

4. Осипов А. О. Онтологія духовності : [Монографія] / Анатолій Олександрович Осипов. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2008. – У 2-х книгах. – Кн. I. – 240 с.
5. СПАМ : [Альманах] / за ред. А. Санина, Е. Герман, Н. Шешуряк. – К. : ФОР-ПОДОЛІН І.В., 2009. – 202 с.
6. Хейлз Н. К. Як ми стали постлюдством. Віртуальні тіла в кібернетиці, літературі та інформатиці / Н. Кетрін Хейлз ; [пер. з англ. Є. Т. Марічевої]. – К. : Ніка-Центр, 2002. – 430 с. – (Серія “Зміна парадигми” ; Вип. 3).
7. Penley C., Ross A. Cyborgs at Large: Interview with Donna Haraway / C. Penley, A. Ross ; [In C. Penley & A. Ross (Eds.)] // Technoculture. – Minneapolis : University of Minnesota Press Minneapolis, 1991. – P. 1–20.

КНЯЗЬ КИЇВСЬКИЙ, ВІРТУАЛЬНИЙ: ПЕРСОНАЖ МІСЬКОГО ТЕКСТУ У СЛОВЕСНОСТІ Й МУЛЬТИПЛІКАЦІЇ

В'ячеслав ЛЕВИЦЬКИЙ

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України

У статті розглядається семіозис Києва, який здійснюється в мультфільмах із епічними сюжетами. Модель простору трактується на характерологічному рівні.

Ключові слова: міський текст, інтермедіальність, віртуальність, образ, персонаж.

В статье рассматривается семіозис Києва, совершающийся в мультфильмах с эпическими сюжетами. Модель пространства трактуется на характерологическом уровне.

Ключевые слова: городской текст, интермедиальность, виртуальность, образ, персонаж.

The article illuminates the semiosis of Kyiv in animated cartoons with epic plots. The spatial model is treated at characterological level.

Key words: Urban text, intermediality, virtuality, image, character.

У царині міжмистецьких зв'язків утвердження квазіреальності часто спричинено підкресленням зорових образів. На думку І. Смирнова, через усіляку наочність засвідчується відтворюваність світу [13, с. 36]. Водночас “кінобачення”, яке об'єднує глядачів і авторів фільму, є онтологічним, наповнюючись буттєвим, а не лише фікційним змістом [13, с. 57]. Тому

варто припустити, що завдяки введенню кінематографічних компонентів до інтермедіального тексту віртуалізуються інші елементи такої системи. Її взірцем постає художня модель міста. В урбаністичному семіозисі, котрий розгортається на пограниччі кількох мистецтв, у т. ч. кіно, твори словесності можуть отримувати новий статус. Спостережена риса вияскравлюється за доби постгуманізму. Тоді одночасно з розбудовою культу візуальності конкретизуються версії просторового тексту, обумовлені численними рецептивно-естетичними критеріями.

Усі згадані властивості показово розкриваються в циклі мультфільмів про трьох богатирів російської студії “Мельница”. У 2004–2012 рр. колектив авторів підготував п'ять анімаційних картин: “Альоша Попович і Тугарин Змій” (реж.-пост. К. Бронзіт), “Добриня Микитич і Змій Горинич” (реж.-пост. І. Максимов), “Ілля Муромець і Соловей-Розбійник” (реж.-пост. В. Торопчин), “Три богатирі та Шамаханська Цариця” (реж.-пост. С. Глезін), “Три богатирі на далеких берегах” (реж.-пост. К. Феоктистов). Переліченим мультфільмам притаманна формульність і стереотипність. Роботи співвідносяться з тлумаченням Києва, розрахованим, насамперед, на масову дитячу аудиторію. Але модель простору в циклі ґрунтується на посиленнях, не завжди зрозумілих для таких глядачів. У стрічках допускаються трактування міста й городян, де в чому парадоксальні стосовно фольклорних і літературних традицій. Мета запропонованої статті – розглянути в аспекті динаміки, як знаками, образами, міфами Києва, усталеними у словесності, обумовлюється персонажна структура мультфільмів про трьох богатирів.

Слід визнати, що способи репрезентації простору в циклі не обмежуються прийомами архаїчного фольклору чи мистецтва романтизму, досить добре вивченими у складі богатирських сюжетів (див.: [3, с. 119] і далі в цьому ж джерелі). Через належність до популярної анімації фільми доводять свою відкритість до найновіших реалій. Як відомо, процес ієрархізації культури поживався в ХІХ–ХХ ст. [5, с. 68–69]. Відповідно, на сприйняття Києва в кінокартинах проєктуються явища модернізму, авангардизму, соцреалізму й постмодернізму.

Судження про актуальність і злободенність давньоруського світу мультфільмів потребує пояснення. Наприклад, у працях із класичної літератури панує інше розуміння: “Аж до кінця 1820-х “київські тексти” <...> описували не стільки реальний міський, скільки казковий і символічний *старокиївський простір*” (тут і далі виділення відповідно до *першоджерела*. – В. Л.) [3, с. 181]. Як наголошується, вигаданість

маркував сам образ богатиря [3, с. 105]. Однак романтична тенденція не узвичаюється в сучасній маскультурі. Майже всі київські персонажі “Трьох богатирів” керуються не “казковою”, а реалістичною прагматичною свідомістю. До мови циклу зумисне введено лексику, яка не асоціюється з середньовіччям (“бизнес”, “вето”, “демократ”, “інтерв’ю”, “клаустрофобія” і т. д.). Понад те, Князь Київський – герой, максимально уважний до життєвого укладу, – уподібнюється до певного “прибульця” із майбутнього. Учинки монарха відповідають нинішнім схемам поведінки, а всі спостереження правителя передаються бурлескно. Приміром, він стверджує щодо Бурушки, коня Іллі Муромця: “Животина <...> на балансе значить”. У цілому Князь почасти нагадує Буншу – героя п’єси М. Булгакова “Іван Васильович”, екранізованої Л. Гайдаєм (фільм “Іван Васильович змінює професію”). Обидва персонажі постають чарівливими бюрократами, котрі пристосовують давнину до побутових норм новітнього часу. Схожість Бунші (у виконанні Ю. Яковлева) і Князя полягає також у манері екзальтованого переривчастого висловлювання. Показово, що в мультфільмі “Ілля Муромець і Соловей-Розбійник” ужито майже буквальну цитату з М. Булгакова, побудовану на обігруванні мовленнєвих кліше ХХ ст. Князь (а згодом і Василевс) кокетливо звертається до літописця Альонушки: “Пройдемте в мой персональный кабинет”. (Пор. у п’єсі “Іван Васильович”: “Бунша. (Царице.) <...> Что? Молчат! (Дьяку.) Скажите, пожалуйста, что, у вас нет отдельного кабинета?” [2, с. 459]). Таким чином, у трактуванні Києва поступово долається позаісторичність і очудненість, що засвідчено в найістотніших кореляціях на персонажному рівні київського тексту.

1. “Князь”-“підлеглі”. Усупереч билинним баченням [10, с. 136–137] образ Князя Київського в мультфільмі майже позбавлений політичних кодів. Водночас його наділено якостями, цілком атиповими для монарха. Замість тих сцен, які доводять зайнятість державними справами, герой здебільшого описується в ситуаціях дозвілля. Правитель імітує обговорення поточних питань на бенкетах (“Альоша Попович і Тугарин Змій”) або скликає “засідання” влади для гри в лото (“Добрина Микитич і Змій Горинич”). Виняток становить пародійний епізод із розподілом скарбниці в картині про Іллю Муромця. Навіть в атрибутиці й інших предметах, у котрих задіяно портрет Князя (нагородні червінці у Святогора, орден у Тихона, пам’ятник), виявляється його самозамилування, а не офіціоз.

Режисери взагалі глумлять Князя як манірну особу. У цьому переконують епістолярний етикет. У другій частині циклу монарх надсилає підлеглим листи, що містять кінцівку “Целую, Князь”. Також правитель постійно

дбає про власну зовнішність. У серії “Три богатирі та Шамаханська Цариця” Князь проводить тривалий час перед дзеркалом, комічно експериментуючи з зачіскою. Проте вирізані риси органічно вписуються в систему київського тексту. Справді, одне з уособлень Аполлона в міфології Києва ХХ ст. – денді. Ця характерологема вияскравлюється в поезії символіста В. Ярошенка. Ліричний суб’єкт, спрямований на утвердження краси, констатує, що “розвіяв мужність” (“Прочитати Вам вірші...” [17, с. 45]). Упізнаваним є образ дідуся, який незграбно послуговується косметикою, у вірші “Розсміявся дідусь над пудрою...” [17, с. 41]. В україномовному перекладі О. Пчілки естетизується й головний герой пушкінської “Пісні про віщого Олега”. Монарх постає не месником із пророчим знанням, а, насамперед, галантним лицарем: “Славутець-Олег у поход вирушає – // Віддячить напасним Хозарам” [15, с. 87].

Окреслюється і ще одна особливість мультфільмів. Якщо теперішню психологію чітко ретранслює Князь, у ракурсі етнографії персонажами, котрі випереджають час дії, виявляються представники монаршого оточення. Їхній одяг, зокрема наголошувані горлатні шапки, відповідають гардеробу XV–XVII ст. [1, с. 390]. Через огріх художників хронологічний вимір у циклі набуває не просто поляризованості, а розімкнутості. Первісно в роботах аніматорів спостерігалась опозиція “давньоруська дійсність vs. сучасність”, яка допускала вдавання до ряду джерел-інтерпретантів. Згодом із першого складника вичленувалося дві сукупності знаків. Це реалії Київської Русі, де Київ – столиця, а Князь керує богатирями, і Московської Русі. Названі моделі держав є протилежними одна одній. За М. Віролайнен, Московському царству, на відміну від Київської Русі, не притаманний діалог із “чужим” світом [4, с. 111–112]. Тож київські, а також царградський і шамаханський сюжети циклу, що належать до центральних і фіксуються в назвах мультфільмів, видаються випадковими. Зауважену помилку складно пояснити зв’язками в межах тексту Києва. Очевидно, внаслідок неї в урбаністичному семіозисі виокремлюється самодостатній напрям. Ідеться про альтернативну історію міста, розбудовану винятково на індивідуально-авторських міфах.

2. “Богатирі”-“Змій”. Рецепція Києва обумовлюється змієборчими міфами. Кий – його засновник – ототожнюється з “божим ковалем”, а Дніпро – із приборканим змієм [7, с. 648]. Наведена антитеза інколи порушується в мистецтві ХХ ст., що відображено і в циклі мультфільмів про богатирів. Єдиний випадок метонімічного протиборства стосується Альоші Поповича, який долає Тугарина Змія та дарує Князеві скореного

ворога. Щодо Змія Горинича, він друг витязів. Чудовисько позиціонується як добротворець, котрий іноді чинить дрібний бешкет. Наприклад, за розповіддю Добрині Микитича в другій серії, Змій свого часу крав моркву з городів під Черніговом. Якщо б не допомога богатиря, люди взяли б фантастичну істоту у скоморохи. Змій також має кілька незвичних якостей. У тій же картині Забава захоплено порівнює Горинича зі своїм коханим: *"Какой ты храбрый! Если бы не хвост – точь-в-точь мой Елисей!"* Добриня взагалі співвідносить Змія з позитивним началом попри домінанту архаїчної свідомості. Іронічно обурюючись, богатир погрожує Змієві: *"Ну, держись, птица Божья!"* Схоже примирення витязя з одвічним ворогом розкривається і в романі-казці "Микита Кожум'яка" сучасного українського письменника А. Сіяніки. За сюжетом, доброту Змія, якого здолав батько головного героя, було поміщено у величезне яйце. Таке яйце висиділа корова. Теля, народжене в подальшому, Кирило назвав Гориничем і подружився з дивовижною твариною (див.: [12, с. 19–20]).

3. "Богатирі"- "кияни". Питання про столичну ідентифікацію билинних героїв є досить дискусійним. Фольклористам не вдалося вирішити його остаточно. Справді, в авторитетних працях Ф. Селіванова виникають різні трактування. У роботі "Руський епос" дослідник стверджує: *"Богатирі служать у Києві й кийському князеві, але словосполучення кийські богатирі майже не трапляється; богатирі святоруські чи просто руські"* [11, с. 89]. Проте в іншій студії науковець уживає словосполучення "кийські богатирі" (пор: [10, с. 174; 10, с. 211]). "Кийськими" їх називає також С. Неклюдов [8, с. 39].

В анімаційному циклі простежується дещо інша ситуація. Головних героїв співвіднесено зі столицею вельми умовно. Із нею ототожнюється тільки Князь, якого, за оригінальним задумом режисерів, озвучує С. Маковецький – у минулому киянин. Це відповідає фольклорній картині світу. Зокрема, в українській билині "Добриня і Змій" із репертуару кобзаря З. Штокалка князь Володимир характеризується як *"стольнокийський"* [16, с. 237]. Але в низці епізодів важко з'ясувати, де перебуває богатир: у самому Києві, передмісті, на заставі чи в селі. Тобто перелічені локуси майже не складають антитези одне одному, на відміну від билин [8, с. 30; 8, с. 39]. На початку другої кінострічки після зустрічі з Князем Добриню Микитича показано в дерев'яному будинку. Згодом фіксується краєвид вулиці з аналогічними спорудами поблизу білої фортеці, яка в порівнянні з іншими уривками мультфільму нагадує кийську. На задньому плані проглядаються золоті бані. При цьому не зовсім зрозуміло, чи покинув Добриня межі столиці.

Характерологеми богатирів дещо суперечать і оповіді про імміграцію до міста. Такі сюжети спостерігаються в моделях простору, притаманних різним епохам, і пояснюються кількома причинами. У власне територіальному аспекті Київ із давня мислиться значущим транспортним вузлом. В аспекті сакрально-географічному він становить важливий християнський центр, уписаний у систему паломницьких маршрутів. Із позицій культурології місто запозичує полісний світогляд проксенії (гостинності). Окрім того, історично склалося так, що серед творців кийського тексту уродженці Києва завжди репрезентовані в кількісній меншості.

Мультиплікаційні персонажі, навпаки, не прагнуть до життя в Києві. Альоша Попович у першому з фільмів різко реагує на пропозицію Князя не йти зі столиці. На вмовляння монарха (*"Будешь сьт, одет"*) богатир відповідає: *"Ждут нас дома, в Ростове"*. Чи не єдиним, хто підкреслено пристосувався до столичного укладу, виявляється Юлій. Як відомо, Альошин кінь, що говорить, раніше працював у бібліотеці при новгородському храмі. Схоже коло обов'язків дістається йому і в Києві.

Утім, образи витязів також наділено кийськими кодами. Цікавий об'єкт для інтермедіальної критики – ілюстративна продукція, зокрема обкладинка DVD із четвертою серією циклу. На малюнку розміщення фігур трьох богатирів і Шамаханської Цариці уподібнюється до композиції скульптурної групи "Брати-засновники Києва та їхня сестра Либідь" (робота А. Куца; установлена в Києві на майдані Незалежності). Симптоматично, що деякі науковці зараховують князя Кия і Либідь до персонажів билин [6, с. 83].

Розбіжності між богатирями і рештою киян диктуються здебільшого сюжетотвірними чинниками. Руський воїн пов'язується з основними подіями в мультфільмах, тому звичайні городяни сприймаються на його тлі. Вести мову про героїчні якості витязів складно. Найчастіше три головні персонажі перемагають ворога волею випадку. Така теза показово засвідчується в стрічці про Альошу Поповича, якого у вирішальному бою підтримують друзі. Зазвичай богатирям із різних причин не вдається виявити доблесть і спритність у кульмінаційний момент. Тяжіння до парадоксальної дегероїзації підтверджується й на рівні богатирської іконіки в літературі. Може йтися про домінування виховної ідеї (у творі для дітей) або експериментальної техніки. Наприклад, сюжет змушнення малого Микити Кожум'яки розгорнуто у згаданому романі А. Сіяніки. З іншого, у поемі В. Соснори "Соловей-розбійник" Ілля Муромець

нарікає: ним знехтували і "превратили <...> в Золушку" [14, с. 87], ув'язнивши через неугідність. У подальшому ображений витязь вступає в дружбу з Солов'єм і з умисною бездіяльністю споглядає, як той лякає свистом князя Володимира та княгиню Апраксію.

Водночас режисери, передусім К. Бронзіт і В. Торочин, моделюють прикметну фігуру добротворця. Це рішуча літня жінка. Саме бабуся Любави у першому фільмі найдієвіше допомагає здолати Тугарина (запускає супротивникові в голову возик із віською). Зуб Солов'я-Розбійника в картині про Іллю Муромця двічі вибиває мешканка Царграда. Очевидно, таку характерологему обумовлено образом Наїни з поеми О. Пушкіна "Руслан і Людмила". Перед витязями чаклунка перевтілюється в "старушечку чуть-чуть живу, // Горбатую, совсем седую" [9, с. 31]. Суттєво, що її підказки асоціюються не лише зі смертю (у випадку Рогдая), а і з власне київським ідеалом затишку. Первісно Наїна переконує Фарлафа: "Под Киевом, в уединенье, // В своем наследственном селенье // Останься лучше без забот" [9, с. 32]. Як можна припустити, до локусу безтурботного селища уподібнюється і образ "дачі під Києвом", про яку мріє Баба Яга в другій частині анімаційного циклу.

За версією режисерів, мешканці столиці від богатирів відрізняються пасивністю. У мультфільмі про Альошу Поповича кияни трактуються як безжурні роззяви. На їхній огляд Князь виставляє полоненого Тугарина в клітці. До того ж у наступній серії городяни мисляться апатичними (через розслабленість або, навпаки, заляканість). У перших епізодах Єлисей, що мчить на коні, забризкує їх багном. Люди ніяк не реагують на недбальство вершника. Така тенденція суголосна з практикою змалювання міської громади в інтерпретаціях сюжету про воїна Михайлика: від варіантів народного оповідання "Про Михайла-богатиря" до віршової казки В. Малика "Воевода Дмитро".

Отже, у циклі мультфільмів про трьох богатирів активно віртуалізуються персонажі міського тексту. Цей процес набирає особливої чіткості при зіставленні художнього простору в анімаційних стрічках і словесних творах. Режисери засвідчують інтерес до осучаснення психології, лексики, побутових реалій героїв, найпомітніший при моделюванні образу Князя. Як наслідок у картинах не лише применшується пізнавальний складник, істотний для основного цільового реципієнта – дитини, а й порушується принцип естетичного завершення. Художній і позахудожній змісти локального тексту не рівноважуються, як мусило б бути. У схожих ситуаціях випадок отожднюється з помилкою в межах однієї мови

(нерозмежування атрибутів Київської й Московської Русі). Водночас у характерології циклу підкреслюються багаторівневі інтермедіальні зв'язки. Завдяки їм урбаністичні знаки, образи, міфи здобувають відповідники в кількох мовах мистецтва, урізноманітнюючи тлумачення київських сюжетів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреева Р. Энциклопедия моды / Р. Андреева. – СПб. : Литера, 1997. – 416 с.
2. Булгаков М. Собрание сочинений : в 5 т. / М. Булгаков. – М. : Худож. л-ра, 1989–1990. – Т. 3. – 1990. – 703 с.
3. Булкина И. Киев в русской литературе первой трети XIX века : пространство историческое и литературное : дисс. ... доктора философии по русской литературе / И. Булкина. – Tartu, 2010. – 213 с.
4. Виролайнен М. Эстетика тождества и "железный занавес" первого Московского царства // Analysieren als Deuten. – Hamburg : Hamburg University Press, 2004. – S.111–133.
5. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.
6. Кінько А. Билинна слава Києва / А. Кінько. – К. : Муз. Україна, 1983. – 144 с.
7. Мифы народов мира : [энциклопедия] : [в 2 т.]. – М. : Сов. энциклопедия, 1991–1992. – Т. 1. – 1991. – 671 с.
8. Неклюдов С. Время и пространство в бытине / С. Неклюдов // Славянский фольклор. – М. : Наука, 1972. – С. 18–45.
9. Пушкин А. Полное собрание сочинений : в 10 т. / А. Пушкин. – М. : Изд-во АН СССР, 1956–1958. – Т. 4. – 1957. – 596 с.
10. Селиванов Ф. Поэтика былин в историко-филологическом освещении : (композиция, художественный мир, особенности языка) / Ф. Селиванов. – М. : Круг, 2009. – 312 с.
11. Селиванов Ф. Русский эпос / Ф. Селиванов. – М. : Высшая школа, 1988. – 207 с.
12. Сіяніка А. Микита Кожум'яка / А. Сіяніка; [пер. з рос. О. Зозулі]. – К. : Країна Мрій, 2011. – 304 с.
13. Смирнов И. Видеоряд : Историческая семантика кино / И. Смирнов. – СПб. : Петрополис, 2009. – 404 с.

14. Соснора В. Последняя пуля / В. Соснора. – СПб. : Азбука-классика, 2010. – 224 с.
15. Тулуб О. Київ та його давня давнина у творах народних / О. Тулуб. – К. : Унісерв, 2011. – 242 с.
16. Українські билини / [упорядкув., передм., післяслово та обробка В. Шевчука]. – К. : Веселка, 2005. – 247 с.
17. Ярошенко В. Луни / В. Ярошенко. – К. : Тов-во укр. письменників, 1919. – 71 с.

ШЛЯХ ВІД АНТИГУМАНІЗМУ ДО ПОСТГУМАНІЗМУ В РОМАНІ ЕНТОНІ БЕРДЖЕСА “МЕХАНІЧНИЙ АПЕЛЬСИН”

Наталія ЛЮБАРЕЦЬ

Інститут філології Київського національного університету
імені Тараса Шевченка

Стаття присвячена постгуманістичному аналізу особистості в романі Ентоні Берджеса “Механічний апельсин”. Зауважується існування двох текстових версій роману та акцентується важливість його повної версії для розуміння гуманістичних засад твору. Протагоніст роману розглядається в параметрах вияву агресії локального до універсального. Окрема увага приділяється ролі музики, яка проблематизує читацьку рецепцію твору взагалі та ролі головного героя зокрема.

Ключові слова: постгуманізм, роман, антигерой, читацька рецепція, жорстокість, музика.

Статья посвящена постгуманистическому анализу личности в романе Энтони Берджесса “Заводной апельсин”. Отмечается наличие двух текстовых версий романа и акцентируется важность его полной версии для понимания гуманистических основ произведения. Протагонист романа рассматривается в параметрах проявления агрессии локального к универсальному. Отдельное внимание уделено роли музыки, которая проблематизирует читательскую рецепцию произведения вообще и роли главного героя в частности.

Ключевые слова: постгуманизм, роман, антигерой, читательская рецепция, жестокость, музыка.

The article is devoted to the posthumanistic analysis of the personality in the novel *A Clockwork Orange* by Anthony Burgess. It points out that there are two textual versions of the novel and that its completed variant is essential for understanding

of humanistic basis of the work. The protagonist is regarded in the parameters of expressing aggression of the local towards the universal. A special attention is paid to the role of music which makes readers perception of the novel and its main character more problematic.

Key words: posthumanism, novel, anti-hero, readers perception, violence, music.

“Механічний апельсин” Ентоні Берджеса спровокував дискусії його англійських читачів уже в травні 1962, а наступним вибухом, пов’язаним з цим текстом, стала добре відома, – хтось каже – горезвісна його екранізація Стенлі Кубриком, що вийшла на екрани у 1971 році. Вітчизняна читацька аудиторія отримала нагоду ознайомитися з українським перекладом роману, здійсненим Олександром Буценком лише у 1990 році, завдяки часопису “Всесвіт” [1]. Коли ж у 2004 році “Кальварія” видала цей варіант перекладу окремою книгою, на шпальтах вітчизняних медіа одразу ж розгорілася жвава дискусія, щоправда не стільки стосовно самого роману, скільки неприпустимості розміщення його піратських копій в інтернеті [детальніше див. 6]. Щоразу, вирунаючи на гребені хвилі, роман отримував свіжі відгуки небайдужих критиків та літературознавців, щоправда в Україні про нього сказано не багато. Увагу вітчизняної англістики привертають питання жанрової природи роману [4] та мовних експериментів автора, зокрема вигаданої ним мови “*надцяття*” (“*nadsat*”), яку розглядають як реалізацію авторської ігрової стратегії [7].

Означений текст був написаний за 3 тижні у гарячкватому поспіху, спричиненому помилково діагностованою у Е. Берджеса неоперабельною пухлиною мозку. Його задум частково ініційований також болісним спогадом-співпереживанням гірких сторінок досвіду своєї дружини Лінн (у 1944 році, поки майбутній письменник служив у Гібралтарі, банда з чотирьох дезертирів армії США жорстоко побила й обікрала його вагітну дружину, що спричинило викидень, а згодом погіршення здоров’я [див. 9, с. xiv]). Він став своєрідною віхою в авторському пізнанні світу та певною мірою проекцією його розвитку. Малкольм Бредбері визначав цей роман як “*притчу-дистопію, апокаліптичну історію <...> про людські нещастя, сатиру на людську абсурдність*” [2, с. 355]. Критик визнавав “Механічний апельсин” одним з найкращих романів, створених в Англії у 1960-ті роки, а його автора – як “*велику постмодерну скарбницю сучасного письма, яка пропонує нам для використання сучасне багатство мов, дискурсів і кодів*” [там само, с.356]. Нашу дослідницьку увагу привертає той аспект роману, в якому оприявнюються постгуманістичні погляди