Оказавшись после смерти своего создателя на свободе, вне стен лаборатории, Дети Коростеля создают на основе получаемых ими сведений об окружающей действительности наивную, но, по своему уникальную и поэтическую, мифо-

³⁴³ Этвуд М. Беззумный Аддам. С. 480.

³⁴⁴ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 403.

³⁴⁵ Там же, с. 181.

логическую версию собственного происхождения, в которой находится место и создателю Коростелю, и его материнской ипостаси – Орикс, и новому Моисею и одновременно Ною – Снежному Человеку (Джимми): «Сколько прошло времени – два месяца, три? Он сбился со счета, а у них уже про него мифология, догадки»³⁴⁶. Их мифотворчество непосредственно и эклектично, однако оно знаменует собой переход от полубессознательной, звероподобной жизни к первому этапу собственно человеческого существования.

Столь же важна, как и мифотворчество, в романе возможность развития «новой расы» людей посредством искусства, прежде всего, музыкального. Искусство, как утверждает герой первой части трилогии, «определяет смысл бытия» и становится единственным, что может сохранить человеческое начало: «Когда цивилизация распадается в пыль и прах, остается только искусство. Изображения, музыка, слова. Художественные конструкции»³⁴⁷. Эта сторона существования Детей Коростеля также оказывается неподвластной их творцу – вместе с зачатками религиозных ритуалов и мистического осмысления действительности у них зарождаются и зачатки ее художественного изображения.

Музыка оказывается в буквальном смысле неотделимой от существования, «встроенной» в природу не только человека разумного, но и его новых собратьев. Не случайно чуткость Детей Коростеля к звукам, пению воспринимается их «пастырем» как подлинно человеческое качество: «Вдалеке, в деревне, мирно бормочут человеческие голоса. Едва ли их можно назвать человеческими. Пока они не начинают петь»³⁴⁸.

Однако наиболее полно эта способность к интеллектуальному и духовному развитию воплощается в образе Черной Бороды, мальчишки из числа Детей Коростеля, которого берет под свое покровительство Тоби, ставшая второй после Орикс «человеческой матерью» для нового вида существ. Она приобщает мальчика, а, тем самым, и его соплеменников не только к письменности, но и к человеческим ценностям, открывая ему духовное измерение материнской любви, заботы и

³⁴⁶ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 17.

³⁴⁷ Там же, с. 200.

³⁴⁸ Там же, с. 125.

искренней дружбы. Повзрослев, он становится преемником Тоби и летописцем нового человечества и в своих записях отзывается об умершей к тому времени героине с искренним восхищением и преданностью.

Он, первый из Детей Коростеля, научившийся читать и писать, продолжает осмысление будущего человечества искренне и правдиво, в духе самой Тоби. Так, по мысли автора, он в подлинном смысле слова становится человеком, воплощая в жизнь слова Джимми: «Человек надеется оставить свою душу в ком-то другом, в новой версии себя, и жить вечно»³⁴⁹. В этом – к такому итогу подводит читателя Этвуд – и есть потенциал развития человеческого рода, определяемый не генетическими характеристиками, а культурным развитием. Тоби и Джимми умирают, однако их душа, их наследие продолжает жить и в остатках человечества, и в Детях Коростеля.

Определяя в одном из эссе жанр своих произведений как *ustopia*, М. Этвуд обосновывает непереносимое присутствие позитивного, утопического начала в любой «негативной утопии». *Ustopia*, подобно введенным ею в текст романов названиям генетически модифицированных животных, – гибрид, произведенный от сочетания английских слов *utopia* и *dystopia*; в то же время в нем прослеживается указание Этвуд на близость вымышленного мира подобных произведений актуальному положению вещей: слово *ustopia* можно истолковать буквально и как «место, в котором *мы* находимся». В качестве примера она приводит классические образцы антиутопического жанра, в числе которых – «1984» Дж. Оруэлла, где, по ее мнению, утопическое начало присутствует «в форме старинного стеклянного пресс-папье и маленькой лесной полянки у ручья»³⁵⁰.

В «Рассказе Служанки», первом романе Этвуд, которому она дает наименование *ustopia*, ностальгически-идеализированные, утопические черты приобретает мир «до» тоталитарного режима, конструируемый в памяти героини – жизнь, в которой она могла распоряжаться собственным телом, находиться рядом с любимыми людьми, обладать собственностью, свободой выбора и передвижения. В

³⁴⁹ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 142.

³⁵⁰ Atwood M. In *Other Worlds: SF and the Human Imagination*. P.86.

пространстве антиутопической трилогии «Безумный Аддам» также появляются утопические мотивы. Тем не менее, все альтернативные способы сохранения человеческого начала в условиях разрушения социальных структур и нравственных границ научного познания подвергаются автором критическому осмыслению, трактуются неоднозначно.

4. Художественное своеобразие трилогии и приметы массовой культуры

4.1. Проблематика и система образов.

Вопрос о полнокровности характеров в трилогии и их эволюции

Напомним, что роман 2003 года «Орикс и Коростель» первоначально задумывался как автономное произведение, не подлежащее циклизации. Это сказалось на относительной самодостаточности сюжета и композиции романа, по отношению к которому вторая часть трилогии, «Год Потопа», не выступает ни продолжением, ни предысторией; события в них происходят одновременно, но в разных пространствах вымышленного антиутопического мира. Критик К. Мур метафорически называет второй роман трилогии «диптихом» по отношению к первому³⁵¹, К. Лабудова вводит термин *simultaneouel*³⁵², а сама писательница называет эту книгу «исследованием мира «Орикс и Коростеля» с иной перспективы»³⁵³.

Продолжением по отношению к обеим частям одновременно выступает третий, синтезирующий все линии, роман, «Безумный Аддам». Таким образом, исходный авторский замысел разворачивается автором в трилогию. Это определяется не столько художественной логикой повествования (развитие обозначенных

³⁵¹ Moore C. The Year of the Flood by Margaret Atwood. Режим доступа: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/books-life/6167348/The-Year-of-the-Flood-by-Margaret-Atwood-review.html> (дата обращения 01.10.2017).

³⁵² Labudova K. Paradise Redesigned: Post-Apocalyptic Visions of Urban and Rural Spaces in Margaret Atwood's Maddaddam Trilogy. Режим доступа: http://anglisztika.uni-eger.hu/public/uploads/labudova-2013_556dd8afdab1f.pdf (дата обращения 01.10.2017).

³⁵³ Atwood M. In Other Worlds: SF and the Human Imagination. P.92.

схематично в первом романе линий), сколько стремлением к подкреплению коммерческого успеха, что соответствует общей тенденции к циклизации произведений в развитии массового «извода» жанра. В результате трилогия канадской писательницы приобретает ряд особенностей, во многом лишающих цикл целостности, обедняющих его антиутопическую составляющую.

В первой части трилогии главным героем является Джимми, он же Снежный человек, друг Коростеля, который после его смерти становится пастырем и защитником созданий ученого, Детей Коростеля. Мужчина-рассказчик – нетипичная ситуация для произведений Этвуд, которые, будь они реалистичны или фантастичны, преимущественно сосредоточены на женской судьбе.

В результате роман, во многих других отношениях отсылающий к первой антиутопии Этвуд, лишается гендерной специфики, что знаменует своеобразный возврат к системе персонажей, характерной для «классических» антиутопий первой половины XX века. Это определяет особенности любовной коллизии, осмысливаемой в романе с позиций героя-мужчины. В романе возникает своеобразный «треугольник», поскольку и Джимми, и Коростель влюбляются в одну и ту же девушку, Орикс. Однако эта линия, которая, на первый взгляд, скрепляет сюжетную канву романа, оказывается во многом не разработанной.

Поскольку читатель видит ситуацию из перспективы героя, лишённого информации об истинных чувствах и побуждениях других персонажей, мотивы участников конфликта остаются размытыми, не проясняются читателю. Двое из трех персонажей, задействованных в нем, гибнут, однако эти трагические события оказываются лишёнными глубины и убедительности, перед нами – не полнокровные персонажи, а безликие маски.

Повествуя о судьбе Орикс, Этвуд обращается к особому авторскому приему: история Орикс по частям воссоздается Джимми, восстанавливается путем его настойчивых расспросов. Этот прием позволяет четко обозначить цель автора: чем более скупы на эмоциональную окраску и открытое выражение чувств описания судьбы девочки, тем более ужасающим предстает равнодушие общества, допускающего сексуальную эксплуатацию, в том числе детскую, а также роль кор-

пораций, которые поощряют самые изощренные формы насилия над личностью, если это приносит им экономическую выгоду.

Попытки Джимми узнать фактические подробности ее жизни натываются на сопротивление Орикс, которое он интерпретирует по-разному, создавая для себя различные версии ее поведения, ни одна из которых не кажется ему достоверной. Иногда ему кажется, что так выражается стремление Орикс предстать перед ним с лучшей стороны, очистить свой образ от прошлого, иногда – что это своеобразная защитная реакция, отстранение от собственных чувств, иногда он отмечает признаки презрения Орикс к себе самой и к тому, что ее окружает.

Все события, отражающие чудовищные формы насилия над ее личностью и телом, Орикс передает Джимми спокойным, равнодушно-презрительным тоном. Любые попытки героя вызвать у нее эмоциональную реакцию оказываются безуспешными. Орикс отказывается говорить о том, что она чувствовала и чувствует, отшучиваясь фразой: «Все-то ты хочешь знать»³⁵⁴. Она не сообщает Джимми настоящего имени, не открывает своей национальности, не помнит родного языка. Ее воспоминания разворачиваются перед Джимми обрывочно, он словно бы монтирует, «склеивает из обрывков» историю ее жизни, предстающую в ярких, но эмоционально отстраненных описаниях Орикс. Джимми видит происходящее с Орикс, но оно запечатлено ею с бесстрастием кинокамеры, отмечающей все детали, но не отражающей истинных переживаний.

Джимми понимает, что эта отстраненность – стремление уйти от интерпретаций, а вовсе не отсутствие этих переживаний: «Она не была бесчувственной – наоборот. Но она отказывалась чувствовать то, что он ей навязывал»³⁵⁵.

Таким образом, история Орикс в контексте проблематики сексуальной эксплуатации, порнографии и педофилии разрабатывается на страницах первой части трилогии подробно, почти с публицистической достоверностью, а удачная авторская находка позволяет еще более зримо, рельефно подчеркнуть бесчеловечность обрушившихся на героиню испытаний. Чем более «сладенькими», по словам

³⁵⁴ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 98.

³⁵⁵ Там же, с. 198.

Джимми, отретушированными предстают события, происходящие с Орикс, тем больше в отображении их ощущается скрытая ярость не только самой героини, но и писательницы.

Однако в изображении личных взаимоотношений Орикс с Джимми многое остается неясным, оставляет больше вопросов, чем ответов на них. Любит ли девушка Джимми искренне или только манипулирует им? Что связывает ее с Коростелем? Что заставляет стать участницей его замысла по созданию «синих людей» и выступить в качестве наставницы для новых существ, а также способствовать распространению вируса, унесшего большую часть человечества? Как и для героя романа, для читателя Орикс остается «сокровищницей, полной секретов», причем в дальнейших частях трилогии этот персонаж не появляется.

Подобно этому, остается совершенно неразработанным, схематичным и образ Коростеля в его отношении к Орикс. Читателю остается неизвестным, что в конечном итоге заставляет Коростеля убить Орикс (ревность, желание избавить ее от мучений?). В романе эта, казалось бы, ключевая для развития любовной коллизии (равно как и всего сюжета) сцена занимает лишь несколько строк, просто констатирующих события, но не дающих представления об их драматичности и глубине: «Пока Джимми смотрел, не веря своим глазам, Коростель перекинул Орикс на левую руку. Посмотрел на Джимми, прямо в глаза, без улыбки. <...> А потом перерезал ей горло. Джимми его застрелил»³⁵⁶. В третьем романе один из персонажей, Зеб, делает предположение относительно мотивов Коростеля: «Может быть, она была уже больна. <...> Может быть, он не мог без нее жить»³⁵⁷. Однако эти предположения так и остаются предположениями.

Многочисленные воспоминания Джимми о подростковых и юношеских влюбленностях еще более расплывчаты и фрагментарны, объекты его увлечений обозначены еще более схематично, зачастую даны только имена и поверхностные характеристики. Так, в первом романе кратко упоминается о девушке по имени Бренда, дневник которой Джимми тайком читает, пытаюсь найти упоминания о

³⁵⁶ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 338.

³⁵⁷ Этвуд М. Беззумный Адам. С. 452.

себе самом, и ее характеристика исчерпывается несколькими предложениями: «Симпатичная, жевала жвачку, сидела перед ним на уроках по жизненным навыкам. У нее на туалетном столике стояла робособачка на солнечных батареях»³⁵⁸. Есть упоминания и о художнице Аманде, которую он «хотел отремонтировать, починить и заново покрасить. Чтобы стала как новенькая»³⁵⁹.

Эти краткие упоминания становятся отправным пунктом для развития сюжетных линий второго романа, «Год Потопа», отражающих судьбу Аманды и Брендды. Последняя фигурирует уже под именем Рен (о роли ее точки зрения на вертоградарей мы уже писали). Развивается и любовная линия Брендды (Рен) – Джимми, истолкованная на этот раз героиней.

В то время как молодой человек упоминает о ней лишь мельком, ничего не значащими фразами, девушка видит в Джимми свою «половинку» и считает, что она с ним «по-настоящему подружилась». Она с пристрастием вспоминает их юношескую влюбленность, подробно описывает близкие отношения и причины разрыва, и читателю требуется время и усилие, чтобы соотнести этот насыщенный деталями, сентиментальный рассказ с несколькими предложениями от лица Джимми о некоей «Бренде» из первого романа. Сам Джимми на страницах «Года Потопа» предстает существом бледным, преподнесенным фрагментарно и поверхностно.

Подобная подмена наблюдается и в случае с образом основателя секты вертоградарей Адама Первого. Во втором романе трилогии Адам предстает как апологет новой религии, морализатор, из уст которого звучат отточенные афоризмы: «никогда не убивай без причины», «мы все – дети друг друга», «скрытность – лучшая доблесть». Он произносит длинные проповеди и благочестивые речи, однако в восприятии более зрелой героини романа «Год Потопа», Тоби, этот образ приобретает несколько иные черты. Наблюдая, как Адам Первый с ловкостью одерживает победу в стычке с больболистом Бланко, героиня видит за «доброй

³⁵⁸ Этвуд М. Орикс и Коростель. С. 239.

³⁵⁹ Там же, с. 252.

улыбкой» и «вежливым поклоном» проповедника не только ум, но и большую внутреннюю силу: «Этот человек как будто ничего не боялся»³⁶⁰.

Заняв более высокое положение в иерархии вертоградарей и войдя в круг «Адамов» и «Ев», управляющих их деятельностью вместе с Адамом Первым, Тоби понимает, что за странной внешностью основателя секты скрывается пронизательный, осведомленный во всем, что происходит в мире человек, уверенный в том, куда он идет, и искренний в своих устремлениях: «Со временем она поняла, что недооценивать его – большая ошибка. Хотя борода его к этому времени приобрела цвет невинности – белый, как перья птицы, – а голубые глаза были круглы и бесхитростны, как у младенца, хотя он казался таким доверчивым и уязвимым, Тоби знала, что не встретит другого столь же твердо идущего к цели человека. Он не размахивал этой целью как оружием; он парил внутри нее, и она сама его неслла. С таким трудно сражаться: все равно что атаковать прилив»³⁶¹. Тоби, имеющая возможность наблюдать Адама Первого «в кулуарах», отмечает в нем не только искренность, но и практичность: «Его скромное мнение напоминало молот, обернутый войлоком»³⁶².

Однако в третьем романе трилогии мы сталкиваемся с восприятием Адама другим персонажем, его братом (хотя, как оказывается впоследствии, и не кровным) Зебом. В интерпретации Зеба Адам предстает совершенно иным человеком, лишенным ореола избранности или святости.

Если во втором романе трилогии подчеркивается искренность, целостность Адама Первого как личности, а случаи сокрытия информации от других членов секты или обмана со стороны Адама Первого Тоби объясняет необходимостью, видит в поведении персонажа мудрость, то в «Беззумном Аддаме» основной чертой Адама, напротив, становится его притворство, «имитация невинности», которая позволяет ему «из всех проделок выходить невинной овечкой»³⁶³. Адам в воспоминаниях Зеба говорит «кротчайшим голосом», однако взгляд его холоден, он

³⁶⁰ Этвуд М. Год Потопа. С. 54.

³⁶¹ Там же, с. 118-119.

³⁶² Там же, с. 286.

³⁶³ Этвуд М. Беззумный Аддам. С. 148.

«чертовски скрытный сукин сын»³⁶⁴, который способен врать и обманывать с «терпеливой улыбочкой великомученика» на лице³⁶⁵. В самой хрупкости, бестелесности внешнего облика брата Зеб также видит притворство, поскольку за этой кроткой внешностью, по его мнению, скрывается жесткий и холодный ум человека, способного раздавать указания, просчитывать все на несколько шагов вперед, искусно манипулировать людьми и ничего не упускать из виду. Тоби видит в Адаме подлинное благочестие, но для Зеба он лишь «хитрожопый братец», который «строит благочестивое лицо»³⁶⁶.

В «Годе Потопа» образ Адама Первого раскрывается лишь в аспекте руководства культом вертоградарей, в третьем же романе он предстает человеком из плоти и крови, способным испытывать не только возвышенные религиозные чувства, но и ненависть к собственному отцу, что побуждает Адама убить его, но, по сути, руками брата: «Своими руками он никогда бы не превратил преподобного в клюквенный кисель. Но он устроил все так, чтобы это сделал я»³⁶⁷. Вместе с тем Адам оказывается не лишенным и личных привязанностей, что по сюжету второго романа трудно предположить. Он влюбляется в совсем не подобающую его статусу религиозного деятеля женщину, содержательницу публичного дома Катрину Ух, и тяжело переживает ее смерть: «Он чах и хирел на глазах. От него словно кусок отрезали»³⁶⁸.

Таким образом, и в данном случае повторяется ситуация, возникающая при соотнесении образов Джимми в первом и втором романе: Адам Первый в интерпретации Тоби в романе «Год Потопа» и он же в воспоминаниях Зеба в «Безумном Аддаме» во многом не соотносятся друг с другом, мотивы его поведения трактуются зачастую противоположным образом, что оставляет читателя в недоумении. В результате образ утрачивает целостность, лишается глубины и внутренней логики; о какой-либо его эволюции не может быть и речи.

³⁶⁴ Этвуд М. Безумный Аддам. С. 149.

³⁶⁵ Там же, с. 245.

³⁶⁶ Там же, с. 404.

³⁶⁷ Там же, с. 424-425.

³⁶⁸ Там же, с. 425.

В соотнесении персонажей первого и третьего романов трилогии четко прослеживается и еще одна примечательная особенность: обращаясь в «Безумном Адаме» к отношениям братьев Адама и Зеба, Этвуд практически воспроизводит сюжетную линию, уже задействованную ею в «Орикс и Коростеле». И в том, и в другом случае перед нами взаимодействие двух персонажей, один из которых выступает ведущим, руководящим по отношению к другому, фактически манипулирует им, а другой оказывается менее проницательным и во многом поддается влиянию. Конфликт между персонажами разворачивается сходным образом: и Адам, и Коростель выступают как старшие братья, в некотором роде наставники и руководители, а Зеб и Джимми в результате этого ощущают не только уважение к их интеллектуальному превосходству, но и определенную долю зависти и даже злости.

Эти параллели в системе персонажей в некоторых случаях реализуются в практически идентичных поворотах сюжета: и Зеб, и Джимми оказываются исполнителями, зачастую против своей воли, замысла «старших» (руками Зеба Адам убивает собственного отца, при этом оставаясь в стороне); Коростель не посвящает Джимми в свои планы относительно уничтожения человечества, однако делает его причастным к созданию смертоносного вируса. Он же поручает Джимми заботу о созданных им «синих людях», фактически делает его своим преемником. Подобно этому, к Зебу после смерти Адама переходит задача обеспечить выживание группы людей, в числе которых – бывшие вертоградари, детище его брата.

Как результат, линия взаимоотношений Адама и Зеба в третьей части трилогии хотя и во многом определяет сюжетное развитие романа, но оказывается избыточной в контексте трилогии как целостного произведения, вторичной по отношению к более яркой и оригинальной линии, связанной с отношениями Коростеля и Джимми из первого романа.

Композиционную цельность «Года Потопа» ослабляют включенные в повествование проповеди Адама Первого и гимны его религиозной секты. Автором здесь движет явное стремление к развлекательности, популяризации романа: не

случайно в ходе рекламной кампании, посвященной продвижению романа, гимны Вертоградарей исполнялись в песенном формате и впоследствии были выпущены на компакт-дисках «для религиозного поклонения или для целей охраны окружающей среды». Более того, как признается Этвуд, многие второстепенные персонажи появились в тексте трилогии только благодаря щедрым пожертвованиям тех, кто заплатил за появление своего имени на страницах романов. Таковы, к примеру, имена Аманда Пейн, Алан Спэрроу, Ребекка Экклер и другие.

4.2. Проблема жанра в «Трилогии Безумного Аддама»

Создавая свою антиутопическую трилогию, М. Этвуд стремится к умножению фабульных линий, отходу от единства композиционной схемы произведения, внесению в ткань повествования элементов жанровых образований, свойственных беллетристике. Ученые, в частности Дж. Б. Боусон³⁶⁹, справедливо отмечают тяготение трилогии М. Этвуд к популярным жанровым формам. Среди них, например, К. Лабудова отмечает «альтернативную историю, научную фантастику, постапокалиптический роман, триллер или киберпанк»³⁷⁰. А Р. Ш. Бэйгон называет трилогию коктейлем из «сатиры, киберпанка, любовного романа, спекулятивной прозы, романа о воспитании и детектива»³⁷¹.

Характерной чертой «Трилогии Безумного Аддама» (преимущественно в первой и третьей части) становится присутствие мотивов, связанных с высоким развитием информационных технологий. Так, в первом романе упоминается о хакерских атаках аддамитов, о сайте игры «Вымирафон», посредством которого осуществляется связь между членами группы, о многочисленных случаях хищения данных корпораций с помощью электронных технологий, упоминается о применении и хакерами, и корпорациями нанотехнологий. Встречаются подобные

³⁶⁹ Bouson J. B. "It's Game Over Forever": Atwood's Satiric Vision of a Bioengineered Posthuman Future in *Oryx and Crake*// Bloom's Modern Critical Views: Margaret Atwood. New York, 2009. P. 95.

³⁷⁰ Labudova K. *Paradise Redesign: Post-Apocalyptic Visions of Urban and Rural Spaces in Margaret Atwood's Maddaddam Trilogy*. Режим доступа: http://anglisztika.uni-eger.hu/public/uploads/labudova-2013_556dd8afdab1f.pdf (дата обращения 01.10.2017).

³⁷¹ Bagon R. Sh. *The Vertigo of the Beast: Thinking Animals in Literature*. Режим доступа: <http://sro.sussex.ac.uk/59662/1/Shochat%20Bagon,%20Robin.pdf> (дата обращения 01.10.2017).

детали и в третьем романе трилогии, в частности, когда речь идет о хакерской деятельности Адама и Зеба, которые осуществляют месть отцу при посредстве сети Интернет.

Некоторые западные критики, к примеру, К. Лабудова³⁷², на данном основании относят трилогию Этвуд к киберпанку. Для мира будущего, изображаемого канадской писательницей, действительно характерно активное использование информационных технологий на фоне «упадка или радикальных перемен в социальном устройстве», что критики считают важнейшим признаком этого субжанра научной фантастики³⁷³.

Однако в трилогии Этвуд речь идет лишь об отдельных деталях антиутопического пространства, в которых зачастую остается крайне мало собственно фантастического. И хакерские атаки, и финансовые махинации в сети, и громкие разоблачения с помощью интернета уже стали частью настоящего, а не прогнозируемого будущего. В «Трилогии Безумного Адама» они лишь способствуют усложнению, запутыванию некоторых сюжетных линий, приносят новые акценты в повествование, способствуя усилению развлекательного начала, и лишь отчасти используются для сведения неприкосновенности частной жизни к «абсолютному минимуму», о котором пишет К. Фернс³⁷⁴. Таким образом, проблемного поля, связанного с самими информационными технологиями, не возникает. Очевидна, в первую очередь, ставка на развлекательность, желание привлечь внимание читателя, преимущественно молодого.

В этих же целях в роман вводится авантюрный элемент, который особенно акцентируется в первой части трилогии, когда речь заходит о путешествии Джимми в разрушенный Компаунд и его столкновениях с одичавшими после вымирания большей части человечества свиноидами (не случайно сама писательница называет книгу «Орикс и Коростель» авантюрным романом). Лейтмотивом

³⁷² Labudova K. Paradise Redesigned: Post-Apocalyptic Visions of Urban and Rural Spaces in Margaret Atwood's Maddaddam Trilogy. Режим доступа: http://anglisztika.uni-eger.hu/public/uploads/labudova-2013_556dd8afdab1f.pdf (дата обращения 01.10.2017).

³⁷³ Андрушин В. М. Современная антиутопия: киберпанк и другие // Язык. Коммуникация. Методика преподавания. Курган, 2016. С. 6.

³⁷⁴ Ferns C. Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature. Liverpool, 1999. P. 113.

этой части романа становится тема выживания человека в постапокалиптическом мире, описания которого предельно зримы: «Здания, что не сгорели и не взорвались, еще стоят, хотя через щели прет растительность. <... > Очень скоро следы человеческого пребывания исчезнут вовсе»³⁷⁵. С уничтожением человечества рукотворная среда быстро уступает место природной, почти первобытной, что делает путешествие персонажа особенно опасным. Он ощущает себя последним человеком в мире, которому пришел конец, в мире, где ему предстоит заботиться о пропитании и укрываться от непогоды. Однако главными врагами Снежного Человека (Джимми) становятся свиноиды – сильные существа с человеческим мозгом: «Свиноиды умны, могут сделать вид, что отступают, спрятаться за угол и напасть»³⁷⁶. Автор целенаправленно нагнетает опасность, ускоряет ход действия: «Он смотрит через плечо: они перешли на рысь. Он тоже прибавляет скорость»³⁷⁷. Герой вынужден спасать свою жизнь, однако одновременно испытывает некий азарт – уход от погони доставляет ему удовольствие, что даже вызывает у него желание поддразнить свиноидов. Вся эта сцена разворачивается перед читателем подробно, предельно зримо и, несомненно, носит большей частью развлекательный характер.

Сильна приключенческая составляющая и в последней части, где упоминаются многочисленные и противоречивые «подвиги» одного из типичных маскулинных героев, Зеба, что отмечают и западные критики, называя в числе приключенческих мотивов «быстрый темп и мотив поиска»³⁷⁸. Так, подробно разрабатывается сюжетная линия, связанная с путешествием Зеба на Аляску, столкновение его с подосланным корпорациями убийцей и последующее выживание в дикой природе, к примеру, схватка с медведем.

Как и в случае с первым романом, многие подробности здесь оказываются избыточными в контексте трилогии как целостного произведения, однако, несомненно, способствуют повышению читательского интереса. К примеру, показана

³⁷⁵ Этвуд М. Орикс и Коростель, с. 229.

³⁷⁶ Там же, с. 244.

³⁷⁷ Там же, с. 277.

³⁷⁸ Kuznicki S. Genetically modified future: Pre- and post-apocalyptic visions of the world in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* // *Alternate Life-Worlds in Literary Fiction*. Wrocław, 2011. P. 122.

тельны в этом отношении шокирующие читателя подробности борьбы Зеба за свою жизнь. Чтобы не умереть от голода, он вынужден пойти на каннибализм, что достаточно откровенно находит отражение в романе: «Я прихватил кусок Чака. Отрезал карманным ножом. Отпилил кое-как»³⁷⁹.

Еще одна приключенческая интрига в романе «Безумный Аддам» определяется столкновением объединивших свои силы людей, свиноидов и Детей Коростеля – с «плохими людьми», которые угрожают их гармоничному сосуществованию. Сцены этого похода – своеобразная сюжетная параллель к упомянутому выше путешествию Джимми (Снежного Человека) в первом романе, однако на этот раз силы распределяются иначе, и врагами выступают лишь несколько болболистов. Способствуют усилению развлекательной составляющей сюжета, в частности, подробные описания «военной тактики» свиноидов: «Будь свиноиды бронированными машинами, это был бы танковый батальон»³⁸⁰. Очевидно, что путем обращения к авантурным приемам Этвуд удастся заинтересовать читателя, заставить его следить за поворотами сюжета, который развивается стремительно и непредсказуемо.

Несомненно, в тексте трилогии также присутствует отмеченный критиками детективный сюжет, стремление вовлечь читателя в расследование обстоятельств трагедии, произошедшей с человечеством (Sherlockholmesing, как называет это один из исследователей³⁸¹). Автор расставляет читателю своеобразные ловушки, предлагая самому определить мотивы деятельности героев, что особенно справедливо по отношению к Коростелю, чьи побуждения во многом остаются загадкой.

Попыткой развлечь аудиторию с помощью детективной составляющей можно считать и «переименования» героев, отнюдь не облегчающие чтение: как уже упоминалось выше, Бренда из первого романа «перекочевывает» в сюжет второго, но под именем Рен; не сразу можно соотнести Снежного Человека из

³⁷⁹ Этвуд М. Безумный Аддам. С. 93.

³⁸⁰ Там же, с. 439.

³⁸¹ Ingersoll E. G. Survival in Margaret Atwood's Novel Oryx and Crake. Режим доступа:

<http://eng529.pbworks.com/w/file/attach/78855701/Survival%20in%20Margaret%20Atwood%E2%80%99s%20Oryx%20and%20Crake.pdf> (дата обращения 01.10.2017).

первого романа и воспоминания Рен о Джимми из второго. Сам Коростель появляется на страницах «Года Потопа», но также «инкогнито», в лице мальчика Гленна.

В результате подобного заигрывания с читателем сюжетные линии становятся настолько запутанными, что автору пришлось дать в начале третьего романа «содержание предыдущих книг», разъяснить читателю соответствия между персонажами и особенности развития действия. Однако и этот «синопсис» становится своеобразной игрой с аудиторией, поскольку не проясняет ключевые моменты первых двух частей – обстоятельства гибели Орикс и Коростеля, персонажей одноименного романа, мотивы Коростеля, побудившие его уничтожить человечество. Не становится более понятным для читателя и образ Орикс, поскольку Этвуд наделяет ее описание предельно общими эпитетами – «прекрасной и загадочной»³⁸².

Присутствие в ткани антиутопии иных жанров западные критики отмечали еще в «Рассказе Служанки». Так, М. Каминеро-Арканджело и С. Томк рассматривали текст романа в традициях массовой литературы, как «гибрид двух очень популярных прозаических форм, научной фантастики и женского романа»³⁸³, а Ш. Р. Уилсон прослеживала сказочные и мифологические сюжеты, легшие в основу произведения³⁸⁴. Однако все эти вкрапления иных жанров, в том числе и присущих массовой литературе, что подчеркивали вышеупомянутые исследователи, вписывались органично в антиутопическую структуру романа «Рассказ Служанки». В трилогии же названные выше жанровые модификации нарушают целостность сюжетно-композиционной организации, приводя к неоправданному смещению акцентов на второстепенную проблематику, что ослабляет глубину антиутопической составляющей по сравнению с «Рассказом Служанки».

³⁸² Этвуд М. Безумный Аддам. С. 9.

³⁸³ Caminero-Santangelo M. Resistent Postmodernism // Bloom's Guides: The Handmaid's Tale. New York, 2004. P. 88. Tomc S. "The Missionary Position": Feminism and Nationalism in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale // Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. Philadelphia, 2001. P. 85.

³⁸⁴ Wilson S. R. Off the Path to Grandma's House in The Handmaid's Tale // Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. Philadelphia, 2001. P. 64.

4.3. Элитарное и массовое в трилогии Этвуд

Одной из примечательных особенностей современной литературы, как подчеркивают многие исследователи, является размывание границ между серьезной, элитарной литературой и литературой массовой. Так, А. М. Зверев в статье «Что такое массовая литература?» обращает внимание на то, что творчество целого ряда писателей трудно отождествить исключительно с массовой или элитарной литературой, поскольку оно представляет собой «сложный синтез» серьезного и массового начал³⁸⁵.

Массовая литература становится настолько востребованной широким читателем, что даже крупные современные писатели, творчество которых ранее можно вполне было назвать элитарным, не избегают соблазна обращения к ее приемам и жанрам, оказываясь, по словам А. Борисенко, «где-то на грани, на перемычке между большой литературой и массовым чтением»³⁸⁶.

Массовая литература агрессивно воздействует не только на отдельных писателей, но и на целые жанры, изначально обращенные к элитарному читателю и генетически связанные с серьезной литературой. Она активно перенимает устоявшиеся жанровые схемы, создавая на их основе бесконечно воспроизводимые шаблоны и превращая их в своеобразные «строительные блоки» – основу для многократных подражаний и повторов. Подобной судьбы в начале XXI века не избегает и жанр антиутопии.

Ежегодно огромными тиражами выходят произведения, которые условно можно отнести к «антиутопиям», причем обращает на себя внимание не только серийность подобных романов, но и их адресованность молодежной (young adult), подростковой и даже детской аудитории. В качестве примера можно привести такие антиутопические трилогии, как «Голодные игры» С. Коллинз (2008-2010), «Дивергент» В. Рот (2011-2013), «Иллюзорный сад» Л. Де Стефано (2011-2013), «Бегущий в лабиринте» Д. Дэшнера (2009-2011), «Делириум» Л. Оливер (2011-

³⁸⁵ Зверев А. М. Что такое массовая литература? // Лики массовой литературы США. М., 1991. С. 3-4.

³⁸⁶ Борисенко А. Иэн Макьюэн – Фауст и фантаст // Иностранная литература. 2003. № 10. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/10/bor.html> (дата обращения 01.10.2017).

2013), «Обрученные» Э. Конди (2010-2012) или тетралогию Л. Лоури «Дающий» (1993-2012). Эти серии – типичное порождение массовой литературы – эксплуатируют антиутопический канон, сводя к стереотипам основные сюжетные ходы и наполняя романное пространство обилием внешних событий.

В то время как в подлинной антиутопии гуманизм всегда носит трагические черты (сама невозможность побега, освобождения делает антиутопический мир пугающим и одновременно реальным), логика массовой литературы требует счастливого финала или, по крайней мере, частичного выхода за пределы замкнутого пространства антиутопии. Если классические антиутопии – это глубокие по проблематике, неоднозначные по философским выводам произведения, оставляющие перед читателем много вопросов, то в современных молодежных антиутопиях подобная проблематика ослабляется, поскольку утрируется.

Бунт против системы выражается не во внутреннем противостоянии обезличивающему и подавляющему социуму, а в активной и в большинстве случаев победоносной борьбе с ним. Однако, определенным образом «ломающая» антиутопическую модель, современные писатели-фантасты оказываются еще более замкнутыми в ней: борьба с тоталитарным обществом непременно возвращает героя (или, что чаще, героиню) подобных трилогий к поискам все тех же «старомодных ценностей» – любви (в силу возрастной специфики чаще всего юношески-бунтарской, романтической), обывденной жизни, связи поколений. В антиутопиях подобного рода читатель ассоциирует себя с героем по возрасту и особенностям мироощущения – юношескому максимализму, протестным настроениям.

Множество современных англоязычных авторов не просто обращается к антиутопической традиции, а в полном смысле эксплуатирует ее, не гнушаясь временами практически точным заимствованием сюжетных ходов и образов. Антиутопия становится востребованным «брендом», пишутся новые и новые сиквелы к популярным романам, целые антиутопические серии. Существуют целые издательские проекты, публикуемые в рамках которых романы вновь и вновь с большей или меньшей степенью увлекательности (и развлекательности) воспроизводят антиутопическое клише.

Упрощению подвергается, безусловно, не только сюжетный план антиутопии – язык подобных произведений также свидетельствует о постоянных заимствованиях, а отсутствие ярких художественных находок делает повествование в различных романах, от какого бы лица оно ни велось, практически не отличимым друг от друга.

Если «Рассказ Служанки» предстает типическим и вместе с тем оригинальным образцом антиутопического произведения, в котором сочетаются традиции и новаторство, то трилогии Этвуд в гораздо меньшей мере свойственны гуманистический пафос и завершенность формы. Автор сохраняет сатирический антиутопический потенциал, изображая общество гипертрофированного потребления и вседозволенности, и одновременно обращается к насущным проблемам современности – этике генной инженерии, сексуальной эксплуатации, мутации религиозных идей и искажению традиционных семейных ценностей.

Однако сама постановка этих проблем, как бы актуальны они ни были, не приводит автора к созданию целого как в плане сюжета и композиции, так и в плане художественной формы. Стремление выйти за пределы антиутопического канона выводит автора из области «человеческого» в область «пост-человеческого», к созданию «новой расы» гибридных полу-людей, полуживотных, однако и это противоречие оказывается в рамках жанра чисто внешним: подлинной альтернативой тоталитарному обществу оказывается только человечность. Выход за пределы антиутопического канона и здесь, как в молодежных антиутопиях, оказывается иллюзорным.

Антиутопия – динамичный жанр, по самой своей сущности обращенный к настоящему, призванный откликаться на животрепещущие вопросы и проблемы. Следовательно, логично утверждать, что каждому времени нужны свои антиутопии, в которые, как в зеркало, будет глядеться современное общество.

Однако встает вопрос: способны ли антиутопии последних лет действительно убедительно показать читателю опасные социальные тенденции, заставить его задуматься над судьбами человечества и человечности и ужаснуться тому, сколь реальными кажутся прогнозы писателей? Или же антиутопия, становясь массовой

и выходя в тираж, превращается в развлекательное чтение для подростков, в котором общество всеобщего принуждения, сколь бы подробно оно ни было описано, – лишь фон для развития любовной интриги и юношеского бунта против устоявшихся норм и ценностей?

На фоне массовых антиутопий начала XXI

, оригинальностью художественной формы, детальностью проработки отдельных образов и героев. Но вместе с тем ей также свойственны и неравномерность сюжетного хода (одни сюжетные линии, по сути, побочные для действия романа, затянуты, в то время как другие намечены лишь пунктирно), и схематичность некоторых ключевых персонажей, и излишнее внимание к сексуальной сфере.

Глубокая антропологическая проблематика и художественные находки, свойственные антиутопии в ее лучших образцах, к которым, несомненно, относятся и «Рассказ Служанки», уступают место занимательности повествования, каталогизации актуальных политических, социальных и экологических угроз, гиперболизированному описанию ужасов современности и жонглированию неологизмами.

Стоит ли, обращаясь к последним романам Этвуд, говорить о вырождении жанра антиутопии или же, напротив, умелом использовании приемов поппулярной, чисто развлекательной прозы применительно к «серьезному жанру», – вопрос спорный. Возможно, более уместен здесь применяемый некоторыми исследователями по отношению к современному состоянию писательского творчества термин «миддл-литература», в рамках которой интеллектуализация массовой и упрощение элитарной литературы неразрывно связаны.

Заключение

Анализ антиутопических произведений канадской писательницы Маргарет Этвуд подтверждает уже сложившееся мнение о том, что перед нами яркий, оригинальный автор, творчески развивающий традиции жанра и отзывающийся на новые требования к нему в начале XXI столетия.

В романе «Рассказ Служанки», которому посвящена первая глава диссертации, наиболее наглядно реализуются традиции «классической» антиутопии, представленной образцами жанра первой половины XX века – произведениями Е. Замятина «Мы», О. Хаксли «О дивный новый мир», Дж. Оруэлла «1984».

В изображаемом Этвуд теократическом государстве Галаад присутствуют привычные черты: система каст, строгая иерархия, властный аппарат, ситуация постоянной слежки и контроля за гражданами, культивируется образ внешнего врага и тем самым оправдывается необходимость постоянных военных действий. В романе Этвуд находит отражение характерное для жанра антиутопии явление квазиноминации, поскольку его героиня лишается возможности пользоваться личным именем и получает наименование, указывающее на ее подчиненную, служебную роль.

Ключевой сферой, в которой проявляется насилие государства по отношению к человеческой личности, становится, как и в более ранних антиутопиях, сфера частных отношений между людьми. Однако, во многом оставаясь верной классической антиутопической модели, Этвуд осмысляет ситуацию насилия над личностью в условиях тоталитаризма, изображая ее через восприятие женщины.

Это изменение в системе персонажей антиутопии, где главными героями традиционно выступали мужчины, позволяет канадской писательнице обратить внимание на такие аспекты, как сфера интимной жизни, зачатие, деторождение и материнство. В условиях изображаемой в романе тоталитарной системы женщина превращается в инкубатор, «ходячую матку», поставляющую детей для бесплодных семей элиты, а сама лишается прав на выношенного ею ребенка.

Анализ сюжетно-композиционной организации «Рассказа Служанки» выявляет такую ее отличительную черту, как чередование «дневных» и «ночных» разделов. «Дневные» главы отражают существование героини в тоталитарном обществе, подчеркивают вмешательство государства во все стороны ее жизни. В них развивается фабула романа: подготовка героини к будущей роли, ее существование в этой роли и возможный арест (побег).

Особенности повествовательной манеры в «дневных» главах указывают на стратегию выживания героини – ее эмоциональное отстранение от ситуации насилия, что отражается в сдержанном тоне этих глав, их описательности. «Ночные» главы, напротив, отражают богатую эмоциями внутреннюю жизнь героини, не подвластную установлениям режима. В них ключевое значение имеют воспоминания, связанные с близкими героини, а также мотивы, имеющие отношение к телесности.

Завершающий текст романа «Комментарий историка» помещает историю героини в особый контекст. Люди будущего делают ее личную трагедию предметом научного исследования, однако обращаются к ней в чисто академических интересах, не пытаясь осмыслить суть ситуации насилия, имевшей место в тоталитарном Галааде. В результате такого равнодушного отношения история Служанки приобретает трагическое звучание.

Новую интерпретацию получает в романе Этвуд проблема телесности, актуальная для антиутопии уже в ее классическом варианте. Это находит отражение в появлении мотива фрагментации, символического расчленения тела, мотива отстранения от тела и одновременно повышенного внимания к его жизни, телесным ощущениям. Образность пищи в антиутопии канадской писательницы также осмысливается нами в тесной связи с аспектом телесности. В данном контексте рассматриваются также мотивы облачения и разоблачения, связанные с символикой одежды, актуальной для жанра антиутопии.

Вторая глава диссертационного исследования посвящена анализу антиутопической трилогии Этвуд, созданной ею в начале XXI века и получившей общее название «Трилогия Безумного Аддама». Идеино-художественное своеобразие

поздних произведений канадской писательницы также осмысливается в контексте традиции жанра, причем особое внимание уделяется трансформациям антиутопической модели, обусловленным временем создания произведений, современными тенденциями в развитии общества.

Так, подчеркивается, что в трилогии изображается иная структура социального устройства, основанная на власти крупных корпораций и их контроле над научными достижениями, по-новому выстраивается иерархия общества, определяемая наличием привилегированных научных сообществ и городов, существующих в состоянии анархии. Отмечается особая роль пропаганды и пиар-технологий, приходящих на смену более привычным для антиутопии формам контроля сознания граждан.

Наряду с этим рассматриваются и новые аспекты в изображении интимной сферы существования человека, связанные с проблемами педофилии, порнографии, проституции, а также особенности преломления в трилогии Этвуд религиозной темы, связанные с коммерциализацией церкви, подчинением интересам корпораций.

Обращаясь в одной из наиболее спорных областей современного научно-технического развития – генной инженерии – Этвуд разрабатывает ее в особом ключе, изображая эксперименты ученых, создающих ради забавы новые виды животных и растений. Обилие описаний подобных научных разработок, несомненно, служит для развлечения читателя, отдает дань жанру научной фантастики. Однако это ослабляет антиутопический пафос трилогии. Более того, проблема генной инженерии поднимает в современной науке фундаментальный вопрос о том, может ли наука вмешиваться в основы существования самой жизни, создавать новых существ в результате искусственного слияния клеток. Этвуд же, повторим, острых нравственно-этических проблем практически не ставит.

При обращении к вопросу о художественной ценности трилогии стоит подчеркнуть, что она уступает в этом отношении «Рассказу Служанки». Возникают черты, связанные с тяготением автора к массовой литературе: вследствие циклизации антиутопии возникает запутанность, непроясненность сюжетных линий

(особенно характерная для второго романа трилогии), отсутствует эволюция характеров. Использование жанровых элементов, свойственных массовой литературе (любовного романа, приключенческого романа, детектива), как и научно-фантастические вкрапления, ослабляет антиутопический план трилогии.

Это наводит на размышление о сложном соотношении в жанре антиутопии элитарной и массовой литературы. С одной стороны, в трилогии Этвуд затрагивает ряд острых проблем, ставит вопрос о существовании личностного начала в условиях подавления. Эта глубокая проблематика требует серьезной разработки, обращения к вдумчивому читателю. С другой стороны, налицо присутствие в тексте приемов, свойственных массовой литературе, что, безусловно, способствует привлечению внимания широкой читательской аудитории к острым проблемам современности, однако в некоторых аспектах «затушевывает» гуманистический пафос антиутопии.

Предложенные автором альтернативы развития человечества, несомненно, свидетельствуют о стремлении Этвуд к разработке утопического начала в рамках антиутопии. Канадская писательница обозначает три возможных перспективы развития: поиски внутренней независимости от системы без прямого конфликта с ней, стремление к созерцательной духовной жизни в гармонии с природой (культ вертоградарей), активная подрывная деятельность, попытки ниспровержения системы насильственными методами (группа «безумных аддамитов»), появление совершенно нового типа разумных существ с уникальными биологическими характеристиками (Дети Коростеля). Однако все они осмысляются критически.

Подводя итоги диссертационного исследования, можно отметить ряд направлений, которые, на наш взгляд, могут оказаться плодотворными при дальнейшем изучении антиутопического творчества Этвуд, а также способствовать осмыслению развития жанра антиутопии на современном этапе.

При оценке «Рассказа Служанки» в той мере, в которой он обращается к русскоязычному читателю, встает проблема перевода, в целом достаточно квалифицированного, однако не лишённого некоторых упрощений. Так, не передается контрастность общепринятых литературных норм и отклонений от них в наиболее

драматичных сценах. Иная ситуация наблюдается в трилогии, где широкое использование разговорной и даже обценной лексики обусловлено традициями современной массовой литературы.

Несомненно, не все стороны антиутопического творчества Этвуд были раскрыты в данной работе. Так, очевидно, в более полном и разностороннем теоретическом осмыслении нуждается антиутопическое творчество Этвуд в аспекте телесности. На наш взгляд, в данном случае наиболее плодотворным представляется обращение к социокультурному подходу, в котором человеческая телесность понимается в контексте разнообразных социальных и культурных влияний, что имеет первостепенное значение для жанра антиутопии, в котором социально-критическое осмысление действительности, ее моделирование художественными средствами приобретает первостепенное значение.

Не менее оригинальную перспективу открывает и исследование антиутопической телесности на примере творчества Этвуд в рамках феноменологического подхода, в русле которого особый статус приобретает ощущение человеком собственной телесности, ее экзистенциальное наполнение. Внимание к телесности в подобном ключе, несомненно, отличает антиутопические произведения канадской писательницы, в особенности, «Рассказ Служанки», где проживание собственной телесности становится одним из ключевых аспектов повествования.

Необходимость дальнейшего обращения к жанру антиутопии в творчестве Этвуд определяется еще и тем, что в 2015 году выходит в свет ее новое произведение, роман «Сердце уходит последним» (“The Heart Goes Last”, на русский язык не переведено). В нем писательница вновь обращается к опробованным ею ранее приемам и создает мир недалекого будущего, где происходят масштабные социальные, экономические и политические потрясения, а герои вынуждены существовать в условиях, когда их личные права и свободы оказываются под угрозой.

Как и в трилогии канадской писательницы, в этом романе присутствует множество разнообразных наслоений, присущих массовой литературе, в частности, элементов любовного романа, триллера, научной фантастики и т. д. Обращение к этому роману открывает возможность новых исследований антиутопическо-

го творчества Этвуд в его жанровой динамике, а также в контексте традиции жанра в целом.

Библиография

Художественная литература

1. Этвуд М. Безумный Аддам / М. Этвуд. – М.: Издательство «Э», 2016. – 512 с.
2. Этвуд М. Год Потопа / М. Этвуд. – М.: Эксмо ; СПб.: Домино, 2011. – 528 с.
3. Этвуд М. Лакомый кусочек / М. Этвуд. – СПб.: Северо-Запад, 1993. – 511 с.
4. Этвуд М. Орикс и Коростель / М. Этвуд. – М.: Эксмо, 2004. – 384 с.
5. Этвуд М. Орикс и Коростель / М. Этвуд. – М.: Издательство «Э», 2016. – 448 с.
6. Этвуд М. Рассказ Служанки / М. Этвуд. – М.: Эксмо, 2010. – 352 с.
7. Замятин Е. Мы / Е. Замятин // О дивный новый мир: романы. – М.: АСТ, 2006. – С. 5-147.
8. Оруэлл Дж. 1984 / Дж. Оруэлл // О дивный новый мир: романы. – М.: АСТ, 2006. – С. 319-538.
9. Хаксли О. О дивный новый мир / О. Хаксли // О дивный новый мир: романы. – М.: АСТ, 2006. – С. 149-317.
10. Atwood M. The Handmaid's Tale / M. Atwood. – London: Vintage Books, 1996. – 324 p.
11. Atwood M. MaddAddam / M. Atwood. – London: Virago Press, 2014. – 476 p.
12. Atwood M. Oryx and Crake / M. Atwood. – New York: Anchor. 2004. – 400 p.
13. Atwood M. The Year of the Flood / M. Arwood. – London: Virago Press, 2010. – 518 p.

Теоретические работы и научно-критические исследования общего плана

14. Андрюшин В.М. Современная антиутопия: киберпанк и другие / В. М. Андрюшин // Язык. Коммуникация. Методика преподавания: сборник научных трудов. – Курган: Изд-во КГУ, 2016. – С. 5-9.
15. Борисенко А. Иэн Макьюэн – Фауст и фантаст [Электронный ресурс] / А. Борисенко // Иностранная литература. – 2003. – № 10. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/10/bor.html> (дата обращения 01.10.2017).
16. Борисенко Ю. А. Риторика власти и поэтика любви в романах–антиутопиях первой половины XX века (Дж. Оруэлл, О. Хаксли, Е. Замятин): дис. ... канд. филол. наук / Ю. А. Борисенко. – Ижевск, 2004. – 190 с.
17. Брандис Е., Дмитриевский В. Тема предупреждения в научной фантастике / Е. Брандис, В. Дмитриевский // Вахта Арамиса. – Л.: Лениздат, 1967. – С. 440-471.
18. Витенберг Б. Путешествие в мир утопий [Электронный ресурс] / Б. Витенберг. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/93/vi33.html> (дата обращения 01.10.2017).
19. Боришанская М. М., Ланин Б. А. Отражение тоталитарной воспитательной системы в литературных антиутопиях XX века (к постановке проблемы) / М. М. Боришанская, Б. А. Ланин // Воспитательные системы школ: история и современность. – Владимир, 1990. – С. 89-90.
20. Брандис Е. Научная фантастика и человек в сегодняшнем мире / Е. Брандис // Вопросы литературы. – 1977. – № 6. – С.97-126.
21. Бритиков А. Ф. Эволюция научной фантастики [Электронный ресурс] / А. Ф. Бритиков. – Режим доступа: http://www.fandom.ru/about_fan/britikov_3.htm (дата обращения 01.10.2017).
22. Бугров В. 1000 ликов мечты / В. Бугров // 1000 ликов мечты. О фантастике всерьез и с улыбкой: Очерки и этюды. – Свердловск: Средне–Уральское книжное издательство, 1988. – С. 268-275.

23. Воробьева, А. Н. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах / А. Н. Воробьева. – Самара : Из-во Самарского науч. центра РАН, 2006. – 268 с.
24. Высоков Н. Зови вперед и выше! [Электронный ресурс] / Н. Высоков. – Режим доступа: http://www.fandom.ru/about_fan/vyskov_1.htm (дата обращения 01.10.2017).
25. Гаврикова Ю. С. Жанровая интертекстуальность в англоязычных антиутопиях / Ю. С. Гаврикова // Научные записки ОГИЭТ. – 2011. – № 2 (4). – С.441-443.
26. Галаад / Полная популярная библейская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mirslovarei.com/content_fullbibl/galaad-99961.html (дата обращения 01.10.2017).
27. Геворкян Э. Антиутопии XX века: Евгений Замятин, Олдос Хаксли, Джордж Оруэлл [Электронный ресурс] / Э. Геворкян. – Режим доступа: http://www.fandom.ru/about_fan/gevorkyan_2.htm (дата обращения 01.10.2017).
28. Геворкян Э. Чем вымощена дорога в ад? / Э. Геворкян // Антиутопии XX века. – М. : Книжная палата, 1989. – С. 5-12.
29. Горшков А. И. Русская стилистика / А. И. Горшков. – М.: АСТ, Астрель, 2006. – 367 с.
30. Григоровская А. В. Реализация функций волшебной сказки в структуре антиутопий Д. Глуховского «Метро 2033» и Д. Быкова «ЖД» / А. В. Григоровская // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2011. – № 2. – С. 82-91.
31. Гуревич Г. Карта страны фантазий / Г. Гуревич. – М.: Искусство, 1967. – 176 с.
32. Гуревич Г. Звезды зовут... / Г. Гуревич. – М.: Мир, 1969. – С. 5-24.
33. Дашко Е. Л. Жанр антиутопии в английской литературе первой половины XX в.: рекомендации по изучению темы в вузе [Электронный ресурс] / Е. Л. Дашко. – Режим доступа:

- http://www.nbuv.gov.ua/Articles/Kultnar/knp56_2knp56t2_40-43.pdf (дата обращения 01.10.2017).
34. Дыдров А. А. Идентичные признаки обществ утопии и антиутопии на материале утопических и антиутопических литературных произведений / А. А. Дыдров // Вестник ЧГАКИ. – 2010. – №3 (23). – С.69-72.
35. Дыдров А. А. Человек будущего в утопиях и дистопиях: философско-антропологическая интерпретация: автореф. дис. ... канд. филос. наук / А. А. Дыдров. – Челябинск, 2011. – 27 с.
36. Дыдров А. А. Утопия и антиутопия как специфические формы отношения к модусу будущего / А. А. Дыдров // Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – № 20. – С. 11-14.
37. Жаданов Ю. А. Антиутопия второй половины XX века: творческий поиск новых перспектив жанра / Ю. А. Жаданов // Вестник СевНТУ, Вып. 102: Филология. – Севастополь, изд-во СевНТУ, 2010. – С. 36-21.
38. Жаданов Ю.А. Генезис жанра утопии: век XX (первая половина) / Ю. А. Жаданов // Вестник Харьковского национального университета им. А. Н. Каразина. № 798. Сер.: Филология. – 2008. – №. 53. – С. 159-163.
39. Затонский Д. Последнее слово не сказано / Д. Затонский // Литературное обозрение. – 1985. – № 12. – С. 29-39.
40. Званцева Е. Так что же такое научная фантастика? [Электронный ресурс] / Е. Званцева // О литературе для детей. – Режим доступа: http://www.fandom.ru/about_fan/zvantseva_1.htm (дата обращения 01.10.2017).
41. Зверев А. Зеркала антиутопий / А. Зверев // Антиутопии XX века. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 337-350.
42. Зверев А. Когда пробьет последний час природы / А. Зверев // Вопросы литературы. – 1989. – № 1. – С. 26-69.
43. Зверев А. Крушение утопии / А. Зверев // Иностранная литература. – 1988. – № 11. – С. 40-44.

- 44.Зверев А. М. Что такое массовая литература? // Лики массовой литературы США. – М., 1991. – С. 3-4.
- 45.Зеленина Г. Чудные земли, чудные пророки, зеркальные границы [Электронный ресурс] / Г. Зеленина // НЛЮ. – 2008. – № 92. – С. 250-252.
- 46.Игнатова И. В. Отличительные черты молодежной антиутопии как жанра художественной литературы (на примере трилогии С. Коллинз «The Hunger Games») / И. В. Игнатова // Российский гуманитарный журнал. – 2015. – №6. – С.440-451.
- 47.Имixelова С. С. Условная картина мира в современной русской антиутопии / С. С. Имixelова, Н. В. Перепелицына // Вестник Бурятского государственного университета. – 2010. – №10. – С.212-218.
- 48.Казаков В. «Завтра мы с Ваничкой...» [Электронный ресурс] / В. Казаков. – Режим доступа: http://www.fandom.ru/about_fan/kazakov_2.htm (дата обращения 01.10.2017).
- 49.Кирвель Ч. С. Образы будущего: утопия и антиутопия в современном мире / Ч. С. Кирвель. – Гродно, 1994. – 86 с.
- 50.Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века / Е. Н. Ковтун. – М.: Высшая школа, 2008. – 408 с.
- 51.Ковтун Н. В. Русская литературная утопия второй половины XX века / Н. В. Ковтун. – Томск: Изд-во Томского государственного университета, 2005. – 536 с.
- 52.Константинов Д. В. Антиутопии: будущее без человека / Д. В. Константинов // Вестник Томского государственного университета. – 2013. – № 366. – С. 42-48.
- 53.Корман Б. О. Лирика Некрасова и некоторые вопросы теории / Б. О. Корман // Некрасовский сборник. – Калининград, 1972. – С. 49-51.
- 54.Королева Ю. И. Мотив возвращения в антиутопии XX века / Ю. И. Королева // Филология и человек. – 2011. – № 3. – С. 213-219.

55. Культура русской речи: Энциклопедический словарь–справочник / под ред. Л.Ю. Иванова, А.П. Сковородникова, Е.Н. Ширяева и др. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 840 с.
56. Лазаренко О. Вперед смотрящие: (О романах-антиутопиях О. Хаксли, Дж. Оруэлла, А. Платонова) / О. Лазаренко // Подъем. – 1991. – № 9. – С. 233-239.
57. Лазаренко О. В. Русская литературная антиутопия 1900–х – первой половины 1930–х годов: Проблемы жанра: автореф. дис. ... канд. филол. наук / О. В. Лазаренко. – Воронеж, 2001. – 20 с.
58. Ланин Б. Анатомия литературной антиутопии / Б. Ланин // Общественные науки и современность. – 1993. – № 5. – С. 154-163.
59. Ланин Б. А. Антиутопия в литературе русского зарубежья [Электронный ресурс] / Б. А. Ланин. – Режим доступа: http://netrover.narod.ru/lit3wave/1_5.htm (дата обращения 01.10.2017).
60. Ланин Б. А. Евгений Замятин и развитие русской антиутопии / Б. А. Ланин // Российский литературоведческий журнал. – 1993. – № 2. – С. 29-64.
61. Ланин Б. Жизнь в антиутопии: государство или семья? / Б. Ланин // Общественные науки и современность. – 1995. – №3. – С. 149-160.
62. Ланин Б. А. Русская литературная антиутопия XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Б. А. Ланин. – М., 1993. – 35 с.
63. Латынина, Ю. В ожидании Золотого века: от сказки к антиутопии / Ю. Латынина // Октябрь. – 1989. – № 6. – С. 177–187.
64. Латынина Ю. Л. Литературные истоки антиутопического жанра: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Ю. Л. Латынина. – М., 1992. – 20 с.
65. Леонов В. А., Мериарки Л. Г. Роман-антиутопия: типологический аспект (на примере романа «Дивергент» / В. А. Леонов, Л. Г. Мериарки // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык. – 2015. – № 2. – С. 287-295.
66. Липков А. И. Проблемы художественного воздействия: принципы аттракциона / А. И. Липков. – М.: Наука, 1990. – 240 с.

67. Любимова А. Ф. Время и пространство в антиутопии / А. Ф. Любимова // Проблема метода и поэтики в зарубежной литературе XIX-XX вв. – Пермь: Изд-во ПГУ, 1993. – С. 66-76.
68. Любимова А. Ф. Утопия и антиутопия: опыт жанровых дефиниций // Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах. – Пермь: Изд-во ПГУ, 1994. – С. 92-98.
69. Михайлов В. Мы живем в реальном мире... [Электронный ресурс] / В. Михайлов. – Режим доступа: http://www.fandom.ru/about_fan/mihailov_3.htm (дата обращения 01.10.2017)
70. Морсон, Г. Границы жанра / Г. Морсон // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы. – М.: Прогресс, 1991. – 405 с.
71. Невский Б. Грезы и кошмары человечества: утопия и антиутопия [Электронный ресурс] / Б. Невский. – Режим доступа: <http://mirf.ru/Articles/art2195.htm> (дата обращения 01.10.2017).
72. Никитин Ю. Знаем ли мы американскую фантастику? / Ю. Никитин // В мире фантастики. – М.: Молодая гвардия, 1989. – С. 112-129.
73. Николенко О. Настоящее и будущее в антиутопиях Булгакова [Электронный ресурс] / О. Николенко. – Режим доступа: http://www.m-a-bulgakov.ru/nikolenko_14.html (дата обращения 01.10.2017).
74. Никольский С. В. Над страницами антиутопии К. Чапека и М. Булгакова. Поэтика скрытых мотивов / С. В. Никольский. – М.: Институт славяноведения РАН, 2009. – 192 с.
75. Новиков В. Возвращение к здравому смыслу: субъективные заметки читателя антиутопии / В. Новиков // Знамя. – 1989. – № 7. – С. 214-220.
76. Олейникова Л. Н. Роман Е. Замятина «Мы» и антиутопия XX века / Л. Н. Олейникова // Воронежский край и зарубежье. – Воронеж: ВГУ-МИПП "Логос", 1992. – С. 65-68.
77. Павлова О. А. Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект / О. А. Павлова. – Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2004. – 472 с.

78. Павлова О.А. Антиутопия и постмодернистское мышление // Наука, искусство, образование на пороге III тысячелетия : (Материалы II международного научного конгресса, г. Волгоград, 6-8 апр. 2000 г.). – Т.1. – Волгоград, 2000. – С.72-74.
79. Плаксицкая Н. А. Реализация жанровых признаков антиутопии в романе Т. Толстой «Кысь» / Н. А. Плаксицкая // *Philologos*. – 2008. – Т. 1-2. – № 4. – С. 162-172.
80. Покотыло М. В. Литературная антиутопия в системе жанровых дефиниций / М. В. Покотыло // *Гуманитарные исследования*. – 2012. – №. 3. – С. 136-141.
81. Рабинович В. С. Утопия и антиутопия XX века: опыт интерпретации (к проблеме изучения в старших классах) / В. С. Рабинович // *Филологический класс*. – 2003.. – №9. – С.49-53.
82. Рабинович В. С. Олдос Хаксли: эволюция творчества / В. С. Рабинович. – Екатеринбург: Уральский гос. университет им. А.М. Горького, 1998. – 279 с.
83. Романчук Л. Утопии и антиутопии: их прошлое и будущее / Л. Романчук // *Порог*. – 2003. – № 2. – С. 49-53.
84. Рублев К. А. Впереди критики. Творческая эволюция братьев Стругацких (60–е годы) / К. А. Рублев // *Время и творческая индивидуальность писателя*. – Ярославль: Ярославский государственный педагогический институт, 1990. – С.126-137.
85. Сабина, О. Б. Жанр антиутопии в английской и американской литературе 30–50-х годов XX века / О. Б. Сабина // *Вестн. Моск. ун-та. – Сер. 9. Филология*. – 1990. – № 2. – С. 51–57.
86. Селиванова Е. Ю. Художественное осмысление современных научных открытий в антиутопии начала XXI века (на примере романа К. Денниг «Попелуи клона») / Е. Ю. Селиванова // *Вестник ТГГПУ*. – 2012. – №4. – С.217-220.
87. Смирнов А. Ю. Традиции литературной антиутопии в романе В. Н. Войновича «Москва 2042» / А. Ю. Смирнов // *Научные труды кафедры русской литературы БГУ*. – 2004. – Вып. III. – С.239-245.

88. Солдатов В. Е., Тузовский И. Д. Социокультурное пространство в антиутопиях: основные черты моделируемого социума / В. Е. Солдатов, И. Д. Тузовский // Вестник ЧГАКИ. – 2010. – №3 (23). – С.40-49.
89. Сохань И. В. Гастрономические риторики утопий и антиутопий / И. В. Сохань // Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2013. – №2 (10). – С.23-34.
90. Сребрянская Н. А., Мартынова Е. А. Специфика функций заглавий художественных произведений в жанре антиутопии / Н. А. Сребрянская, Е. А. Мартынова // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2015. – №1. – С.40-47.
91. Стругацкий Б.Н. Арьергардные бои феодализма / Б.Н. Стругацкий // Литератор. – 1990. – № 9 (14). – С. 3.
92. Тимофеева, А.В. Жанровое своеобразие романа–антиутопии в русской литературе 60–80–х гг. XX века: дис. ... канд. филол. наук / А. В. Тимофеева. – М.: РУДН, 1995. – 184 с.
93. Ткаченко Р. В., Шенгелая И. Ш. Принципы построения и социальные функции антиутопий / Р. В. Ткаченко, И. Ш. Шенгелая // Вестник СевГТУ.– Севастополь: Изд–во СевНТУ, 2012.– С.11-16.
94. Тузовский И. Д. Светлое завтра? Антиутопия футурологии или футурология антиутопий / Тузовский И. Д. – Челябинск: Челябинская государственная академия культуры и искусств, 2009. – 312 с.
95. Файзрахманова А. А. Типология жанра литературной утопии / А. А. Файзрахманова // Вестник ЧелГУ. – 2010. – №13. – С.136-145.
96. Федотова С.В. Человек в антиутопиях XX века («Мы» Е. Замятина и «Кысь» Т. Толстой) [Электронный ресурс] / С.В. Федотова. – Режим доступа: www.pedsovet.org (дата обращения 01.10.2017).
97. Филюшкина С. Н. Современный английский роман: формы раскрытия авторского сознания и проблемы повествовательной техники / С. Н. Филюшкина. – Воронеж: Издательство Воронежского ун–та, 1988. – 187 с.

98. Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы / М. Фуко. – М.: Ad Marginem, 1999. – 478 с.
99. Чаликова В. Антиутопия Евгения Замятина: пародия или альтернатива? [Электронный ресурс] / В. Чаликова. – Режим доступа: <http://chalikova.ru/antiutopiya-evgeniya-zamyatina-parodiya-ili-alternativa.html> (дата обращения 01.10.2017).
100. Чаликова В. А. Крик еретика : (Антиутопия Евгения Замятина) / В. А. Чаликова // Вопросы философии. – 1991. – №1. – С.16-27.
101. Чаликова В. Неизвестный Оруэлл / В. Чаликова // Иностранная литература. – 1992. – № 3. – С. 215-225.
102. Чаликова В. Несколько мыслей о Дж. Оруэлле / В. Чаликова // Знамя. – 1989. – № 8. – С. 222-225.
103. Чаликова В. Утопия и свобода / В. Чаликова. – М.: Весть-ВИМО, 1994. – 184 с.
104. Чаликова В. Предисловие / В. Чаликова // Утопия и утопическое мышление. – М.: Прогресс, 1991. – С. 3-20.
105. Чанцев А. Фабрика антиутопий: дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х / А. Чанцев // Новое литературное обозрение. – 2007. – №8. – С. 269-301.
106. Черная Н. И. В мире мечты и предвидения: Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности / Н. И. Черная. – Киев: Наукова думка, 1972. – 228 с.
107. Чернышева Т. А. Природа фантастики / Т. А. Чернышева. – Иркутск: Изд-во Иркутск, ун-та, 1984. – 331 с.
108. Шадурский М. И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова / М. И. Шадурский. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – 160 с.
109. Шишкина С. Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX в. / С. Г. Шишкина. – Иваново: Ивановский государственный химико-технологический университет, 2009. – 230 с.

110. Шишкина С. Г. Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра / С. Г. Шишкина // Вестник гуманитарного факультета Ивановского государственного химико-технологического университета. – 2007. – № 2. – С. 199-208.
111. Юрьева Л. М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы / Л. М. Юрьева. – М.: Наследие, 2005. – 317 с.
112. Ferns C. Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature / C. Ferns. – Liverpool: Liverpool University Press, 1999. – 268 p.
113. Moylan T. Scraps Of The Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia / T. Moylan. – Boulder: Westview Press, 2000. – 406 p.
114. Vieira F. Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage / F. Vieira. – Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013. – 325 p.

Работы, посвященные творчеству М. Этвуд

115. Вергалец Н. В. Женское будущее сквозь призму одной антиутопии / Н. В. Вергалец // Наука и образование: опыт, проблемы, перспективы развития. – Красноярск: Красноярский государственный аграрный университет, 2015. – С. 458-460.
116. Винокурова Т. Н., Трашков Д. В. Скрытые политические смыслы в романе М. Этвуд «Рассказ Служанки» / Т. Н. Винокурова, Д. В. Трашков // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2014. – №1 (15). – С. 194-198.
117. Воронцова М.Ю. Своеобразие романистики Маргарет Этвуд : дисс. ... канд. филол. наук [Электронный ресурс] / М. Ю. Воронцова. – Днепропетровск, 2005. – Режим доступа: http://librar.org.ua/sections_load.php?s=%20philology&id = 3217&start = 10 (дата обращения 01.10.2017).

118. Жаданов Ю. А. Феномен Маргарет Этвуд в современной англоязычной прозе) / Ю. А. Жаданов // Вестник Харьковского национального университета им. А. Н. Каразина. № 901. Сер.: Филология. – 2010. – №. 59. – С. 103-106.
119. Жаркова Е. Образ тоталитарного государства в антиутопии Маргарет Этвуд «Рассказ Служанки» / Е. Жаркова // Тропинка в науку: Сборник работ Научного общества учащихся и студентов филологического факультета ВГУ. – Воронеж, 2013. – С. 57-63.
120. Жаркова Е. П. Просторечная лексика в романе М. Этвуд «Рассказ Служанки» (к проблеме перевода) / Е. П. Жаркова // Вестник ВГУ. Серия «Филология и журналистика». – 2016. – № 3. – С. 41-43.
121. Жаркова Е. Роман Маргарет Этвуд «Рассказ Служанки» и проблема готической традиции [Электронный ресурс] / Е. Жаркова. – Режим доступа: <http://studnauka.hor.ru/konf/2013/2013-zharkova.doc> (дата обращения 01.10.2017).
122. Котова И. Ю. Черты спекулятивной фантастики в романе М. Этвуд «Год потопа» / И. Ю. Котова // Современная русская и зарубежная литература: «новое» как историко-литературная проблема. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2016. – С. 104-111.
123. Можяева Т. Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте: на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этвуд: дисс. ... канд. филол. наук / Т. Г. Можяева. – Барнаул, 2006. – 167 с.
124. Сакирко Е.А. Оппозиция естественное-искусственное в современном культурологическом и художественном дискурсе: автореф. дис. ... канд. культурологии / Е. А. Сакирко. – М., 2012. – 23 с.
125. Тимейчук І. М. Дискурс Іншого в романах-дистопіях Маргарет Етвуд: автореф. дис ... канд. філол. наук / І. М.Тимейчук. – Миколаїв, 2014. –19 с.
126. Atwood M. Conversations / M. Atwood. – London: Virago, 1992. – 280 p.

127. Atwood M. In Other Worlds: SF and the Human Imagination / M. Atwood. – London: Virago, 2012. – 272 p.
128. Atwood M. Second Words. Selected Critical Prose / M. Atwood. — Toronto: Anansi, 1982. — 280 p
129. Bagon R. Sh. The Vertigo of the Beast: Thinking Animals in Literature. Режим доступа: <http://sro.sussex.ac.uk/59662/1/Shochat%20Bagon,%20Robin.pdf> (дата обращения 01.10.2017).
130. Bloom H. Margaret Atwood's Handmaid's Tale / Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. – Pp. 1-2.
131. Bouson J. B. "It's Game Over Forever": Atwood's Satiric Vision of a Bio-engineered Posthuman Future in Oryx and Crake / J. B. Bouson // Bloom's Modern Critical Views: Margaret Atwood. – New York: Infobase Publishing, 2009. – P. 95.
132. Bouson J. B. The Misogyny of Patriarchal Culture in The Handmaid's Tale / J. Bouson // Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. – Pp. 41-62.
133. Caminero-Santangelo M. Resistent Postmodernism / M. Caminero-Santangelo // Bloom's Guides: The Handmaid's Tale. – New York: Infobase Publishing, 2004. – Pp. 88-89.
134. Cartwright A. The Future is Gothic: Elements of Gothic in Dystopian Novels / A. Cartwright. – Glasgow: University of Glasgow, 2005. – 268 p.
135. Cartwright J. MaddAddam by Margaret Atwood [Электронный ресурс] // The Observer. – 2013. –September 8. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2013/sep/08/maddaddam-by-margaret-atwood-review> (дата обращения 01.10.2017).
136. Chung-Hao K. Of Monster and Man: Transgenics and Transgression in Margaret Atwood's Oryx and Crake [Электронный ресурс] / K. Chung-Hao. – Режим доступа: <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Animals/5.pdf> (дата обращения 01.10.2017).

137. Cooke G. *Technics and the Human at Zero-Hour: Margaret Atwood's Oryx and Crake* [Электронный ресурс]/ G. Cooke. – Режим доступа: http://ebooks.scu.edu.au/sass_pubs/535/ (дата обращения: 01.10.2017).
138. Cooke N. *Margaret Atwood: A Critical Companion* / N. Cooke. – Westport: Greenwood, 2004. – 192 p.
139. Davidson A. *Historical Notes* / A. Davidson // *Bloom's Guides: The Handmaid's Tale*. – New York: Infobase Publishing, 2004. – Pp. 85-88.
140. Deer G. *Sanctioned Narrative Authority* / G. Deer // *Bloom's Guides: The Handmaid's Tale*. – New York: Infobase Publishing, 2004. – Pp. 90-92.
141. Deer G. *The Handmaid's Tale: Dystopia and the Paradoxes of Power* / G. Deer // *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. – Pp. 93-112.
142. Dopp J. *Limited Perspective* / J. Dopp // *Bloom's Guides: The Handmaid's Tale*. – New York: Infobase Publishing, 2004. – Pp. 92-95.
143. Dunlap A. *Eco-Dystopia: Reproduction and Destruction in Margaret Atwood's Oryx and Crake* [Электронный ресурс] / A/ Dunlap. – Режим доступа: <https://ojs.unbc.ca/index.php/joe/article/viewFile/389/402> (дата обращения 01.10.2017).
144. Dvorak M. *Lire Margaret Atwood* / M. Dvorak. — Rennes: Presses Universitaires, 1998. — 330 p.
145. Dvorak M. *What is Real/Reel? Margaret Atwood's "Rearrangement of Shapes on a Flat Surface," or Narrative as Collage* / M. Dvorak // *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. – Pp. 141-153.
146. Ehrenreich B. *Feminist Dystopia* / B. Ehrenreich // *Bloom's Guides: The Handmaid's Tale*. – New York: Infobase Publishing, 2004. – Pp. 78-80.
147. Elliott R. *Margaret Atwood and Music* / R. Elliott // *University of Toronto Quarterly*. – 2006. – №3. – Pp. 821-832.
148. Feuer L. *The Handmaid's Tale and 1984* / L. Feuer // *Bloom's Guides: The Handmaid's Tale*. – New York: Infobase Publishing, 2004. – Pp. 97-100.

149. Galbreath M. A. Consuming Read: the Ethics of Food in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* [Электронный ресурс] / М. А. Galbreath. – Режим доступа: http://www.academia.edu/2284228/A_Consuming_Read_the_Ethics_of_Food_in_Margaret_Atwood_s_Oryx_and_Crake (дата обращения 01.10.2017).
150. Grace D. *The Handmaid's Tale: "Historical Notes" and Documentary Subversion* / D. Grace // Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. – Pp. 155-166.
151. Grace Sh. *Violent Duality: A Study of Margaret Atwood* / Sh. Grace. – Toronto : University of British Columbia, 1980. – 320 p.
152. Guthrie S. *Gender and Madness in Selected Novels of Margaret Atwood* / S. Guthrie. – Johannesburg, 2007. – 170 p.
153. Howells C. A. *Contemporary Canadian Women's Fiction: Refiguring Identities* / C. A. Howells. – New York: Palgrave Macmillan, 2003. – 230 p.
154. Ingersoll E. G. *Survival in Margaret Atwood's Novel Oryx and Crake* [Электронный ресурс] / E. G. Ingersoll. – Режим доступа: <http://eng529.pbworks.com/w/file/fetch/78855701/Survival%20in%20Margaret%20Atwood%E2%80%99s%20Oryx%20and%20Crake.pdf> (дата обращения 01.10.2017).
155. Jameson F. *Then You Are Them* [Электронный ресурс] / F. Jameson. – Режим доступа: <https://www.lrb.co.uk/v31/n17/fredric-jameson/then-you-are-them> (дата обращения 01.10.2017).
156. Kakutani M. *A Familiar Cast of Fighters in a Final Battle for the Soul of the Earth* [Электронный ресурс] / M. Kakutani // *The New York Times*. – 2009. – September 14. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2009/09/15/books/15kaku.html> (дата обращения 01.10.2017).
157. Ketterer D. *Margaret Atwood's "The Handmaid's Tale": A Contextual Dystopia* / D. Ketterer // *Science Fiction Studies*. – Vol. 16. – No. 2 (Jul., 1989). – P. 209-217.

158. Kuznicki S. Genetically modified future: Pre- and post-apocalyptic visions of the world in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* [Электронный ресурс] / S. Kuznicki // *Alternate Life-Worlds in Literary Fiction*. – Режим доступа: http://www.wsf.edu.pl/upload_module/wysiwyg/Wydawnictwo%20WSF/Alternate%20Life-Worlds%20in%20Literary%20Fiction%20PWAS-Vol.6%20Book.pdf (дата обращения 01.10.2017).
159. Labudova K. *Paradise Redesigned: Post-Apocalyptic Visions of Urban and Rural Spaces in Margaret Atwood's Maddaddam Trilogy* [Электронный ресурс] / K. Labudova. – Режим доступа: http://anglisztika.uni-eger.hu/public/uploads/labudova-2013_556dd8afdab1f.pdf (дата обращения 01.10.2017).
160. Malak A. *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale and the Dystopian Tradition* / Malak A. // *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. – Pp. 3-10.
161. Miner M. "Trust Me": Reading the Romance Plot in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* / M. Miner // *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. – Pp. 21-39.
162. Moore C. *The Year of the Flood by Margaret Atwood* [Электронный ресурс] / C. Moore. – Режим доступа: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/books-life/6167348/The-Year-of-the-Flood-by-Margaret-Atwood-review.html> (дата обращения 01.10.2017).
163. Paget E. M. *The Handmaid's Tale: Margaret Atwood's Use of Carnival and the Postmodern* [Электронный ресурс] / E. M. Paget. – Режим доступа: <http://digitalcommons.mcmaster.ca/opendissertations/6041> (дата обращения 01.10.2017).
164. Quinn E. *A Dictionary of Literary and Thematic Terms* / E. Quinn. – New York: Checkmark Books, 2006. – 464 p.
165. Rigley B. *Alias Atwood: Narrative Games and Gender Politics* / B. Rigley // *Margaret Atwood: Works and Impact*. – Rochester, New-York: Camden House, 2000. – 344 p.

166. Sasame K. Food for Survival in Margaret Atwood's Dystopian Worlds / K. Sasame // *The Japanese Journal of American Studies*. – 2010. – № 21. – Pp. 89-109.
167. Sargent L. Introduction / L. Sargent // *British and American Utopian Literature, 1516–1978*. – Boston: Garland Publishing, 1979. – 578 p.
168. Sceats S. Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction / S. Sceats. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – 224 p.
169. Staels H. Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*: Resistance through Narrating Power / H. Staels // *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. – Pp. 113-126.
170. Staines D. Margaret Atwood in her Canadian context / D. Staines // *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2006. Pp 12-27.
171. Stein K. Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*: Scheherazade in Dystopia [Электронный ресурс] / K. Stein. – Salem Literature. – Режим доступа: http://www.literature.salempress.com/doi/full/10.3331/CIHandmaids_1016 (дата обращения 01.10.2017).
172. Stein K. Margaret Atwood's *Modest Proposal: The Handmaid's Tale* / K. Stein // *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. – Pp. 127-140.
173. Stimpson C. R. *Atwood Woman* / C. R. Stimpson // *Bloom's Guides: The Handmaid's Tale*. – New York: Infobase Publishing, 2004. – Pp. 80-81.
174. Tolan F. *Margaret Atwood: Feminism and Fiction* / F. Tolan. – New-York: Rodopi, 2007. – 333 p.
175. Tomc S. "The Missionary Position": Feminism and Nationalism in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* // *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. – Pp. 81-92.
176. Vaughan C. *Language, Translation and the Inscription of the Female Body in the Works of Margaret Atwood* / C. Vaughan. – Halifax, 2010. – 130 p.

177. Wilson S. R. Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics / S. R. Wilson. – New York: University Press of Mississippi, 1993. – 430 p.
178. Wilson S. R. Off the Path to Grandma's House in The Handmaid's Tale / S. R. Wilson // Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. – Pp. 62-79.
179. Wilson S. R. Quilting as Narrative Art: Metafictional Construction in Alias Grace / S. R. Wilson // Margaret Atwood: Works and Impact. – Rochester, New-York: Camden House, 2000. – Pp. 83-84.
180. Workman N. Sufi Mysticism in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale [Электронный ресурс] / N. Workman. – Режим доступа: <http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8103/9160> (дата обращения 01.10.2017).