

Image of the Other in «Life after God» by Douglas Coupland

The article focuses on the image of the Other in a collection of short stories «Life after God» by Douglas Coupland. The author seeks to examine the category of the Other which appears from the notion of the self and identity in Canadian literature. The author states that the Other in «Life after God» is experienced as Canada itself toward its ethnic group or its southern neighbor, the USA.

УДК 821.111.09

Юлія Шуба (Черкаси)

**ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОЇ МОВНОЇ ГРИ
В РОМАНІ ЕНТОНІ БЕРДЖЕСА «МЕХАНІЧНИЙ АПЕЛЬСИН»**

Модерністське і постмодерністське бачення світу заперечило адекватність міметичного відтворення дійсності, змусивши романістів зображувати власні світи, де все живе за своїми, часто химерно викривленими, законами часу, і нічого не є однозначним. У створенні нових світів суттєву роль відіграє мова, що часто стає головним діючим елементом твору. Інколи митцю достатньо додати префікс чи суфікс до вже існуючих слів, адаптувати іншу мову і зробити її провідною, звернутися до історичного розвитку мови, зберегти фонетичну вимову слова, змінивши його правопис тощо, щоб створити ігровий простір для читача. Зарозуміла мова та численні індивідуально-авторські неологізми, характерні для футуризму, повернулися в літературу другої половини ХХ століття в оновленому вигляді, виконуючи дещо інші функції, ніж у футуристів. Такі засоби надають самобутнього забарвлення твору та підкреслюють його ігрове начало.

Роман Ентоні Берджеса «Механічний апельсин» є чудовим прикладом того, яким величезним потенціалом володіє мова. Звичайно, до аналізу цього роману зверталися вітчизняні та зарубіжні дослідники (Дж. Аггелер, К. Дікс, А. Дорошевич, С. Кін, А. Шишкін), які вбачали у вигаданій мові романіста, перш за все, приховування політичного конфлікту між Великою Британією та СРСР. Недостатнє вивчення цього роману та його мовного потенціалу обумовлює актуальність і необхідність подальшого дослідження.

Наскрізним елементом роману Е. Берджеса «Механічний апельсин» є використання специфічної мови — так званої мови «надцять» (термін, введений Е. Берджесом, для позначення мови підлітків, котрі не досягли двадцяти): *ded, deng, buggaty, krovvu, litso, merzky, oobivat, peet, plenny, tolchock, zoobies*, тлумачний словник якої додається до пізніших видань роману. Важко не погодитися з А. Шишкіним, що «мова роману є чудернацьким конгломератом оригінальних англійських слів та російських запозичень» [3, с. 125]. А оскільки за етимологією англійської лексики, яка є результатом численних вторгнень на територію Британії, можна прослідкувати історію країни, то слушною є думка К. М. Дікса: російські корені мови, якою спілкуються в антиутопічному суспільстві Е. Берджеса, мають нагадувати, що колись Англія, наслідуючи авторську логіку, підпала під російське завоювання [7, с. 14]. Можна припустити, що створення цієї штучної мови в умовах «холодної війни» і зростаючого впливу Радянського Союзу після перемоги у Другій світовій війні не є випадковим. Е. Берджесу вдалося на основі одного шару роману, де розглядається проблема вибору індивіда і суспільства, накласти ідею можливих наслідків впливу радянської ідеології для Британії, тим самим створивши твір-палімесст. С. Кін характеризує словниковий уклад Е. Берджеса як «любов до етимології, незвичайних, застарілих, своєрідних і маловідомих слів, його захоплення іноземними мовами і діалектами, що у сукупності створює ефект тонкого покриття його творів лесированим шаром мови» [8, с. 9]. Сам Е. Берджес зазначає у передмові: «Надцять, русифікована версія англійської мови, була призначена для пом'якшення грубої реакції, яку ми очікуємо від порнографії. Вона перетворює книгу на лінгвістичну пригоду» [6, с. x].

Розгадування зашифрованих слів відволікає увагу від жорстокості підлітків, пом'якшуючи сприйняття твору: «This would be real, this would be proper, this would be the *noz*, the *oozy*, the *britva*, not just fisties and boots» — «Це буде дійсно щось, те що треба, — в хід підуть ніж, ланцюг, бритва, а не просто кулаки та каблуки (тут і надалі переклад мій. — Ю. Ш., курсив мій. — Ю. Ш.)» [5, с. 15]. Цей жаргон допомагає читачеві сприймати жахи, які коїть та описує Алекс, у дещо веселому, грайливому тоні, без того трагізму та емоцій, які зазвичай викликають подібні ситуації, навіть буденно і комічно. Традиції карнавальної фамільярно-брутальної мови, на які спирається Е. Берджес, досягають поставленої мети — роблять страшно смішним.

Вживання русифікованої мови у романі притаманне лише підліткам, які чинять злочини, їх жертви спілкуються літературною англійською. Такий розподіл суспільства уособлює два політичні табори — англійці та інші, конфлікт, який, на думку Л. О. Саурберга, набуває резонансу у британській літературі другої половини ХХ століття [11], і який не залишив байдужим Е. Берджеса, обумовивши різноплановість творів та авторські стильові експерименти. Російські перекладачі (В. Бошняк, Н. Калініна) для збереження ефекту мови «надцять» запропонували подавати окремі слова латиницею, але в цьому випадку отримуємо зворотній результат — захопленість мовою заходу. Сучасний український перекладач О. Буценко відтворив цей ефект митця, застосувавши молодіжний сленг та російську вимову слів, тим самим розділивши табір на чистих українців та хіпову російськомовну злочину молодь. Ідея русифікації збереглася у творі, але набула забарвлення мовного конфлікту між Росією та Україною.

Подібно до Дж. Джойса, Е. Берджес досить вільно, але завжди винахідливо користується мовами, якими пише, крім того, його романи мають пародійний відтінок. Е. Берджес оголює проблеми, приховані під маскою добропорядності та благополуччя, аналізує альтернативи «пелагіанства» та «августинства» для суспільства. А. Шишкін, аналізуючи творчість письменника, помічає, що «на всіх стадіях історичного розвитку суспільства відбувається зіткнення інтересів особистості і суспільства — конфлікт, який з точки зору Е. Берджеса, ніколи не вдається владнати гуманним шляхом» [3, с. 125]. На початку 1970-х років до відчуття абсолютної цінності свободи додалося усвідомлення ціни, яку за цю свободу доводиться сплачувати. Вона виявилася досить високою: це всі прояви асоціального, те, що складає необхідний і неминучий компонент права на власний вчинок. Той, хто відмовився сплачувати цю ціну, вимушений застосувати форми державного примусу як останній аргумент [2, с. 230]. Е. Берджес зрозумів цю істину, виклавши власні роздуми над проблемою у романі «Механічний апельсин». Пізніше у своєму інтерв'ю він зазначить наступне: «Ми живемо у сторіччі, яке перетворило поліцію на ворога. Чесно кажучи, я не бачу вирішення проблеми агресивності у правоохоронному апараті, як і проблеми ефективності його службовців. Агресивний інстинкт маємо ми всі, і всіх нас треба навчати стримувати його. Тож індивідуальна злочинність, яка опозиціонує державі, є гірким плодом дерева лібералізму. Це навіть є одним з аспектів «ліберум арбітріум» — права вибору, яке отці церкви представили як найбільший дар Бога людині. Вирішення проблеми злочинності знаходиться — я говорю це із зітханням — в освіті і у ранньому союзі інтелігентності молодих людей зі справою великої важливості — з підтриманням суспільного порядку. Нажаль, злочинні уми, які затьмарили наше буття, — уми невеликого калібру. Іншими словами, це уми дурнів» [1, с. 12].

За назвою роману «Clockwork orange» (з англійської мови це словосполучення перекладається як «механічний апельсин» або роботизована людина, створена шляхом насильницької модифікації її поведінки) прихована головна проблема твору — втручання суспільства в унікальну і неповторну систему людської особистості. Перетворення людини на робота начебто для вирішення проблем зла і насильства, стало домінантою існуючого суспільства. Програма перетворення насильника на «добру» людину лише здається гуманним і безболісним, в першу чергу для самого суспільства, шляхом вирішення конфлікту між особистістю і суспільством. Але кожне насильство, навіть на благо, породжує насильство. Проілюструємо пояснення цієї проблеми та схильність до заподіяння зла головним героєм Алексом розлогою цитатою на мові «надцять»: «But, brothers, this biting of their toe-nails over what is the *cause* of badness is what turns me into a fine laughing malchick. They don't go into the cause of *goodness*, so why the other shop? If lewdies are good that's because they like it, and I wouldn't ever interfere with their pleasures, and so of the other shop. And I was patronizing the other

shop. More, badness is of the self, the one, the you or me on our oddy knockies, and that self is made by old Bog or God and is his great pride and radosty. But the not-self cannot have the bad, meaning they of the government and the judges and the schools cannot allow the bad because they cannot allow the self. And is not our modern history, my brothers, the story of brave malenky selves fighting these big machines? I am serious with you, brothers, over this. But what I do I do because I like to do» — «...Але, братани, що мене дійсно веселило, так те завзяття, з яким вони, гризучи нігті на ногах, намагаються докопатися до *причини* того, чому я поганий. Чому люди *хороші*, вони не цікавляться, а тут таке завзяття. Якщо люди хороші, це через те, що їм так хочеться, при чому я не позбавляю їх цього задоволення, так само і погані. У тих своя компанія, у тих своя. Я належу до другої. Більш того, коли людина погана, це лише властивість її натури, її особистості — моєї, твоєї, його, кожного у своїй самотності, і ця натура створена старим Господом або Богом, і вона є його великою гордістю та радістю. Інші не можуть змиритися з тим, що у когось ця сама особистість погана, в тому значенні, що уряд, судді і школи не можуть дозволити нам бути поганими, тому що вони не можуть дозволити нам бути особистостями. А чи не вся наша сучасна історія, братани, є історією боротьби маленьких хоробрих особистостей проти цих величезних машин? Я серйозно, братани, я не шуткую. Але те, що я роблю, я роблю тому, що мені це подобається (курсив автора. — Е. Б.)» [5, с. 40]. Герой ставить риторичні питання і робить акцент на протистоянні особистості і суспільства. Неодноразове вживання слів *self* та *not-self*, не тільки підкреслює розподіл суспільства на два табори, а й відсилає до теорії ідентичності Фіхте з Я (*self*) і Не-Я (*not-self*). Риторичні питання, типові для розмірковувань головного героя про життя, зайвий раз узагальнюють головну ідею твору.

Мотив «механічного апельсина» проходить через увесь роман, відбиваючись у назві твору «Механічний апельсин» письменника Ф. Олександра, з яким стикається Алекс, і який, за Дж. Аггелером, є «дзеркальним образом Алекса» [4, с. 182]. Та й сам Алекс, обурюючись на дії лікарів, вигукує: «Me, me, me. How about me?... Am I just some animal or dog? ...Am I just to be like a clockwork orange?» — «А я, я, я. Що ж тепер буде зі мною?... Я що тепер тварина якась, собака? Я що, по-вашому, “механічний апельсин”?» [5, с. 126–127]. Т. Леклер прослідковує наслідки таких психологічних змін: «Я у боротьбі з Не-Я може часто перетворюватися, подібно до Алекса, на дещо — “механічний апельсин”. Дещо, нездатне до насилля у світі, де силою розпоряджається держава, також нездатне вільно грішити. А втрата свободи в кінці кінців веде до втрати спасіння» [9, с. 88].

Нова програма уряду, частиною якої став експеримент з Алексом, будується за принципом, який здається досить прогресивним на перший погляд, але дуже сумнівним з точки зору традиційної етики. Вона спрямована не на покарання злочинця (свого роду помсту його тілу), а на виправлення його, свого роду переорганізацію його душі. І саме у цьому замаху на душу, на свободу Е. Берджес, на думку А. Дорошевича, вбачає гріх більш значний, ніж жорстокість і насилля, що здійснюються у результаті вільного вибору [2, с. 231]

Читачеві нічого не відомо про історію суспільства та місто, в якому живе Алекс, про це можна лише здогадуватися та робити припущення, аналізуючи мову діючих осіб. Суспільство, напевне, підпало під інтерференцію, якщо не під вторгнення та навалу американської та російської мов. Похідна мова, якою спілкується молодь, вказує на вплив пропаганди через підсвідоме проникнення. І тому, впевнена К. Дікс, всі події роману відбуваються у недалекому майбутньому [7, с. 14].

Оповідачеві, коротуну Алексу, всього 14 років, але за своє досить коротке життя він встиг скоїти злочини, побувати у виправному закладі, відчути смак наркотиків, стати ватажком банди старших хлопців та продовжити своє кримінальне життя, іншими словами, стати маргіналом. Уся розповідь юного злочинця містить три частини: про вільне життя до в'язниці та експерименту, про життя в'язня та примусове лікування, про зустріч «доброго» Алекса зі старими знайомими та повернення до старого. Кількість розділів роману (двадцять один) є символічним, оскільки саме у 21 рік юнаки у Британії досягають повноліття і несуть всю відповідальність за свої вчинки. З розповіді підлітка читач дізнається, що зазвичай вдень Алекс відпочиває, за рідким винятком, коли з'являється у школі. Справжнє життя для нього починається увечері, коли четверо друзів Алекс, Піт, Джорджик та Тем (від англ. *dim* «темний») збираються у барі «Корова» для набуття відповідного настрою необхідного

для вечірніх пригод. Програма на вечір завжди складалася з декількох етапів: створення грайливого настрою, напад та побиття старої людини, пограбування магазину, попередньо заручившись алібі, що купувалося за випивку у «baboochkas», викрадення машини, напад та згвалтування жителів приміської зони.

Після «вдало» проведеного вечора Алекс повертається додому, де проявляється його друге «я» — тонкого любителя класичної музики. Е. Берджес наділяє Алекса нетиповим для його однолітків захопленням, яке, здається контрастує з любов'ю до жорстокості. Слухаючи музику, хлопець переживає неземне блаженство, екстаз, розпізнаючи звуки скрипки соло, тромбону, флейти, гобою, які ллються з диску. Він дуже тонко відчуває музику, яка пронизує його єство. Через музику він проявляється як особистість, виявляючи свої нахили. Під музику він переживає яркі видіння, в яких він б'є і завдає болю старим людям та дітям, в яких він бачить кров і тішиться її кольором, запахом. Любов до музики доходить до фанатизму — Алекс готовий силою відстоювати своє право насолоджуватися музикою: він б'є свого друга, коли той сміхом перериває спів дівчини у барі, він кидається на лікарів, коли вони застосовують музику під час лікування, він навіть викидається з вікна, коли чує свою улюблену мелодію, яка після лікарні викликає в нього страшний біль. Лікування не змінило його сприйняття мистецтва, як і не змінило його світогляду. Він сильно страждає, коли розуміє, що більше ніколи не зможе слухати свої улюблені диски: «...but what I'd forgotten was something I shouldn't have forgotten and now made me want to snuff it. It was that these doctor bratchnies had so fixed things that any music that was like for the emotions would make me sick just like vidding or wanting to do violence. It was because all those violence films had music with them. And I remembered especially that horrible Nazi film with the Beethoven Fifth, last movement. And now here was lovely Mozart made horrible» — «...але я забув те, чого не мав забувати, і тепер від цього мені хотілося вмерти. Річ у тому, що ці сволота-лікарі влаштували все так, що будь-яка музика, яка навіть усіяє там почуття, викликала в мені таку ж нудоту, що й усіякий вид чи спонукання до насилля. І все тому, що у фільмах насилля супроводжувалося музикою. Особливо мені запам'ятався той жакликий нацистський фільм з сонатою Бетховена № 5 у заключній частині. І ось тепер чудовий Моцарт став пеклом» [142, с. 139]. В. Дж. Палмер проводить паралель між дезінтоксикацією Алекса та дезінтоксикацією фаулзівського Ніколаса Ерфе, якого змусили переглянути порнографічний фільм, скомбінований із послідовності окремих анатомічних частин [10, с. 48], отже тут уряд, як і Конхіс у Фаулза, взяв на себе роль Бога.

Розмірковуючи над своєю нещасною долею, Алекс стикається зі своїми колишніми жертвами, але тепер вони дзеркально міняються — кат стає жертвою, оскільки після лікування хлопець — «добрий»: будь-яка думка про насилля викликає страшну нудоту і примушує страждати. Такі контрасти і поєднання різнополюсних характеристик підкреслюють розколотість світу і людини. Якби не політична боротьба за владу, де ставкою стає коротун Алекс, він так би і помер у віці 18 років «добрим» і забутим усіма.

Після повторного лікування, викликаного суспільним резонансом, ставши знову на сторону зла, Алекс повертається до свого звичайного життя — «Корова» та вечірні прогулянки у компанії нових, але вже молодших друзів. Здається, що хлопець так і залишився тим самим чотирнадцятилітнім підлітком з жагою до насильства. Але зміни все ж таки відбулися: йому хочеться накопити грошей, в кишені він носить фотокартку малюка, «яку власноруч вирізав ножицями зі старої газети», віскі заміняється пивом. Лише після зустрічі з колишнім товаришем Пітом, який одружився, Алекс розуміє, чому він поступово втрачає інтерес до свого минулого життя — він стає дорослим. Дозволимо собі велику цитату для ілюстрації роздумів Алекса, насичених численними авторськими стильовими фігурами: порівняннями, повторами, анафорою та градацією, які передають процес самоусвідомлення героя: «Perhaps I was getting too old for the sort of jeezny I had been leading, brothers. I was eighteen now, just gone. Eighteen was not a young age. At eighteen old Wolfgang Amadeus had written concertos and symphonies and operas and oratorios and all that cal, no, not cal, heavenly music. And then there was old Felix M. with his Midsummer Night's Dream Overture. And there were others. ...Eighteen was not all that young an age, then. But what was I going to do? ...I knew what was happening, O my brothers. I was like growing up. Yes yes yes, there it was. Youth must go, ah yes. But youth is only being in a way like it might be an animal. No, it is not just like being an animal so much as being like one of these malenky

toys you viddy being sold in the streets, like little chellovecks made out of tin and with a spring inside and then a winding handle on the outside and you wind it up grrr grrr grrr and off it itties, like walking, O my brothers. But it itties in a straight line and bangs straight into things bang bang and it cannot help what it is doing. Being young is like being like one of these malenky machines» — «Мабуть я стаю занадто старим для того життя, яке я вів увесь цей час. Вісімнадцять — це зовсім не мало. У вісімнадцять у Вольфгана Амадеуса вже були написані концерти, симфонії, опери, ораторії та інша фігня, хоча ні, не фігня, а божественна музика. Потім ще Фелікс М. зі своєю увертюрою «Сон літньої ночі». Та інші. ... Мабуть, вісімнадцять і не такий молодий вік. І що ж мені тепер робити? ...І раптом я зрозумів, що зі мною відбувається. Я просто неначе подорослішав. Так, так, так, ось що. Юність не вічна. І потім, у юності ти лише неначе щось на зразок тварини. Ні, навіть, не тварина, скоріше якась іграшка, що продається за кожним рогом, — щось на зразок жерстяного чоловічка з пружиною усередині, якого ключиком зовні заведеш — др-др-др, і він пішов неначе як сам по собі. Але він ходить лише по прямій, братани, і на різні речі натикається — бац, бац, до того ж, якщо він пішов, то зупинитися ні за що не може. У юності кожен з нас схожий на таку маленьку машину» [5, с. 189–190]. Останні слова підтверджують думку про те, що Алекс не є просто жорстокою та злою людиною, його дії та вчинки — це данина його часу, його віку, бажанню свободи та самоствердження, протест проти сірості і буденності життя, бажання не бути схожим на інших, бажання пригод і розваг.

Отже, русифікована версія англійської мови Е. Берджеса є не тільки результатом вигадливості автора для створення художнього світу його дистопії, а й виконує декілька важливих функцій у романі. Вона робить страшенно смішним у кращих карнавальних традиціях, грає з читачем, змушуючи його розшифровувати значення слів і прихований за ними підтекст, оголює політичні та соціальні проблеми, передає побоювання завоювання та піднімає питання прав людини.

Література:

1. Берджес Э. Демократия и насилие / Энтони Берджес // Век XX и мир. — 1990. — № 10. — С. 11–12.
2. Дорошевич А. Энтони Бёрджесс: цена свободы / А. Дорошевич // Иностранная литература. — 1991. — № 12. — С. 229–233.
3. Шишкин А. Апостол массовой беллетристики / А. Шишкин // Вопросы литературы. — 1986. — № 11. — С. 113–132.
4. Aggeler G. Anthony Burgess : The Artist as Novelist / Geoffrey Aggeler. — University, AL : The University of Alabama Press, 1979. — 245 p.
5. Burgess A. A Clockwork Orange / Anthony Burgess. — New York, London : W. W. Norton & Company, 1986. — 192 p.
6. Burgess A. Introduction. A Clockwork Orange Resucked / Anthony Burgess // A Clockwork Orange / Anthony Burgess. — New York, London : W. W. Norton & Company, 1986. — 192 p.
7. Dix C. Anthony Burgess / Carol Dix. — London : Longman Group Ltd, 1971. — 32 p.
8. Keen S. Ironies and Inversions : The Art of Anthony Burgess / Suzanne Keen // Commonweal. — 1994. — Vol. 121, # 3. — P. 9.
9. Leclair T. Essential Opposition: the Novels of Anthony Burgess / Thomas Leclair. // Critique. — 1971. — Vol. 12, # 3. — P. 77–94.
10. Palmer W. J. The Fiction of John Fowles : Tradition, Art and the Loneliness of Selfhood / William J. Palmer. — Columbia : University of Missouri Press, 1974. — 113 p.
11. Sauerberg L. O. Global Villagers // Intercultural Voices in Contemporary British Literature. The Implosion of Empire / Lars Ole Sauerberg. — New York : Palgrave, 2001. — P. 137–161.

The Peculiarities of the Author's Language Play in the Novel «A Clockwork Orange» by Anthony Burgess

The article deals with the peculiarities of Anthony Burgess's language play in his novel «A Clockwork Orange». It points out that the artificial language Nadsat, a Russified version of English, invented by Anthony Burgess performs different functions in the novel. This language shows the division of the society into Serves and Others, makes dreadful things funny in the carnival traditions, expresses the fear of Russian invasion and realizes the author's ludic intention.