

Министерство образования и науки Российской Федерации  
государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Красноярский государственный педагогический университет  
им. В.П. Астафьева»  
Филологический факультет  
Кафедра общего языкознания

**Цветков Сергей Алексеевич**  
**МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ**

Лингвистическая и социокультурная связь языка «надцать» в романе Э.  
Бёрджесса «Заводной апельсин» и в сленге хиппи.  
Направление 440401 Педагогическое образование

Магистерская программа Языковое образование

Допущен к защите  
Заведующий кафедрой  
к.филол.н. Мамаева Т.В.  
(ученая степень,ученое звание, фамилия, инициалы)

\_\_\_\_\_  
(дата, подпись)

Руководитель магистерской программы  
д.филол.н., профессор Васильева С.П.  
(ученая степень,ученое звание, фамилия, инициалы)

\_\_\_\_\_  
(дата, подпись)

Научный руководитель  
д.филол.н., профессор Васильев А.Д.  
(ученая степень,ученое звание, фамилия, инициалы)

\_\_\_\_\_  
(дата, подпись)

Студент  
**Цветков С.А.**

\_\_\_\_\_  
(дата, подпись)

Красноярск 2015

## **СОДЕРЖАНИЕ**

<b>Введение .....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. «ПОНЯТИЕ СЛЕНГА КАК ПРОБЛЕМЫ».....</b>	<b>6</b>
<b>Глава 2. «СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ВЫМЫШЛЕННОГО ЯЗЫКА В РОМАНЕ Э. БЁРДЖЕССА»</b>	
<b>2.1 «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ         КРИТИКЕ.....</b>	<b>9</b>
<b>2.2 БИОГРАФИЯ ЭНТОНИ БЁРДЖЕССА, ОСОБЕННОСТИ         ЛИЧНОСТИ.....</b>	<b>15</b>
<b>2.3 «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН»: СТРУКТУРА И ПРОБЛЕМАТИКА.....</b>	<b>23</b>
<b>2.4 ВЫМЫШЛЕННЫЙ СЛЕНГ «НАДЦАТЬ»: ОПЫТ СИСТЕМНОГО         ОПИСАНИЯ.....</b>	<b>27</b>
<b>2.5 РОМАН БЁРДЖЕССА «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН» В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ         ИГРЫ.....</b>	<b>39</b>
<b>2.6 ФУНКЦИИ «НАДЦАТЬ» В ТЕКСТЕ РОМАНА «ЗАВОДНОЙ         АПЕЛЬСИН».....</b>	<b>44</b>
<b>Глава 3. «СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СЛЕНГА ХИППИ И ЯЗЫКА «НАДЦАТЬ»</b>	
<b>3.1 ПОНЯТИЕ ВАРВАРИЗМА.....</b>	<b>62</b>
<b>3.2 СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА «НАДЦАТЬ» И ЯЗЫКА         ХИППИ.....</b>	<b>67</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>77</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>82</b>

## Введение

В 60-ые годы с приходом к власти Никиты Хрущёва в СССР начинается знаменитая «оттепель». Приоткрывается железный занавес, западные веяния начинают проникать в Россию, принося с собой необыкновенную культуру, которая моментально становится модной. Молодежь, знающая английский еще со школы, начинает использовать иностранную лексику в обыденной речи, смешивая русские и английские слова. Именно тогда британский писатель Энтони Бёрджесс приезжает в СССР, где его поражает этот синтез двух языков. Сама тенденция смешивания лексики как способа создания молодежного сленга настолько поразила писателя, что он решает написать роман, в котором бы подростки-британцы говорили на английском языке, используя русские слова, включенные в систему английской грамматики и подчиняющиеся ее правилам написания, словообразования, транскрипции и синтаксису. Этот искусственный язык Бёрджесс назвал «надцать» (далее в работе может использоваться вариант «язык «надцатых») в честь суффикса, стоящего в цифрах от тринадцати до девятнадцати – средний возраст подростков, являющихся героями романа «Заводной апельсин», где этот вымышленный язык и используется.

Нас заинтересовал этот сленг и особенности функционирования русских слов в английской системе языка, но такого анализа было бы недостаточно для объективной оценки сущности «надцать». Тот сленг, что услышал Бёрджесс, принадлежал так называемым стилигам – субкультуре, популярной в СССР в 60-ые годы. В 70-ые, когда влияние с Запада сохранялось, но постепенно уходило в подполье, стилиг заменяли хиппи – модное молодежное движение в США, которое пропагандировало пацифизм, свободную любовь, гедонизм и употребление легких наркотиков. Чтобы стать настоящим хиппи, советские пацифисты стали переносить традиции западных борцов за свободу на русскую почву. В первую очередь они, как и

стиляги, использовали английские (американские) слова в обыденной речи, изменяя их под систему русской грамматики. Ф.И. Рожанский собрал эту лексику и издал словарь «Сленг хиппи». Мы решили, что этот материал является родственным с языком «надцатых», так как имеет с ним общие корни и является его зеркальным отражением.

Таким образом, в своей работе мы решили выявить лингвистическую и социокультурную связь специфики языка «надцать» и сленга хиппи. Это стало целью нашей работы.

#### Задачи:

1. Выборка и классификация элементов искусственных языков.
2. Проанализировать проблему понятия «сленг».
3. Обозначить специфику языка «надцать» в романе «Заводной апельсин».
4. Определить особенности сленга хиппи и связь между двумя искусственными языками

Актуальность: в русской лингвистике язык романа «Заводной апельсин» Энтони Бёрджесса изучен недостаточно подробно, в отличие от западного опыта; работы по языку хиппи встречаются только на уровне научных статей. Наш опыт сопоставления систем двух представленных сленгов ранее в языкознании не встречался.

Структура исследовательской работы такова: автореферат, введение, три основных части с параграфами по теме, заключение и список используемой литературы. В первой главе мы говорим о проблеме понятия сленга как такового, анализируем историю термина и разные подходы в изучении специфики термина. Во второй самой крупной главе мы проводим глубокий анализ специфики использования языка «надцать» в романе «Заводной апельсин»: выявляем его структуру, особенности употребления вымышленных слов, проводим системное описание и классификацию

лексики, анализируем функции искусственного языка. В третьей главе мы даем разные трактовки термина «варваризм», системно описываем и классифицируем сленг хиппи, выявляя особенности грамматического строя, и проводим сравнительно-сопоставительный анализ двух языков. В заключении даны выводы, к которым мы пришли в ходе проделанного исследования. В список литературы включены источники, которыми мы пользовались при написании данной работы.

Методы, используемые в работе:

лингвистическая интроспекция, дифференцированное описание, сравнительно-сопоставительный метод, семантический и словообразовательный анализом с элементами культурологических и социолингвистических методов и приемов.

## Глава 1. «ПОНЯТИЕ СЛЕНГА КАК ПРОБЛЕМЫ»

В нашем исследовании нам предстоит решить некоторые формальные терминологические проблемы, заключающиеся, прежде всего, в определении понятий «сленг», «арго» и «жаргон». Необходимо сразу сказать, что определение данных понятий и их разграничение вызывает ожесточенные споры среди лингвистов. Впервые в Советском Союзе проблема жаргона/арго была затронута еще в начале 30-х годов. В программном докладе «Западноевропейские элементы русского воровского арго» 1930 г. Б. А. Ларин использовал термины «арго» и «жаргон» как синонимы [Ларин 1931: 113-130].

Первый советский словарь военных сленгизмов, созданный Г. А. Судзиловским, вышел в 1973 г. Важной вехой в разработке данной проблемы стала концептуальная статья, помещённая в предисловии к словарю, где автор перечисляет и рассматривает основные свойства сленга и его отличие от общеупотребительного литературного языка [Судзиловский 1973: 12].

Традиционно в чисто прагматических целях термин «жаргон» принимается в качестве доминанты в тройке синонимов «жаргон – арго – сленг». Некоторые исследователи [Ларин 1931; Быков 1994; Грачев 1992] выделяют два терминологических смысла понятия «жаргон» – строгий и нестрогий. В «Большом словаре русского жаргона» В. М. Мокиенко и Т. Г. Никитиной приводится следующее определение «жаргона», заимствованное из энциклопедии «Русский язык»: жаргон - это «социальная разновидность речи, характеризующаяся, в отличие от общенародного языка, специфической (нередко экспрессивно переосмысленной) лексикой и фразеологией, а также использованием словообразовательных средств. Жаргон является принадлежностью относительно открытых социальных и профессиональных групп людей, объединенных общностью интересов, привычек, занятий, социального положения и т.п. (например, жаргон моряков, летчиков, спортсменов, учащихся, актеров). В нестрого

терминологическом смысле «жаргон» употребляется для обозначения искаженной, вульгарной, неправильной речи (то же, что арго), но с уничижительной оценкой» [Скворцов 1997: 129].

По классификации Ю. М. Скребнева, сленгизмы принадлежат к сниженному пласту слов наряду с коллоквиализмами, жаргоном и вульгаризмами. Причем, в отличие от разговорных слов, сленгизмы и жаргонизмы отличает установка на «намеренное стилистическое снижение» [Скребнев 2000: 65]. Проблему разграничения жаргона и сленга он решает следующим образом. По его мнению, термин «жаргон» может быть применен только в отношении вариантов языка, принадлежащих определенной профессиональной или социальной группе, а «сленг» — в отношении слов, понятных любому носителю языка и употребляемых любым носителям языка в необходимом контексте. Таким образом, «сленг – это общий жаргон, доступный любому носителю языка» [Там же: 68].

В «Лингвистическом энциклопедическом словаре» (1990) термины «сленг» и «жаргон» не разграничиваются и определяются как «разновидность речи, используемой преимущественно в устном общении отдельной относительно устойчивой социальной группой, объединяющей людей по признаку профессии или возраста» [Лингвистический энциклопедический словарь 1990: 49].

Составители толкового словаря русского общего жаргона [Слова, с которыми мы встречались 1999] полагают, что термины «городской жаргон» и «сленг» синонимичны, только использование термина «сленг» принято в англо-американской традиции, а «городского жаргона» - в русской.

Оригинальную концепцию, объясняющую двойственную природу арго, предложил В. С. Елистратов. Учёный отмечает такие противоречивые свойства жаргона/арго/сленга, как, с одной стороны, принадлежность закрытой группе, с другой стороны, явление улицы, язык широких слоев. С

учетом этого, В. С. Елистратов выделяет следующие стадии в развитии языка:

- 1) абсолютная закрытость;
- 2) приоткрытость (промежуточное состояние);
- 3) абсолютная открытость.

«В любой произвольно взятый момент развития арго все три тенденции присутствуют одновременно, хотя и в разной пропорции» [Елистратов 1994: 598-599].

В словарях, изданных на Западе, термин «сленг» (slang) определяется как «неформальный язык, который содержит искусственно созданные слова или привычные слова, которые применяются в непривычных значениях» [Webster 's Dictionary 1993]. Жаргоном (jargon) называется – «технический или специализированный язык, используемый представителями определенных профессий», а арго (argot) – «секретный, специализированный язык» [Там же].

Как видим, почти все авторы сходятся в признании родственности значений терминов «жаргон», «арго» и «сленг». В данном исследовании мы считаем оправданным применение к вымышленному языку «надцать» всех трех синонимов, однако в прагматических целях мы остановим выбор на термине «сленг», так как сам автор использовал его по отношению к придуманному им языку.

## Глава 2. СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ВЫМЫШЛЕННОГО ЯЗЫКА В РОМАНЕ Э. БЁРДЖЕССА

### 2.1 «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ КРИТИКЕ

В романе «Заводной апельсин» вымышленный язык (в данном случае – сленг) становится основным фактором, определяющим поэтику художественного текста и его воздействие на читателя.

Уже в самом начале произведения, на его первой странице, читатель, знакомясь с характеристикой владельцев бара «Корова», погружается в стихию повествования, обладающего внешним сходством с английским языком, но в значительной степени состоящего из окказиональных слов неанглийского происхождения. Их изобилие оказывает на читателя воистину шоковый эффект:

«[They] had no license for selling liquor, but there was no law yet against *prodding* some of the new *vesches* which they used to put into the old *moloko*, and you could *peet* it with *vellocet* or *synthemesk* or *drencrom* or one or two other *vesches* which would give you a nice quiet *horrors how* fifteen minutes admiring Bog And All His Holy Angels And Saints in your left shoe with lights bursting all over your *mozg...*» [Бёрджесс 2015] - «Разрешения на торговлю спиртным у них не было, но против того, чтобы подмешивать кое-что из новых *shtutshek* в доброе старое молоко, закона еще не было, но можно было пить его с велосетом, дренкромом, а то еще с кое-чем из *shtutshek*, от которых идет тихий *baldiozh*, и ты минут пятнадцать чувствуешь, что сам Господь Бог со всем его святым воинством сидит у тебя в левом ботинке, а сквозь *mozg* проскакивают искры и фейерверки» [Бёрджесс 2011: 3]

В своем известном исследовании постмодернистской литературы Б. Макхейл выделяет использование вымышленного языка как один из приемов конструирования художественного текста («the strategy of antilanguage»). Вымышленный язык (по терминологии исследователя, «антиязык») характеризуется следующим образом: «Антиязык — это специализированный дискурс отдельной группы, демонстрирующей отличия от нормы — отличия от нормы в привычном негативном смысле (например, криминальная или тюремная субкультура) или в силу престижности рода деятельности (высшие армейские чины, религиозные мистики, возможно, даже поэты). Язык такой группы отличается от стандартного в той же степени, в какой поведение данной группы отличается от социальной нормы. Антиязык развивается путём систематических трансформаций стандартного / нормативного языка, особенно ярко это проявляется в лексических процессах «релексикализации» (адаптации стандартного слова к специфическому, нестандартному употреблению внутри группы) и «сверхлексикализации» (избытку полных и неполных синонимов понятий, особенно важных для данной группы) <...> Антиязык по сути своей «диалогичен» в том смысле, который вкладывал в этот термин Бахтин, в нём заключена скрытая полемика со стандартным языком и привычным мировоззрением. Он создаёт эффект «противоположной» точки зрения на мир, «контрреальность», диалектически связанную с «действительной», «официальной» реальностью...» [McHale 1987: 168].

Диалог между языком и антиязыком, реальностью и антиреальностью генерирует подлинную полифонию. Одним из приемов, подтверждающих данный тезис, служит роман Энтони Бёрджесса «Заводной апельсин».

Бёрджесс не относил «Заводной апельсин» к числу своих лучших произведений. Его выход в свет в Великобритании в 1982 г. остался практически незамеченным, и только экранизация, режиссером которой стал заслуженный мастер кино Стэнли Кубрик, принесла «Заводному апельсину»

мировую известность. Впоследствии роман был опубликован в США, правда, в несколько модифицированном виде: издатель снабдил его послесловием и глоссарием, но при этом исключил последнюю главу, несущую огромную смысловую и композиционную нагрузку. Любопытно, что сам автор не сопротивлялся подобному произволу издателя, и, комментируя его действия, заявил, что «ему лучше знать». Наличие двух версий текста обуславливает амбивалентную игровую ситуацию. Так как это позволяет принципиально по-разному его интерпретировать и обуславливает постоянные споры между исследователями и критиками.

«Заводной апельсин» переведен на многие языки мира, в том числе на русский. В Советском Союзе читатели познакомились с романом в 1991 г. по публикации в журнале «Юность» в переводе Юрия Синельщикова, который сопровождался глоссарием, но также был лишен последней главы.

Хотя в последние годы стали появляться публикации об Энтони Бёрджессе, он все ещё относится к числу малоизученных авторов. На фильм Стэнли Кубрика советская критика откликнулась статьями в «Литературной газете». Например, А. Кукаркин «В ловушке жизни, или парадоксы Энтони Бёрджесса», 1976 г.; О. Битов «Часы опять бьют 13, или новые откровения Энтони Бёрджесса», 1979 г. Среди более поздних работ – статьи А. Шишкина «Апостол мировой беллетристики» [Воп. лит. 1986. № 11] и А. Дорошевича «Энтони Бёрджесс: цена свободы» [Ин. лит. 1991. № 12]. За последнее десятилетие по творчеству Энтони Бёрджесса была защищена кандидатская диссертация Л. Ф. Хабибуллиной «Антиутопия в творчестве Э. Бёрджесса» (Нижний Новгород, Педагогический Гос. Университет, 1994).

При анализе имеющихся критических обзоров творчества Бёрджесса необходимо учитывать, что его произведения долгое время были запрещены к публикации в Советском Союзе, и почти все рецензии и отклики до 1991 г. были подчинены идеологическим целям. Его имя приводили в пример для иллюстрации «общего упадка» западной культуры, ее «вторичности», а если

и отмечали «положительные» стороны его творчества, то видели их в сатирической направленности и «критике буржуазного общества».

Так А. Шишкин в статье «Апостол мировой беллетристики» говорит о современной тенденции примитивизации мировой литературы, «подделке под серьезную, большую литературу», её «вульгаризацию». В качестве примера критик приводит «вторичного» автора Бёрджесса, чьи произведения «представляют собой весьма искусную подделку под большую литературу». В подтверждение этого тезиса в статье указывается на такие «недостатки» прозы Бёрджесса как развлекательность, «уклон в физиологизм и эротику», пародийность, экспериментальность, «сюжетные, словесные и смысловые заимствования и их интерпретации». «Эта манера писателя, - продолжает А. Шишкин, - выработывалась не одно десятилетие и отражает некоторые общие черты процесса смыкания серьезного и развлекательного начал в литературе, ибо диапазон интересов автора широк и включает в себя, выражаясь языком классицизма, «высокие» и «низкие» жанры – от банального детективного с антисоветским душком до интеллектуального романа в духе Джойса» [Шишкин 1986: 102-105].

Менее идеологизированный и в большей степени литературоведческий обзор творчества Энтони Бёрджесса находим в статье А. Дорошевича «Энтони Бёрджесс: цена свободы», где рассматриваются два произведения: «Заводной апельсин» и «Трепет намерения», трактуемые как манифестация религиозных представления писателя. Автор статьи проводит параллель между Бёрджессом и другим английским писателем-католиком Г. Грином, находя у них общность в активной жизненной позиции.

Единственный сбалансированный, хотя и весьма краткий анализ творчества Энтони Бёрджесса мы обнаруживаем в серьёзном научном труде «Английская литература 1945-1980» 1987 года издания в обзорной статье Г. А. Анджапаридзе и Е. Ю. Гениевой. Здесь отмечается: «При том, что Бёрджесс умело пользуется приёмами «массовой литературы» и постоянно

подчёркивает развлекательную задачу романиста, он, безусловно, писатель для интеллектуалов, способных оценить его изощрённые литературные арабески. Собственно о пристрастиях Бёрджесса говорят и его вполне определённые литературные ориентиры - Джойс (ему он посвятил несколько исследований), мистификатор и пародист Набоков, экспериментатор Л. Даррелл». Впрочем, о самом романе «Заводной апельсин» в данной публикации говорится крайне мало [Саруханян 1987: 286-288].

На Западе творчество Э. Бёрджесса исследовано не в пример больше, чем в России. Написано несколько биографий [Dix 1971; Coale 1981; Lewis 2002] и литературоведческих исследований, наиболее известные из которых принадлежат Р. К. Моррису («The Consolations of Ambiguity: An Essay on the Novels of Anthony Burgess», 1971), А. А. Де Витис («Anthony Burgess», 1972), Дж. Аггелеру («Anthony Burgess: the artist as novelist», 1979; «Critical Essays on Anthony Burgess», 1986), и Дж. Стинеону («Anthony Burgess Revisited», 1991). Содержательная глава о «Заводном апельсине» вошла в книгу Лэнса Олсена («Postmodernism and the Comic Vision», 1990). Обзорные работы по вымышленному сленгу «надцать» сводятся к статьям Р. О. Эванса, Р. Марти, и К. Уиндла, причём последнего интересуют проблемы перевода вымышленного языка на русский, основной же акцент исследователи делали на религиозной и морально-нравственной составляющей проблематики романа.

С середины 70-х г. интерес к творчеству Э. Бёрджесса на Западе уменьшился, и литературоведческих диссертаций о его произведениях практически не защищалось. Большинство исследователей «Заводной апельсина» в своих работах концентрировали внимание на его моральной проблематике (проблеме свободы воли, свободы выбора), рассматривали его как социальную сатиру, как реализацию конфликта между личностью и обществом. Именно такую трактовку дал режиссер Стэнли Кубрик: «Приключения Алекса – своего рода психологический миф. Наше

подсознательное реализуется в Алексе так же, как оно реализуется во снах. Оно негодует от того, что Алекс задушен и задавлен государством, но в то же время наше сознание понимает необходимость этого» [Кубрик 2015]

История протагониста, его обращение в праведника и возврат к жестокости и насилию воспринимались как пророчество, раскрывающее современную тенденцию, и как предупреждение против возможного в будущем государства всеобщего благосостояния. Однако С. Коул не согласен и с трактовкой Алекса как романтического бунтаря, восставшего против власти и общепризнанных норм: «Роман Бёрджесса, изображая жестокий и насаждающий жестокость мир силы, не настолько преуменьшает оппозицию добра и зла. В русле учения манихейства он создает гораздо более сложный и тесно связанный мир персонажей и общества, чем тот, что воплощен в фильме Кубрика» [Coale 1981: 96].

Сам Энтони Бёрджесс делал всё возможное, чтобы дистанцироваться от романа. Он заявил М. Паркинсону, что писал его в пьяном угаре, что это «забава», «средство от скуки», что идея книги пришла к нему во сне, и ему оставалось лишь записать то, что диктовало ему подсознание. Позднее Бёрджесс даже возненавидел «Заводной апельсин». В 1976 г., спустя 14 лет после выхода романа в свет, он набросился на репортера: «Ни один автор не любит, когда ему задают вопросы об одной, всегда одной и той же книге. Это то же самое, как если бы Шекспира всегда спрашивали только о Гамлете, или Рахманинова о написанной в юности прелюдии «До диез минор». «Заводной апельсин» — это книга, которую я люблю меньше всего», - заявил он в интервью. А в другом интервью он говорит, что «слишком частое публичное обсуждение книги означает, что люди могут рассуждать о ней на приемах, даже не прочитав ее» [Lewis 2002: 277].

Почти всех, писавших о «Заводном апельсине», интересовала, прежде всего, его проблематика. Роман характеризовали как пророчество, антиутопию, религиозно-философское произведение. Специфика

использования в тексте искусственного сленга до сих пор освещалась лишь обзорно.

Нам представляется возможным взглянуть на данное произведение с другой стороны и рассмотреть «Заводной апельсин» как игровой постмодернистский роман. Игровое начало сконцентрировано в данном случае в сленге «надцать». Мы ставим цель рассмотреть структуру «надцать», его источники и функции в поэтике произведения.

## **2.2 БИОГРАФИЯ ЭНТОНИ БЁРДЖЕССА, ОСОБЕННОСТИ ЛИЧНОСТИ**

Говоря о Бёрджессе, следует обозначить ряд факторов, в большой степени повлиявших на его мировосприятие, и, конечно, содержание и образность его произведений. Особенно существенен, возможно, биографический фактор. Преобладание в жизни писателя трагических событий во многом определило его отношение к миру.

Впервые он столкнулся лицом к лицу с трагизмом бытия в раннем детстве. Смерть сестры и последовавшая через несколько дней смерть матери стали первыми потрясениями для полуторагодовалого ребенка. Образы лежащих в комнате мертвых тел зафиксировались в сознании будущего писателя и в дальнейшем реализовались в его книгах. Затем последовал повторный брак отца, но отношения с мачехой не сложились: «Мне вежливо (или не вполне вежливо) дали понять, чтобы я убирался из этого дома, который стал напоминать индейскую резервацию на крайнем Западе» [Lewis 2002: 15].

Воспоминания о детстве писателя можно найти в автобиографии «Little Wilson and Big God». Книга оставляет гнетущее впечатление, создается образ глубоко несчастного, психологически подавленного мизантропа с выраженным комплексом преследования. Здесь каждое слово дышит жестокостью и ненавистью: «Иногда я ненавижу отца»; «Я <...> был

постоянно зол в детстве; «В школе меня или подвергали преследованиям или игнорировали»; «Я научился ненавидеть»; «Меня презирали». Э. Бёрджесс в гневе оглядывается на прошлое и этим очень напоминает повествователя из «Заводного апельсина». Свои воспоминания о детстве он воплотил в романе «Трепет намерения», а в книге «Мистер Эндерби изнутри» присутствует даже образ мачехи.

Еще одной трагедией в жизни Э. Бёрджесса стало нападение на его беременную жену в 1943 г. и последовавшая в результате гибель ребенка. Этот факт биографии писателя использован в эпизоде, где Алекс с друзьями нападают на дом писателя Ф. Александра и насилуют его беременную жену, которая вскоре умирает от полученных травм.

В Брунее, далекой колонии Британской империи (до того он служил в Гибралтаре и Малайе), его настигает очередное потрясение – страшный диагноз: обнаруженная в сорок лет опухоль мозга. По прогнозам врачей жить ему оставалось не более года жизни. Однако вскоре выясняется, что диагноз ошибочен. Впрочем, испытанный стресс помог Э. Бёрджессу состояться как писателю: осознание близкой смерти и необходимость обеспечить семью требовали напряженной работы. Пребывание в отдаленных экзотических странах сформировало и заострило мастерство будущего писателя. Именно на окраинах Империи ему открылось противостояние Востока и Запада.

Э. Бёрджесса постоянно преследовало желание оторваться от своей среды. Он отождествлял себя с Шекспиром, Джойсом, Лоуренсом — писателями, чьи биографии он описал. «Ему хочется, чтобы мы отождествляли его с теми произведениями, которые он прочитал, а прочитал он, похоже, все», – пишет биограф самого Бёрджесса [Там же: 110]. Он уверен, что писатель руководствовался желанием доказать, что он, несмотря на отсутствие должного воспитания в детстве, самостоятельно сформировался как личность: «Этот человек <...> проявил триумф воли, в его личности слились воедино иллюзии и убеждения» [Там же: 77].

Писателя преследует чувство вины и склонность к страданию – герои его романов сталкиваются с предательством и вероломством. Биограф Бёрджесса Роджер Льюис также считает, что содержание его произведений неразрывно связано с личным жизненным опытом: «В «Заводном апельсине» вы найдете сцены насилия, описанные как бы со стороны <...> И я полагаю, что это отголоски его жизненных трагедий – смерти малышки-сестры, слез матери, нападения на Лили и ее отчаяния – затем эпизод, напоминающий Моисея, Создателя Закона <...> Такие моменты, столь равнодушно описанные, порождены его страхами и желаниями, пережитыми невосполнимыми утратами» [Там же: 66]. Р. Льюис склонен объяснять содержание произведений Э. Бёрджесса его физическим и психоэмоциональным состоянием: «Книги, опубликованные в 60-х г., имеют общую тему – они все о его гневе, деструктивности и бессилии что-либо изменить. У них одинаковое звучание – в них слышится голос человека, которого всё на свете раздражает, который устал от жизни» [Там же: 263].

Исследователь обращает особое внимание на не сразу осознаваемую молодость персонажей романов писателя: «Бёрджесс преждевременно состарился и одряхлел – с удивлением узнаешь, что Алексу всего четырнадцать. А Эндерби – сколько ему? Пятьдесят пять? За шестьдесят? Ему сорок с небольшим» [Там же: 264].

Разумеется, сводить интерпретацию произведений автора к поиску автобиографических деталей было бы весьма опрометчиво. Подобная упрощённость трактовки предполагает сбрасывание со счетов морально нравственного, философского и эстетического факторов, наличие которых в текстах Бёрджесса отрицать нельзя. Его внутреннее психоэмоциональное состояние, обусловленное событиями жизни, задаёт определённый тон повествованию, выражается в стилистике, да и в некоторых поворотах сюжета. Но произведения Энтони Бёрджесса далеки от примитивного автобиографизма, реконструкции событий его собственной жизни с целью

отомстить, заявить миру о своих страданиях и ненависти; они глубже, что подтверждается хотя бы наличием в них религиозно-философского плана.

Другим не менее важным фактором в формировании Бёрджесса-художника стала религия. Он родился в католической семье, чем в дальнейшем гордился, получил религиозное воспитание – учился сначала в протестантской, потом в католической школе. Вера в определенном смысле заменила для него чувство патриотизма: «Наша столица – не Лондон, а Рим, а нашими епархиями были такие города как Дублин и Париж, где в полдень раздаётся звон колокола, призывающего к молитве, и можно публично перекреститься. Матушка-Церковь возобладала над Матушкой-Родиной» [Там же: 110].

Католическая доктрина о противостоянии добра и зла, светлых и темных сил присутствует во всех книгах Бёрджесса. Однако дуалистическое видение мира проповедуется не только в католицизме – считается, что оно пришло в христианство из манихейства, которым впоследствии увлекся писатель. В зрелом возрасте он разуверился в католицизме и часто именовал себя «бывшим католиком». Бёрджесс не раз заявлял о своём пристрастии к философии манихейства: «Меня воспитали католиком, затем я стал агностиком, заигрывал с исламом. А сейчас исповедую религию, которую можно назвать манихейством» [Dix 1972: 15], «Я – манихей в самом широком смысле слова: я верю, что в двойственности и есть окончательная реальность» [Coale 1981: 50].

Основным догматом манихейства является представление о двух началах, лежащих в основе мира. Это традиционная оппозиция Добра и Зла, Света и Тьмы, Востока и Запада. Человек не был изгнан из рая, он, как и весь видимый мир, порождение дьявола. Душа и тело не могут обрести ни утешения, ни воскресения. И все же в момент сотворения мира несколько искр божьих попали в него. В каждом человеке есть крупица божественного, заключенная в плоти изначального порока. По сути, манихейство – вариант

гностицизма, дуалистическая религия, согласно которой, спасение возможно благодаря особому знанию духовной истины. Познать себя значит найти божественное внутри себя. Избранные последователи манихейства отказывались от материального мира, монашествовали, носили черные одежды, жили на пожертвования, становились аскетами, избегали общения, не заключали браков. Их целью стало обнаружить искру божественного огня в самих себе и таким образом обрести спасение. Подобное стремление бежать от мира создало «религию пессимизма без надежды» [Coale 1981: 56]. Исследовательница творчества Бёрджесса Джин Е. Кеннард в статье «Двойное видение» обращает внимание на «бинарность» романов писателя и рассматривает её как манифестацию манихейского учения. В частности, она выделяет такие оппозиции, как добро – зло, духовное – телесное, реалистические подробности – сюрреалистическая техника [Adams 1987: 41].

Бёрджесс увлекался и исламом. Его приводила в восторг свойственная мусульманству строгость, которая отсутствует в христианстве. «Это очень простая религия <...> На самом деле вся Европа могла быть обращена в ислам. Так было с Испанией. И если живешь на Востоке, если живешь под жаркими небесами, среди песков пустыни и верблюдов, видишь всю привлекательность этой строгой религии» [Coale 1981: 58].

Таким образом, систему нравственных ценностей Э. Бёрджесса определили католическое воспитание, интерес к исламу и увлечение манихейством. Как бы он ни стремился отказаться от своего религиозного прошлого, религиозно-философские проблемы составляют основу содержания его романов. Он поднимает те же религиозно-нравственные вопросы, что и его современники У. Голдинг и Г. Грин, и вместе с ними признает, что человек от природы грешен и склонен ко злу. Всё в нем заложено Богом, но от каждого конкретного индивида зависит, реализует ли он определённые ему свойства. В душе Э. Бёрджесса соседствуют католическая убеждённость в том, что человек – падшее существо, и вера в

добро, в духовный рост личности – основополагающие идеи, в дальнейшем давшие развитие консерватизму и либерализму в западном мышлении. И мы склонны видеть в подобном сосуществовании двух противоположных взглядов на природу человека, своего рода «двоемыслии», ещё одно проявление «манихейства».

Любовью всей жизни стала для Бёрджесс музыка. Он автор ряда музыкальных произведений, в том числе симфоний, хоралов, балетной сюиты. Конечно, он не входит в число величайших композиторов XX в., но его сочинения исследуются музыковедами Великобритании и США. По их мнению, творения Бёрджесса традиционалистские по духу и лишь в небольшой степени демонстрируют влияние джаза или модернизма. Как признался сам автор, его слабость – хоралы и оркестровая музыка.

Как ни парадоксально, наиболее успешно Бёрджесс-музыкант реализовался в литературе. Дж. Аггелер в книге о Бёрджессе пишет: «Его проза, подобно прозе Джойса, наполнена музыкой, и ее невозможно оценить в полной мере, если не читать ее вслух» [Aggeler 1979: 68]. Другой критик, Р. М. Адаме, в статье «Joucean Burgess» также устанавливает связь между обоими авторами: «Присутствие Джойса в произведениях Бёрджесса ощутимо в основном на лингвистическом уровне, но в еще большей степени на уровне музыкальном. Подобно Джойсу, и как ни один другой англоязычный романист, Бёрджесс с упоением использует язык для создания гармонических эффектов <...> Он с наслаждением лишает слова их репрезентативного значения и использует их тональное звучание» [Adams 1987: 97]. Книги Бёрджесса напоминают музыкальные произведения своей тщательно продуманной структурой, повторяющимися темами и размером. Пожалуй, самое музыкальное из них – «Заводной апельсин». Теоретику музыки бросится в глаза его сонатная форма – три части, по семь глав в каждой. Отличительной особенностью романа является особый пласт музыкальных аллюзий, которые подчинены, во-первых, решению его

идейных задач, во-вторых, представляют собой неотъемлемый элемент его игровой поэтики. Магистральными темами проходят через все злоключения протагониста темы Баха и Бетховена – его любимых композиторов.

Другой пример внедрения музыкальных форм в литературные – роман «Наполеоновская симфония» (1974), построенный по аналогии с «Героической симфонией» Бетховена. Бёрджесс даже сохранил композиционный строй и названия частей: «Аллегро» (коронация), «Похоронный марш» (бегство из России), «Финал» (ссылка на остров Св. Елены).

Литературным кумиром Э. Бёрджесса был Дж. Джойс, чьи произведения исследуются им в таких работах, как «Here Comes Everybody: An Introduction to James Joyce for the Ordinary Reader» (1965), «ReJoyce» (1965) и «Joysprick» (1973). Бёрджесс также издал укороченную версию «Поминок по Финиегану» (1968) и «МФ» (1971) – комическую параллель «Улиссу». Правда, Бёрджесс также автор биографий В. Шекспира, Э. Хемингуэя, Дж. Китса, но именно Дж. Джойса он считал своим учителем. В автобиографии «Маленький Уилсон и большой Бог» Э. Бёрджесс признается, что во время службы в армии во Вторую мировую войну в рюкзаке вместо смены рубашек носил книги Джойса и Хопкинса. И в этом нет ничего удивительного. Оба автора: викторианский поэт Хопкинс, намного опередивший свою эпоху, и Дж. Джойс, модернист и экспериментатор, одержимые страстью к слову, попытались расширить границы возможностей языка. Он причислял себя к модернистам, и, на наш взгляд, небезосновательно. В основе его представлений о модернизме лежит идея отрицания прогрессивного развития, рациональной организации общества, освоения природы. Произведения Бёрджесса проникнуты скепсисом, чувством беспокойства, изоляции, настроением упадка, тщетности существования и невозможности прогресса. Кэрол Дикс, исследовательница творчества Э. Бёрджесса, пишет, что тема «духовной смерти» сегодняшней

Англии, атмосфера неуверенности и инертности воплощается в протагонистах – пассивных, отчаявшихся, часто в антигероях [Dix 1971: 49]. Р. Льюис к важнейшим событиям, ознаменовавшим для Бёрджесса конец викторианской эпохи, относит первую симфонию Эдварда Элгара, гибель «Титаника», ощущение надвигающейся войны и выход в свет «Толкования сновидений» З. Фрейда [Lewis 2002: 89]. Страх, опасность, скука, отчаяние – эти доминирующие ощущения начала XX в. стали предметом изображения в одном любимом англоязычном романе писателя – Форда Мэдокса Форда «Конец парадов».

Как ученик Дж. Джойса, Бёрджесс берет на вооружение мифологический метод, проводит параллели между мифологическими сюжетами, архетипическими образами и современностью. Он как-то написал, что роман черпает силу из более древних эпических форм и в современном романе раскрывается постоянное «противоречие между героической формой и негероическим содержанием» [Burgess 1976: 15]. Бёрджесс экспериментирует с разными вариантами жанра, создает пародию на эпос, исторический роман, сатирический роман и пародирует даже триллер о Джеймсе Бонде. Например, в «Вождеющем семени» он использует растительные мифы и миф о циклическом развитии, в романе «Трепет намерения» обыгрывает жанровый канон шпионского романа, в каком-то смысле тоже родовой миф, в «Заводном апельсине» за основу берет миф об Утопии. Однако в каждом случае писатель подчеркивает несоответствие между хаосом и инертностью современности, с одной стороны, и порядком и целесообразностью прошлого, с другой. Для него поиск мифологических параллелей связан с надеждой на новый виток современной истории, на трансформацию и возрождение.

Итак, если по идейной наполненности, проблематике, использованию мифологического метода произведения Бёрджесса, безусловно, модернистские, то мироощущение и литературный инструментарий

приближают его скорее к постмодернистам. «Бёрджесс никогда не пытался придать писателю Уилсону сходство с Джойсом, да и романы Бёрджесса совершенно не напоминают романы последнего. Ведь в книгах Джойса чувствуется любовь и ирония, а у Бёрджесса всё пронизано ненавистью и сардонической насмешкой» [Lewis 2002: 64].

Помимо постмодернистского мироощущения, прозе Э. Бёрджесса присуща и другая черта постмодернистского метода – игровая основа. Об игровом начале мироздания он высказался в одном из интервью: «У Бога не было необходимости создавать мир <...> Должно быть, он создал его просто ради развлечения, а не от необходимости. Это было лишним. Я это принимаю. Всё самое важное в жизни – на самом деле игра. Я хочу сказать, что природа существует сама по себе или для поддержания нашего существования, а всё остальное, должно быть, игра» [Coale 1981: 195].

Игровой принцип лежит в основе его произведений, и отдельным аспектом игры могут стать эксперименты с языком.

### **2.3 «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН»: СТРУКТУРА И ПРОБЛЕМАТИКА**

Энтони Бёрджесс – автор двух дистопий («Вожделеющее семя» и «Заводной апельсин»). Обе напоминают произведения О. Хаксли и Дж. Оруэлла, но в то же время обе представляют собой новую ступень развития антиутопии и отражают идеи писателя, проходящие через все его книги.

Фабула «Заводного апельсина» проста. Сам автор обрисовал её в предисловии к русскоязычной версии романа так: «Юный головорез сперва за свои преступления подвергается наказанию, затем, посредством выработки у него соответствующих рефлексов по Павлову, его возвращают в лоно общества. Он становится образцовым обывателем, не способным совершать зло, поскольку он так запрограммирован, что всякая мысль о насилии вызывает у него непреодолимую тошноту» [Бёрджесс 1993: 3-4].

Роман имеет кольцевую структуру: в первой части Алекс – палач, во второй – он подвергается лечению, в третьей он сам – жертва, которой предстоит стать палачом. При внимательном прочтении можно обнаружить сюжетный параллелизм между первой и третьей частями. Так в романе Алекс проходит свой путь дважды. Дважды он встречается со стариком из библиотеки, дважды оказывается в доме писателя Ф. Александра, дважды пересекается со своими *droog*'ами. Но только в первый раз Алекс чувствует себя всемогущим, считает, что он вправе распоряжаться жизнями других, и пользуется этим правом, в третьей же части Алекс – жертва, испытавшая на себе насилие со стороны тех, кто был его жертвами в прошлой жизни.

Исследователями (Г. Л. Анджапаридзе, Е. Ю. Гениева) отмечалось, что в романе Бёрджесс высмеивает классический образ простака – ведь именно таким оказывается герой романа, малолетний преступник Алекс, превратившийся после принудительного лечения, цель которого – сделать из него стандартного механического человека, в аморфное существо [Саруханян 1987: 288]

Связь между тремя частями подчеркивается повторяющейся фразой «What's going to be then, eh?» («Ну, что же теперь, а?»). Эта фраза в общей сложности двенадцать раз встречается в тексте и выражает основную проблему «Заводного апельсина»: проблему свободы воли, свободы выбора перед лицом неуверенности в том, что ждет человека в странном и враждебном по отношению к нему мире.

В «Заводном апельсине» ставятся те же метафизические проблемы, что и в романах Дж. Хеллера, Дж. Барта, К. Воннегута: природа человека, цель человеческого существования, роль языка. Однако метод Бёрджесса во многом новаторский. Он показывает две стороны личности, два аспекта проблемы, две часто взаимоисключающие точки зрения и предоставляет право герою и читателю сделать свой выбор. Писатель неоднократно утверждал, что идейная суть «Заводного апельсина» в разработке проблемы

свободы воли и свободы выбора: «Выбор – это единственное, что имеет значение; насильно насаждать добро есть зло, лучше совершать зло, чем быть вынужденным творить добро <... > Я всего лишь пытался показать, что настоящая опасность, постоянная опасность заключается в том, что Государство устанавливает всё больший контроль» [Blunting 1973: 511]. Подобное неприятие всевластия государства характерно для романиста, заявившего как-то: «Я склоняюсь в сторону анархии; я ненавижу государство» [Burgess 1967: 458].

Бёрджесс всегда на стороне личности, сколь бы испорченной она ни была, и он всегда противостоит государству, даже если оно руководствуется добродетельными намерениями. В своих мемуарах он писал: «Жестокость в книге присутствует в большей степени для того, чтобы показать, чего с ее помощью способно достичь государство. Меня больше пугает то, что государство может перевоспитать человека; что людей могут заставить быть добрыми; что мир может быть «улучшен», а зло исключено из него» [Lewis 2002: 286].

В романе трое персонажей высказывают свою позицию по отношению к проблеме выбора. Тюремный капеллан и писатель Ф. Александр верят в необходимость индивидуальной свободы: «Весь вопрос в том, действительно ли с помощью лечения можно сделать человека добрым. Добро исходит изнутри. Добро надо избрать. Лишившись возможности выбора, человек перестает быть человеком» [Бёрджесс 2011: 73].

Доктор Бродский и его ассистенты считают, что государство имеет право при необходимости воздействовать на человека вопреки его воле: «С вами происходит то, что и должно происходить с каждым нормальным, здоровым человеческим существом, наблюдавшим действия сил зла, работу разрушительного начала. Вас делают нормальным, вас делают здоровым» [Бёрджесс 2011: 90].

Однако в «Заводном апельсине» проблема выбора не сводится к бинарной оппозиции, она осложняется некоторыми поворотами сюжета и косвенными характеристиками персонажей. Ведь Алекс сам соглашается на лечение, чтобы выйти из тюрьмы, то есть все-таки делает свой выбор. В то же время защитники свободы выбора дискредитируются: капеллан, алкоголик и доносчик, сотрудничает с охраной и тюремным руководством. Писатель ведет антиправительственную кампанию и стремится использовать Алекса в своих целях, не останавливается даже перед убийством. Следовательно, защитники права человека на выбор такие же «механические» игрушки. Кроме того, одну из своих основных идей Бёрджесс вложил в уста доктора Бродского: «Мир един, жизнь едина. В самом святом и приятном присутствует и некоторая доля насилия – в любовном акте, например, да и в музыке, если уж на то пошло. Нельзя упускать шанс, парень. Выбор ты сделал сам» [Бёрджесс 2011: 93].

Жестокость лежит в основе мира или, по крайней мере, она неразрывно связана со всем сущим. Поэтому представление Ф. Александра о человеке как о людях, которые «должны быть естественными и произрастать, как фрукты на деревьях», по меньшей мере, наивно.

Мир «Заводного апельсина» механистичен и дегуманизирован. Единственная реальность – это реальность принуждения и власти. Бёрджесс вновь отталкивается от манихейской доктрины. Человек в той же мере является отражением и продолжением государства, в какой государство – отражением и продолжением человека. В мире противоборствуют две силы, их борьба выражается в противостоянии человека и государственной структуры.

В роли рассказчика в романе выступает Алекс. Специфика его повествования вполне соответствует той закономерности, которая была выявлена С. Н. Шишкиной: «Если вплетение авторского голоса в повествование героя классического романа приводило к заметному

преобладанию в его изображении принципа рассказа, то в рассматриваемых типах *firstperson novel* XX в. очевидна ориентация на принцип показа. Последний связан со всё более целенаправленным использованием слова как объекта изображения, фиксирующего индивидуальное мироощущение» [Шишкина 1978: 73]. «Принцип показа» проявляется в «Заводном апельсине» во многом при использовании вымышленного сленга «надцать».

## **2.4 ВЫМЫШЛЕННЫЙ СЛЕНГ «НАДЦАТЬ»: ОПЫТ СИСТЕМНОГО ОПИСАНИЯ**

Энтони Бёрджесс назвал свой сленг «Nadsat» (транслитерация русского суффикса «-надцать» (аналог английского «teen»)), так как герои «Заводного апельсина» – подростки (тинэйджеры). О «надцать» нельзя говорить как о полноценном вымышленном языке. В своем эксперименте Бёрджесс затрагивает только лексику, не приводя упорядоченной грамматической системы. «Надцать» – это около 250 слов и выражений, образованных в подавляющем большинстве случаев от русских корней. Можно обнаружить и несколько примеров сленговых единиц немецкого, французского, малайского и цыганского происхождения. В «Заводном апельсине» «надцать» описывается как «off bits of rhyming slang – but most of the roots are Slav Propaganda. Subliminal penetration» («отдельные элементы рифмованного сленга – но большинство корней славянского происхождения, проникновение на уровне подсознания»). Для европейцев славянские корни звучат необычно, и использование русских элементов «надцать» увязываются с угрозой распространения коммунизма и советских порядков в Европе.

К концу романа читатель с удивлением обнаруживает, что свободно владеет небольшим запасом русской лексики. «Именно так работает технология идеологической обработки» [Aggeler 1979: 182].

Благодаря использованию «надцать» произведение превращается в ребус, в закодированное послание. Он создает эффект остранения привычного мира.

Научившись понимать языка Алекса, читатель неизбежно узнает, о каком мире пишет Энтони Бёрджесс. К. Дике утверждает, что, хотя нигде не говорится об истории этого общества будущего, благодаря языку мы можем догадаться о его происхождении. Изображённое государство возникло, по-видимому, в результате русско-американского вмешательства, если не вторжения [Dix 1971: 142].

Бёрджесс довольно подробно разрабатывает вымышленный сленг «надцать», которому отведена в тексте отнюдь не вспомогательная роль. Именно этот элемент доминирует в игровой поэтике текста. Вот почему, на наш взгляд, целесообразно подробно проанализировать его как особую языковую систему.

### **Графический строй**

Все элементы «надцать» передаются латинскими буквами, однако Бёрджесс не придерживается исключительно транскрипционного или транслитерационного принципа передачи русских слов, а совмещает их. Это позволяет нам выделить ряд соответствий в письменном обозначении звуков русского языка латиницей.

РУССКАЯ БУКВА	АНГЛИЙСКАЯ ГРАФЕМА ИЛИ КОМБИНАЦИЯ ГРАФЕМ	ПРИМЕРЫ
и	ee	peet, scoteena, cheest
у	oo	minoota, pooshka,

		bezoomny
ю	ew	lewdies
к	c, k, ck	carman, moloko, tolchock
с	ss	goloss
х	k	brookko, ooko, chepooka
ч	tsh, sh	otchikies, pletchoes
ш	sh	pooshka
щ	shch	veshches

Можем заметить, что иногда автор намеренно искажает на письме транскрипцию слова, стилизуя иноязычные элементы под английские: передаёт русскую «к» в конце слова при помощи диграфа «ck», а вместо одной «с» в слове пишет «ss», так как подобное написание слов более характерно для английского языка.

Своеобразие грамматики «надцать» определяется действием следующего фактора. В языке, лексическая система которого состоит на 90% из слов русского происхождения, автор сохраняет английские грамматические формы и прибавляет к чужеродным для английского языка корням английские суффиксы. Таким образом, создавая форму множественного числа «**zoob**», Энтони Бёрджесс прибавляет к основе английское «-ies» и получает в итоге «**zoobies**», а не транскрибированную форму множественного числа русского «**zooby**». Показатель множественного числа «-s», характерный для английских существительных, встречается, например, в следующих словах: *veshches*, *rassoodocks*, *lewdis*, *platties*, *carman*: «Billyboy was something that made me want to sick just to *viddy* his fat grinning *lit so*, and he always had this *vou* of very stale oil that's been used for frying over and over, even when he was dressed in his best *platties*, like now» – «Биллибой меня дико раздражал, до тошноты, я просто видеть не мог его толстый, ухмыляющийся *morder*, и к тому же от него еще и *vonialo* словно

пережаренным жиром, пусть даже он, как в тот раз, был разодет в лучшие *shmotki*» [Бёрджесс 2011: 26].

Аналогичный принцип Бёрджесс применяет для образования прошедшего времени глагола, присоединяя к его основе суффикс «-ed», как, например, в глаголах *skvatted*, *viddied*, *rabbited*, *slooshied*, *ookadeeted*, *interessovatted*, *loveted*: «They *viddied* us just as we *viddied* them, and there was like a very quiet kind of watching each other now» – «Мы *zasekli* их, они нас, и принялись мы друг за другом по-тихому *nabludatt*» [Бёрджесс 2011: 26].

Неличные формы глагола – герундий и действительное причастие – в «надцать» образуются по тем же правилам, что и формы реального английского языка – при помощи суффикса «-ing», как в следующих примерах: *smotting*, *slooshying*, *vareeting*, *crasting*, *govoreeting*, *peeting*, *smocking*: «He was a working-man type *veck*, very ugly, about thirty or forty, and he sat now with his *rot* open at me, not *govoreeting* one single *slovo*» – «Незнакомцу было лет тридцать или сорок – отвратительная рабоче-крестьянская *rozha*, причем сидит, *rot* разинул и смотрит на меня, не говоря ни слова» [Бёрджесс 2011: 105]

Лексическая система вымышленного сленга «надцать» разработана несопоставимо подробнее. «Надцать» – язык предметный, вещественный. Его вокабуляр, как и в большинстве сленгов, составляют названия не абстрактных идей и понятий, а вещественных, физических предметов и конкретных действий. Мы предлагаем нашу классификацию элементов вымышленного сленга, основанную на принципах семантики, этимологии и словообразования.

Начнём с лексико-семантической классификации. Что касается семантики составляющих «надцать», то в нем сохранён набор семантических групп, традиционно выделяемых в языках различных молодежных субкультур (в количественном отношении обычно преобладают лексические

и фразеологические единицы, связанные с органами чувств человека, особенно со вкусом и осязанием): пища, деньги, алкоголь и наркотики, секс, люди, бытовые, повседневные ситуации, криминальный мир, части тела. Однако объем этих групп в «надцать» отличается от реального сленга. В «надцать» преобладают слова и выражения, используемые для обозначения бытовых ситуаций, повседневных предметов и явлений.

### **1. Бытовые ситуации, повседневные предметы и явления:**

*существительные:* biblio - библиотека, collocoll - колокол, shoom - шум, slovo - слово, okno - окно, lomtick - ломтик, knopka - кнопка, gazetta - газета, zvonock - звонок, smeck - смех, cantora - контора, shoom - шум, raskazz - рассказ, otchkies - очки, minoota - минута, veshches - вещи и т.д.

*глаголы:* slooshy - слушать, vareet - варить, pony - понимать, itty - идти, rabbit - работать, sloochat - случаться, происходить, interessovat - интересоваться и т.д.

*прилагательные:* malenky - маленький, skoruy - скорый, starry - старый, polezny - полезный, gromky - громкий и т.д.

### **2. Люди и их характеристики:**

*существительные:* millicent - милиционер, pyahnitsa - пьяница, moodge - муж, chelloveck - человек, lewdies - люди, zheena - жена, ptitsa - птица (о женщине), baboochka - бабушка, droog - друг, ded - дед, devotchka - девочка, cheena - женщина, veck - человек, malchick - мальчик и т.д.

*прилагательные:* nagoу - нагой, poogly - пугливый, starry - старый, gloopy - глупый, bezoomny - безумный, grahzny - грязный, bugatty - богатый, bolshy - большой и т. д.

### **3. Части тела:**

*существительные:* ooko - ухо, goobers - губы, plot - плоть, krowy - кровь, gulliver - голова, yahzick - язык, rooker - рука, rot - рот, goloss - голос, zoobies -

зубы, pletcho - плечо, noга - нога, groodies - груди, litso - лицо, shiyah - шея, keeshkas - кишки, glazzies - глаза и т. д.

#### **4. Криминальный мир:**

*существительные:* pooshka - пистолет, nozh - нож, banda - банда, groopa - группа, shaika - шайка, bitva - битва, britva - бритва, razrez - разрез, prestoornick - преступник и т. д.

*глаголы:* tolchok - толкать, oobivat - убивать, crast - красть и т. д.

#### **5. Пища:**

*существительные:* kartoffel - картофель, mas lo - масло, kleb - хлеб, moloko - молоко, chai - чай, pischcha - пища, lomtick - ломтик и т. д.

#### **6. Предметы гардероба:**

*существительные:* cravat - галстук, shlem - шлем, sabog - сапог, neezhnies - нижнее белье, platties - одежда, shlapa - шляпа, toofles - туфли, carman - карман и т. д.

#### **7. Деньги:**

*существительные:* cutter, deng, pretty, pretty-polly

#### **8. Наркотики:**

*существительные:* hen-korm, drencorm, synthmesc

#### **9. Заболевания:**

*существительные:* syph, gon, gleet

#### **10. Бранная лексика:**

soteena, sod, dermott, soddingip

Обратившись к структурно-этимологической классификации, мы можем констатировать, что по происхождению все элементы «надцать» целесообразно разделить на 4 группы.

1. Самую большую составляют слова, образованные от русских корней, такие как: baboochka (бабушка), brooko (брюхо), deng (деньги), smot (смотреть) и др.

Внутри первой группы можно выделить *три подгруппы*:

- А) русские слова, заимствованные полностью, без усечений, например: kordova, mesto, moloko, peet, ptitsa, tolchock, litso, rot, goloss, malenky, ooko, slovo, chepooka, minoota, pooshka, pyahnitsa, knopka, klootch, gazetta, kot, shoom и др.
- Б) слова русского происхождения, образованные с помощью усечения (усекается, как правило, последний слог), например: chasso (часовой), biblio (библиотека): «He had books under his arm and a crappy umbrella and was coming round the corner from the Public *Biblio*, which not many *lewdies* used those days» - «С книгами и задрызганным зонтом под мышкой он вышел из публичной *Biblio* на углу, куда в те времена нормальные люди редко заходили» [Бёрджесс 2011: 19].

В глаголах усекаются суффиксы инфинитива «-ать», «-ить», «-еть»: cheest - чистить, viddu - видеть, cecch - кричать, pony - понимать и т. д. Однако в некоторых случаях может усекается и первый слог слова: cheenas - женщины.

- В) слова, в которых соединились русские и английские морфемы.

Например, в слове glazlids, сконструированном по аналогии с английским «eyelids», к транслитерированному русскому корню «glaz» (глаз) присоединен английский корень «lid(s)» (веко): «Then I found I could open my *glazlids* a bit and *viddy* like through all tears a kind of steamy city going by, all the

lights like having run into one another» - «Через некоторое время я обнаружил, что способен слегка разлепить веки и сквозь слезы смутно видеть, как проносится мимо дымный город» [Бёрджесс 2011: 64].

«Underveshches» (нижнее белье) образовано по аналогии с английским «underclothes» – «нижнее белье», где «veshches» – транслитерированное русское «вещи» (англ. «clothes») - «This morning I was given my *underveshches* and my *platties* of the night and my *horrorshow* kick-boots, all lovely and washed or ironed and polished» - «В то утро мне вернули мою рубашку, нижнее бельё, боевой костюм и *govnodaw*, причем все вычищенное, выстиранное и наглаженное» [Бёрджесс 2011: 97].

2. Во вторую группу целесообразно объединить все остальные иноязычные заимствования неславянского происхождения. Например, заимствованное из немецкого слово «shlaga», образованное от «schlager» (драчун), или слово «tashtook» - от немецкого «taschentuch» (носовой платок): «He'd taken a big snotty *tashtook* from his pocket and was mopping the red flow puzzled, keeping on looking at it frowning as if he thought that blood was for other vecks and not for him» - «Он вынул из кармана огромный *obsoplivlenni* платок и стал вытирать кровавые потеки, озадаченно на него поглядывая, словно думал, что кровь – это у других бывает, только не у него» [Бёрджесс 2011: 36].

К французским заимствованиям можно отнести изобретенное Энтони Бёрджессом слово «vausa», образованное от аббревиатуры W.C. (water closet), которая по-французски произносится как [ve-se]: «I wanted to be sick, so I got out of the bed all trembly so as to go off down the corridor to the old *vausa*» – «Меня тошнило, и я, весь дрожа от озноба, встал с кровати и пошел по коридору в туалет».

Другое французское заимствование «cravate» - «галстук» претерпело совсем незначительные изменения в «надцать» – «cravat»: «His *cravat* was like

someone had trampled on it, his *maskie* had been pulled off and he had floor-dirt on his *litso*, so we got him on an alleyway and tidied him up a *malenky* bit, soaking our *tashtooks* in spit to cheest the dirt off» - «Галстук такой, будто по нему ходили, маска съехала, *morder* в пыли. И мы втащили Тема в переулок, где, поплювив платки, *tshutok* его поправили, убрали кое-какую *griazz*» [Бёрджесс 2011: 24].

Среди более экзотических заимствований – слова малайского и цыганского происхождения. Ключевое в «Заводном апельсине» слово «orange» может быть истолковано как заимствованное из малайского языка слово «orang» – человек. О других возможных источниках этого слова речь пойдет позже.

3. Третью группу образуют авторские окказионализмы на основе романских и германских языков, образованные соединением или усечением основ.

- А) слова, образованные соединением основ:

Например, «synthmesc» представляет собой сокращённую форму от «synthetic mescaline» (синтетический мескалин): «Hooho, the old *moloko*, with no knives or synthemesc or drenchrom in it» - «О-хо-хо, молоко-молочишко, без ножей, без синтемеска и дренкрома!» [Бёрджесс 2011: 40].

Другой любопытный пример – слово «staja», образованное путем соединения основ «State Jail» (государственная тюрьма): «I take it up now, and this is the real weepy and like tragic part of the story, beginning, my brothers and only friends, in *Staja* (State Jail, that is) Number 84F»- «Ладно, поехали, начинаю самую жалостную, даже трагическую часть своей истории, о братья мои и други единственные, которая разворачивалась в гостюрьме номер 48-ф» [Бёрджесс 2011: 70].

Среди других примеров слов с подобной структурой: pop-disk (pop-music disc), vellocet (amphetamine speed), Jiregold (fire + gold), polyclef (skeleton key), skriking (striking + scratching), Godman (man of God).

- Б) слова, образованные усечением:

Например, «drencrom» представляет собой усечённую форму «adrenochrome»: «Hohoho, the old moloko, with no knives or synthemesc or drenscrom in it» - «О-хо-хо, молоко-молочишко, без ножей, без синтемеса и дренкрома» [Бёрджесс 2011: 40].

Другое слово «sinny» является, прежде всего, каламбуром, обыгрывающем английские «cinema» (кино) и «sin» (грех), с точки же зрения структуры слова, sinny – усеченная форма вымышленного существительного «sin-nema»: «Where I was wheeled to, brothers, was like no *sinny* I had ever *viddied* before» - «Помещение, куда меня привезли, было вроде кинозала. Но такого, каких я прежде не видывал» [Бёрджесс 2011: 83].

Внутренняя структура некоторых из них прозрачна, и догадаться об их происхождении несложно, этимология других неясна.

4. Четвертую группу составляют элементы, позаимствованные Бёрджессом из реально существовавшего английского и американского сленга:

Например, в слове «rozz», неоднократно встречающегося в романе, соединились значения русского рожа (rozha) и английского сленгизма rozzer (полицейский): «So I scrambled down, very stiff and sore, and not like real awake, and this *rozz*, who had a strong von of cheese and onions on him, pushed me out of the filthy snoring cell...» - «Я кое-как слез, весь затекший, с ломотой в костях и совершенно сонный, так что пока мент, от которого *diko* несло сыром и луком, выпихивал меня из загаженной храпящей камеры...» [Бёрджесс 2011: 69].

Слово «*baddiwad*» – производное от заимствованного из реально существующего сленгизма «*baddie*» (злодей): «P. R. Deltoid then did something I never thought any man like him who was supposed to turn us *baddiwads* into real *horrors how malchicks* would do, especially with all those *rozzes* around» - «И тут П. Р. Дельтоид сделал то, чего я никак не ожидал от такого человека, как он, от человека, которому положено превращать всяких *plohishei* вроде меня в *pai-malchikov*, особенно при том, что вокруг было полно ментов» [Бёрджесс 2011: 67].

«*Cancer*» – метафорическое название сигареты, часто встречающееся в английском сленге: «You could *viddy* him thinking about that while he puffed away at his *cancer*, wondering how much to say to me about what he knew about this *vesch* Pd mentioned» - «Видели бы вы, как он ломал голову, пыхтя своей *tsygarkoi*, никак не мог решить, можно ли и что именно можно мне рассказать о той *shtuke*, про которую я упомянул» [Бёрджесс 2011: 73].

*Fagged* – разговорный эквивалент слов уставший, утомленный: «They were *creeching* and going ow ow ow as they put their *platties* on, and they were like punchipunching me with their teeny fists as I lay there dirty and *nagoy* and fair shagged and *fagged* on the bed» - «Надевая платица, они уже вовсю плакали – бя-бя-бя, пытались тыкать в меня своими крошечными кулачками. Тогда как я лежал на кровати перепачканный, голый и выжатый как лимон» [Бёрджесс 2011: 49].

К заимствованиям из реально существующего сленга также относятся следующие слова: *pretty-pally* (money) - деньги, *gutiwyts* (guts) - внутренности, кишки, *prod* (to produce) - производить, *sarky* (sarcastic) - саркастичный, *snoutie* (tobacco, snuff) - табак, понюшка.

Очевидно, включая в «надцать» элементы реального английского и американского сленга, Энтони Бёрджесс ставил целью подчеркнуть сходство

между вымышленным и реальным языком, а также убедить читателя в том, что «надцать» – действительно, явление современной молодежной культуры.

5. В отдельную группу выделяются слова, заимствованные из детской речи: *arry polly loggies* (apology) означает «извините»: «*Arry polly loggies*», *I said careful*» - «Иззи-винни-нитте, – осторожно проговорил я» [Бёрджесс 2011: 51].

«*Scholliwoll*» соответствует слову *school*: «Then I lay back on the bed and shut my *glazzies* and thought how nice it was going to be out there again, Alex with perhaps a nice easy job during the day, me being now too old for the old *skolliwoll*, and then perhaps getting a new like gang together for the *nochy*, and the first *rabbit* would be to get old Dim and Pete, if they hadn't been got already by the *millicents*» - «Потом я откинулся на подушку, прикрыл *glazzja* и стал думать о том, до чего же здорово будет выйти на свободу и как днем я стану ходить на какую-нибудь непыльную работенку (из школьного-то возраста я уж немного вырос), а там, глядишь, новая *shaika* подберется для ночных вылазок, и первое наше *delo* будет изловить старину Тёма с Питом, если до них ещё не добрались менты» [Бёрджесс 2011: 82].

В детских словах *eggiwegg* и *jammiwam* легко узнаются *egg* (яйцо) и *jam* (джем): «I read this with care, my brothers, slurping away at the old *chai*, cup after tass after *chasha*, crunching my *lomtics* of black toast dipped in *jammiwam* and *eggiwegg*» - «Я прочитал это, о братья, очень внимательно, попивая свой любимый чай, чашку за чашкой, хрустя кусочками *tosta* из черного хлеба с джемом и яйцом».

Такие словечки, заимствованные из детской речи, ассоциируются с юными героями романов Ч. Диккенса, их невинность выполняет функцию своеобразной буферной зоны между «положительным» читателем и «отрицательным» героем «Заводного апельсина».

Вымышленный сленг «надцать» разработан Бёрджессом довольно подробно. Писатель, однако, не ставит перед собой задачу продумать все аспекты речевой практики той молодежной группировки, к которой принадлежит Алекс. Его в большей мере интересует, с одной стороны, достижение общестилистического эффекта (придание тексту художественной, эстетической неповторимости), с другой – решение принципиальной поэтологической задачи.

## **2.5 РОМАН ЭНТОНИ БЁРДЖЕССА «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН» В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ ИГРЫ**

Приведённая формально-лингвистическая характеристика использованного в романе вымышленного сленга является существенной предпосылкой для исследования той роли, которая отведена ему в романе. Автор создаёт достаточно продуманную систему, разработанную, впрочем, не столь досконально, как, например, вымышленные языки Среднеземья в сказочном эпосе Дж. Р. Р. Толкина. Однако сами по себе формально-лингвистические параметры для Бёрджесса относительно второстепенны. Как отдельные языковые единицы, так и весь комплекс лексики сленга «надцать» обеспечивают внедрение в текст произведения значительного числа языковых игр, преследующих определённые стилистические и смысловые цели.

Более того, в романе эксперименты с вымышленным сленгом во многом определяют все основные параметры текста, его структуру, имеющую по преимуществу игровой характер. Исследование этого произведения может быть продуктивно реализовано на базе принципов игровой поэтики [Люксембург 2004: 510-520]. Вот почему представляется целесообразным совершить небольшой экскурс в историю теории игры, имеющей непосредственную отношение к рассматриваемой проблеме.

В последние годы особым вниманием исследователей пользуется теория игры. Представления о том, что цивилизацию и все ее аспекты можно рассматривать как реализацию игровых принципов, начали складываться ещё в древности, однако основополагающие принципы теории игры сформулировал И. Хёйзинга в книге «Homo Ludens». Автор выделяет следующие характеристики игровой деятельности:

1) игра – это свободная деятельность;

2) игра – это выход за рамки «обыденной жизни» во временную сферу деятельности, имеющую собственную направленность. Игра носит незаинтересованный характер (за рамками непосредственного удовлетворения нужд и страстей) и удовлетворяет идеалы коммуникации и общежития;

3) игра изолирована, ограничена определёнными временными и пространственными рамками;

4) игра отличается повторяемостью;

5) внутри игрового пространства царит порядок, имеющий непреложный характер;

6) игра квалифицируется напряжением – именно элемент напряжения придает игре этическое содержание;

7) ореол таинственности и исключительности.

Суммируя приведенные выше характеристики, Й. Хёйзинга дает такое определение игре: «Мы можем теперь назвать игру свободной деятельностью, которая осознается как «невзаправду» и вне повседневной жизни выполняемое задание, однако она может целиком овладеть играющим, не преследует при этом никакого материального интереса, не ищет пользы, – свободной деятельностью, которая совершается внутри намеренно

ограниченного пространства и времени, протекает упорядоченно, по определённым правилам и вызывает к жизни общественные группировки, предпочитающие окружать себя тайной либо подчеркивающие свое отличие от прочего мира всевозможной маскировкой» [Хёйзинга 2001: 29]. Учёный приходит к выводу о том, что игровой принцип является основополагающим и организующим во всех сферах культуры, будь то политика, философия или искусство. «Культура возникает в виде игры, культура первоначально разыгрывается» [Хёйзинга 2001: 83]. Идеи И. Хёйзинги получили дальнейшее развитие применительно к культурологии, политологии, филологии и другим областям знания.

Исследованием игровых принципов в психологии занимался Э. Берн. Он строит свою теорию, отталкиваясь от утверждения, что «общественная жизнь по большей части состоит из игр» [Берн 1992: 12], и в своих базовых трудах по психологии «Игры, в которые играют люди» и «Люди, которые играют в игры» он определяет игру как «последовательность транзакций, основанных на индивидуальном планировании. Различные варианты одной и той же игры могут лежать в основе семейной и супружеской жизни или отношений внутри семейных групп» [Берн 1992: 12].

Если говорить об игровых принципах в литературе, то, хотя они в определённой степени присутствовали и в литературе реализма, и романтизма, но концептуальное значение приобрели именно в эпоху постмодерна. «Эпоха дегуманизации», по наблюдению философа Х. Ортегии-Гассета, вызвала к жизни «элитарное» искусство, искусство для художников, а не для масс. Как мы уже отметили, игровые элементы стали неотъемлемой частью литературы. «С приходом постмодернизма наступает эпоха, когда в отношениях между искусством и смыслом исчезает какая-то однозначность. Теперь это отношение чисто игровое. Уравнивая в правах действительное и вымышленное, игра приводит к ситуации неограниченного числа значений произведения: ведь его смысл уже никак не связан с

предшествовавшей реальностью» [Исаев 1992: 288]. Традиция анализа постмодернистских произведений как игровых была заложена такими теоретиками, как Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Деррида, Ю. Кристева. Традиционно среди элементов арт-игры, характеризующих постмодернистские произведения, отмечается, прежде всего, такая мировоззренческая категория, как эпистемологическая неуверенность – «кризис авторитетов», отказ от историзма и детерминизма. Крушение привычной картины мира и идеала всеобщей причинно-материальной обусловленности.

Другой ключевой категорией является понятие интертекстуальности, уничтожение границ понятия текста, представление о мире как «универсуме текстов», в котором отдельные тексты бесконечно ссылаются друг на друга. Автор книги об игровой стилистике прозы В. Набокова Г. Ф. Рахимкулова пишет: «В игровых текстах, как принято считать, намеренно обнажается использованный в них инструментарий, и в пределах такого текста постоянно обнаруживаются критические суждения о его специфике, о тех целях, которые решает автор, о тех приёмах, которые он применяет. В результате любой самосознающий текст предлагает читателю принципиально иной источник эстетического наслаждения, чем текст традиционного типа» [Рахимкулова 2003: 43].

И. П. Ильин – один из теоретиков постмодернизма, обращает внимание в игровых текстах на «применение комбинаторных правил, имитирующих математические приёмы: дубликация, умножение, перечисление, прерывистость и избыточность. Тесно друг с другом связанные, они все в равной степени направлены на нарушение традиционной связанности (когерентности) повествования» [Ильин 1996: 163].

В последние годы особую актуальность приобрела теория, согласно которой игровое начало произведения реализуется на уровне структуры текста и на уровне языка, и, соответственно, разграничивающая игровую поэтику и игровую стилистику. Термин «игровая поэтика» получал

различные интерпретации у разных исследователей, мы же в данной работе будем опираться на теорию поэтики игрового текста, разработанную А. М. Люксембургом и Г. Ф. Рахимкуловой. Среди базовых свойств поэтики игрового произведения авторы отмечают следующие: амбивалентность текста – установка на многовариантное, неоднозначное прочтение, заложенное в игровом тексте, обусловленное его многоуровневостью»; принцип недостоверного повествования; интертекстуальность – вплетение в ткань игрового текста всей предшествующей мировой литературы; пародийность – пародированию могут подвергаться как отдельные авторы и произведения, так и целые литературные течения и направления; текстовый плюрализм, предполагающий сложную систему «текстов в тексте»; принцип игрового лабиринта – текст уподобляется лабиринту, это сходство может быть очевидным, а может быть тщательно замаскированным. Основная же характеристика игрового текста – нацеленность на игру с читателем, этой сверхзадаче подчинены все составляющие поэтики игрового произведения [Рахимкулова 2003: 48-51; Люксембург 2004: 515-518].

Важнейшим компонентом игрового стиля является языковая игра. Сам термин «языковая игра» по-разному интерпретируется теоретиками литературы. Развернутое описание языковых игр было дано Ж.-П. Лиотаром в работе «Состояние постмодерна»: «...их [языковых игр] правила не содержат в самих себе свою легитимацию, но составляют предмет соглашения – явного или неявного между игроками (что однако не означает, что эти последние выдумывают правила). Если нет правил, то нет и игры. Даже небольшое изменение правил меняет природу игры, а «приём» или высказывание, не удовлетворяющее правилам, не принадлежит определяемой ими игре. Это последнее наблюдение приводит к предположению существования первого принципа, лежащего в основе всего нашего метода: говорить значит бороться – в смысле играть; языковые акты показывают общее противоборство (антагонистику). Это совсем не значит, что играют

только для того, чтобы выиграть. Можно применить приём только из удовольствия его придумать: разве не это мы находим в народной речи или литературе?» [Лиотар 1998: 32]. Нет единодушия в определении языковых игр и среди отечественных литературоведов. Одни, продолжая оппозицию «язык – речь», противопоставляют языковой игре «речевую игру» (Т. А. Гридина), другие приравнивают языковую игру к «языковой шутке» (В. З. Санников). В данном исследовании мы опираемся на определение, данное Г. Ф. Рахимкуловой: «Языковая игра трактуется как игровые манипуляции с языком – его лексическими, грамматическими и фонетическими ресурсами, целью которых является получение «квалифицированным» (посвященным) читателем-эрудитом эстетического удовлетворения от построенного на игровых взаимоотношениях с ним текста» [Рахимкулова 2003: 64].

Итак, должное восприятие текста становится возможным, только когда читатель начинает замечать игровые приёмы, которые применяет автор, включается в игру, пытается расшифровать расплывчатые авторские намеки, аллюзии и каламбуры, и соотносит формальные игровые приёмы с содержательным уровнем текста.

## **2.6 ФУНКЦИИ «НАДЦАТЬ» В ТЕКСТЕ РОМАНА «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН»**

В работе уже говорилось о том, что в произведениях Энтони Бёрджесса обнаруживаются основные черты игровой постмодернистской прозы. Например, использование музыкального произведения в качестве рамки или структурной модели для создания литературного произведения является очевидным примером нетрадиционного игрового применения принципа интертекстуальности. Тот факт, что Бёрджесс взялся экспериментировать, не случаен, он неоднократно высказывал своё восхищение Дж. Джойсом и Г. М. Хопкинсом, имея в виду их языковые опыты. Оба, по его мнению, обладали потрясающей способностью видеть мистическое в банальном и считали

необходимым манипулировать привычными языковыми явлениями, чтобы поразить читателя новым знанием.

Язык и миф для Бёрджесса являются средствами придания смысла и связанности хаосу жизни, в каком-то смысле разрешают манихейскую дихотомию. В языке, по мнению писателя, отражается сознание, и задача автора текста заключается в том, чтобы посредством языка передавать любые, даже самые незначительные изменения в сознании персонажа. Главная же цель экспериментов с языком – привнесение в поэтику текста принципиально нового, преимущественно игрового художественного измерения.

В данной главе будут рассмотрены основные художественные функции, которые, на наш взгляд, реализуются с помощью вымышленного сленга «надцать». По ходу анализа, как представляется, прояснится важнейший, с нашей точки зрения, аспект поэтики данного текста, а именно: каковы бы ни были конкретные формально-лингвистические задачи, которые ставит и решает автор (часто весьма продуманно и глубоко), все его операции с искусственно сконструированной лексикой подчинены важнейшим смысловым, нарративным и поэтологическим стратегиям. Присутствующие в «Заводном апельсине» скрытые смыслы, структура текста, специфика его поэтики раскрываются за счет вовлечения читателя в игровые отношения с языковой оболочкой данного текста. Разгадывая те или иные языковые ребусы, сопоставляя комбинации игровых эффектов, достигаемых автором на языковом уровне, читатель движется к постижению его художественных тайн. Роман сознательно отструктурирован с таким расчетом, чтобы постижение специфики его языковой оболочки могло стать предпосылкой для полноценного понимания структурной организации текста, использованной в нём нарративной стратегии, зашифрованных в нем авторских тезисов.

Основной функцией «надцать» в «Заводном апельсине», на наш взгляд, является *игровая функция*, проявляющаяся на уровнях лексики, этимологии и стилистики. Включение в текст произведения такого элемента как искусственно сконструированный сленг, даёт возможность вовлечь читателя в интеллектуально-лингвистическую игру. На первом ее этапе читателю необходимо догадаться, из какого языка заимствован корень незнакомого слова. Поскольку подавляющее большинство слов «надцать» русского происхождения, по прочтении нескольких страниц эта задача облегчается. «...Большая часть русских слов вводится на первых пятнадцати страницах, а затем они повторяются до тех пор, пока читатель не может не узнавать их» [Lewis 2002: 80].

Но остается еще более сложная проблема: догадаться о лексическом значении слова. В США русский язык занимает далеко не первое место по популярности среди изучаемых иностранных языков, и при чтении романа англоязычный читатель сталкивается с вполне обоснованными трудностями. Задача осложняется тем, что Бёрджесс намеренно не приводит сноску и не снабжает роман глоссарием. Единственной подсказкой остается взятый в скобки перевод нескольких слов с «надцать» на английский. Эти ключи сведены к минимуму и встречаются лишь в начале романа. Однако по прочтении первых страниц читатель обретает способность ориентироваться в дальнейшем тексте: большинство слов ему уже знакомы, а поток новых элементов уже не так стремителен. Однако понимание текста осложняет тот факт, что Бёрджесс вводит синонимические ряды, и каждое понятие обретает несколько понятий-двойников:

- деньги – polly, cutter, deng, potatoes, spuds.
- Женщины – sharps, lighters, ptitsas, cheenas, baboochkas, devotchkas.

В таком подходе к слову, по мнению Р. Льюиса, выражается концепция Бёрджесса о необходимости самосовершенствования и развития: «Если мои

книги не читают, это потому, что в них много незнакомых слов, а люди не любят, читая роман, заглядывать в словари» [Lewis 2002: 80]. На вопрос журналиста, каким ему представляется его читатель, писатель ответил что это, очевидно, бывший католик, неудавшийся музыкант, он близорук, и к тому же пристрастно относится к тому, что слышит. Это человек, прочитавший те же книги, что и сам писатель и того же возраста. Нетрудно догадаться, что такой читатель - двойник Энтони Бёрджесса.

Книги Бёрджесса предназначены для эрудированного читателя с достаточно глубокими познаниями в области лингвистики. Только «посвященный» читатель-эрудит обладает возможностью адекватно оценить глубинные пласты данного игрового текста.

Помимо лексико-этимологического аспекта лингвистической игры, предложенной романистом, вызывает интерес и стилистический эффект, которого можно добиться новыми лексическими образованиями.

В нашем исследовании мы опираемся на достижения школы игровой поэтики, в частности на публикации Г. Ф. Рахимкуловой, разработавшей концепцию игрового стиля. Наиболее четко теория игрового стиля охарактеризована в книге «Олакрез Нарцисса: Проза Владимира Набокова в зеркале языковой игры» [Рахимкулова 2003]. Здесь утверждается, что основой игрового стиля является языковая игра. При этом текст, стиль которого является по преимуществу игровым, не менее содержателен, чем текст, где доминируют традиционные стилистические параметры.

В рамках осуществляемого в данной главе анализа для нас наиболее существенна та номенклатура признаков игрового стиля, которая выделяется Г. Ф. Рахимкуловой: каламбуры и разноплановые игровые манипуляции со словом в пределах текста; различные маркировки и маскировки формально-игровых задач, решаемых автором в тексте; сознательное внедрение в текст редких, архаичных, малоизвестных слов, которые провоцируют

лексикографический поиск, полиглотские и иноязычные вкрапления; сознательно не проясняемые или вступающие в игровые отношения друг с другом и с основным массивом текста; конструирование вымышленных языков, цитация высказываний на этих языках, игровое взаимодействие текста на вымышленном языке с его переводной версией; структурное (мотивное) использование слов, аллюзий и т.п., пронизывающих весь текст и создающих внутри него формальный «узор»; включение в текст словесных загадок, лингвистических ребусов и тайн; создание множества окказиональных неологизмов, участвующих в игре слов и выполняющих ряд других – игровых по сути своей функции; различного рода фонетические игры, акцентировка звукописи, аллитерации и т.п.; игровое использование графики, сознательные нарушения орфографии и пунктуации; игровые манипуляции со знаками препинания, выполняющие мистификационные цели, затрудняющие определение субъекта высказывания; ритмическая организация текста; игровое использование цитации; аллюзийность; синестезия, цветовые ассоциации, связанные со звуком, буквой или словом и ряд др. [Рахимкулова 2003: 262-264; Люксембург 2004: 517-519].

В стилистическом аспекте лингвистической игры Бёрджесса можно выделить такие функции сленга «надцать» как аллюзийная и каламбуробразующая. Рассмотрим их в этой последовательности.

Аллюзийная функция проявляется, прежде всего, в многозначном названии романа, предполагающем несколько вариантов интерпретации. В статье «Заводной мармелад» («Clockwork marmalade»), опубликованной в журнале «Listener» в декабре 1971 года Энтони Бёрджесс пишет: «Вернувшись из армии в 1945 г., я услышал, как один 80-летний кокни в лондонском пабе сказал о ком-то, что «он странный, как заводной апельсин». «Странный» в смысле «сумасшедший», а не «гомосексуальный». Эта фраза заинтриговала меня необычным сочетанием демонического и сюрреалистичного. На протяжении почти 20 лет я хотел использовать её в

качестве названия. За эти 20 лет я слышал её еще несколько раз – в метро, пабах, по телевидению, но всегда – от пожилых кокни, ни разу от молодежи. Это традиционное выражение просилось в название книги, в которой соединились бы традиция и необычная техника. Возможность использовать его в качестве названия появилась, когда я стал задумываться о написании романа о «промывании мозгов». Стивен Дедал в «Улиссе» Джойса воспринимает мир как «сжатый у полюсов апельсин», а человека как микрокосм. Человек подобен растущему на дереве яркому сладкому и ароматному плоду, и любая попытка изменить или ограничить его – это попытка превратить его в механическое существо» [Aggeier 1979: 181]. Однако это не единственное объяснение названия романа. В одном из интервью сам автор истолковал его более туманно: «Мне всегда нравилось это выражение «кокни» и мне казалось, что в нем может скрываться другое, более глубокое значение, нежели причудливая метафора чего-то необычного, необязательно в сексуальном плане» [Lewis 2002: 288].

Давал он и другую интерпретацию названия: «Семь лет я прожил в Малайе, а на малайском языке слово «orang» значит человек, так что волей-неволей и в английском «orange» мне слышится что-то живое, изначально славное и симпатичное, и я не могу раздумывать о том, что происходит, когда эти самые orang-orang (так по-малайски образуется множественное число) в тоталитарном государстве превращаются в бездушные механизмы» [Бёрджесс 2011: 3].

Однако тема апельсинов этим не исчерпывается. Бёрджесс пишет эссе об апельсинах, где вспоминает образы апельсинов в поэзии, говорит об использовании этих плодов в качестве рождественских подарков, об их роли в древности, об апельсиновых ложах и, наконец, об апельсинах в кулинарии. Кроме того в автобиографии он вспоминает жизнь на Мальте, свой фруктовый сад и апельсиновый мармелад, который варил из собственных фруктов: «Несколько лет я жил на Мальте. Конечно, мой дом все еще там, в

нем никто не живет, и согласно постановлению правительства, он не может быть продан. В моём фруктовом саду росли не только апельсиновые деревья, а также лаймы и лимоны – идеальное сочетание сладости и кислоты. Что можно было сделать со всеми этими фруктами, особенно в Рождество, когда приходит время их убирать? Моим ответом был – мармелад, баночки мармелада были хорошими и экономными подарками» [Lewis 2002: 289].

Кстати, на игру со словом «orange» и его увязку с творчеством Дж. Джойса указывали (правда, в несколько иной версии) Г. А. Анджапаридзе и Е. Ю. Гениева: «Ученик Джойса, свято освоивший завет, что слово – если это возможно – должно играть, Бёрджесс путает читателя словом «orange», которое и в самом деле в английском языке означает «апельсин». Но сам-то Бёрджесс заимствовал его из джойсовских «Поминок по Финнегану». Куда оно, в свою очередь, попало из малайского языка и означает не нём «человек». Вот и получается, что заглавие (правда, если догадаться об игре писателя) соответствует его замыслу – показать ужас современной механической цивилизации» [Саруханян 1987: 288].

Аллюзийность – один из принципиально важных компонентов романа. «Заводной апельсин» предназначен для эрудированного читателя, который должен уловить авторские аллюзии, провести параллели с другими произведениями и культурными событиями. Нам удалось выделить три типа аллюзий, фигурирующих в романе: культурологические, литературные и музыкальные.

Особая роль в романе отводится именам собственным, которые выполняют *аллюзийную* функцию. По признанию самого автора, Алекс (Alex) был задуман как антигерой, поэтому в его имени должно быть что-то героическое. Alexander – это «вождь народа». С другой стороны, Alex может значить «alax (icon)», то есть «говорящий на собственном языке». Кроме того, «lex» на латыни значит «закон», а префикс «a» указывает на отрицание, то есть «человек, живущий вне закона» [Burgess 1975: 95]. С именем Алекса

перекликается и имя другого персонажа, Ф. Александра, писателя, автора собственного «Заводного апельсина». Имена друзей Алекса – Джорджи, Пит и Тём – вызывают ассоциации с русскими и английскими именами.

Сатирико-аллюзийным значением наделяются и маски выдающихся людей, которые надевают Алекс с приятелями во время нападения. Энтони Бёрджесс отправляет их на преступление в масках Дизраэли, дважды премьер-министра Великобритании и писателя-гуманиста, короля Генриха VIII, звезды рок-н-ролла Элвиса Пресли и поэта эпохи романтизма П. Б. Шелли.

Улицы и площади города, где происходит действие романа, писатель называет в честь выдающихся деятелей политики и культуры Англии. Бульвар Марганита (Marghanita Boulevard) был назван в честь английской писательницы и литературного критика Марганиты Ласки. В отношении Уилсонсуэй (Willsonsway) мы предполагаем следующие варианты толкования – в честь Энгуса Уилсона, английского писателя, современника Бёрджесса или сэра Гарольда Уилсона, одного из лидеров партии лейбористов. Но не будем забывать, что полное имя Бёрджесса – Джон Энтони Бёрджесс Уилсон. Эттли-авеню (Attlee Avenue) получила свое название в честь Клементы Эттли, лидера лейбористской партии и премьер-министра Англии в 1945-1951 гг. В связи с Кингсли-авеню (Kingsley Avenue) возможны несколько вариантов толкований. Скорее всего, Кингсли-авеню была названа в честь Кингсли Эмиса – романиста и друга писателя. Однако не стоит сбрасывать со счетов и другие варианты. В данном случае возможна аллюзия на Kingsway (реальную улицу в центре Лондона) и на Чарльза Кингсли, священника, учителя и писателя, чьи романы были популярны в Викторианскую эпоху. Кроме того, Кингсли был одним из первых священнослужителей, поддержавших теорию Чарльза Дарвина.

Метод лечения, которому подвергают Алекса, назван Ludovico. Название перекликается с именем любимого композитора Алекса Людвига

ван Бетховена, под музыку которого и происходит просмотр «лечебных» фильмов.

Музыкальные аллюзии особенно существенны для осознания подлинной структуры романа. Своей строго симметричной структурой он напоминает музыкальное произведение (имеет сонатную форму – 3 части).

Сумма трех частей, по 7 глав в каждом, дает 21 – символ совершеннолетия человека, достижения зрелости, и в этом нам слышится аллюзия на 7 возрастов Шекспира. В последней главе Алекс вырастает. Узнав, как изменились его бывшие приятели, он решает переменить и свою жизнь, понимая, что годы юности прошли в разрушении, а не в созидании. Жестокость для него становится атрибутом незрелости.

Через весь роман проходит лейтмотивом девятая симфония Бетховена и текст оды Шиллера «К радости», которая в пародийном виде звучит каждый раз, когда страсть героя воплощается в жестокости и насилии. Первая строка, переведенная, по-видимому, самим Бёрджессом («Joy, thou glorious spark of Heaven»), в исполнении Алекса в результате замены некоторых согласных в словах каламбурно трансформируется в «Boo, thou uproarious shark of heaven» [Бёрджесс 2015]. Так писатель обыгрывает свое давнее убеждение в бессилии искусства. Ведь музыка Бетховена вместо того, чтобы пробудить в слушателе радость, умиротворить душу, провоцирует в нем жестокость и насилие. Романист никогда не соглашался с утверждением, будто искусство обладает силой успокоить злодея. Напротив, полагает он, искусство влияет на человека в той мере, в которой это позволяет сам человек. Следовательно, государство не вправе подвергать преступника перевоспитанию, инициатором собственного «перерождения» может стать только один человек – он сам.

За именем Felix M., как легко догадаться, скрывается немецкий композитор Феликс Мендельсон, автор увертюры к «Сну в летнюю ночь». Не

меньшая роль в романе отведена *каламбурообразующей* функции. Важным аспектом стилистики «Заводного апельсина» является ориентированность на слуховое восприятие. В этом отношении принципиально важным становится отсутствие приложения-гlossария. Главное во всех элементах сленга «надцать» – производимый ими слуховой эффект. Имя, графическое оформление которого может сбить с толку читателя, при произнесении вслух становится прозрачным. Например, за именем Peebee скрываются инициалы английского поэта P. B. Shelley. Примером сатирического использования этого приёма становится игра с именем консультанта по работе с малолетними правонарушителями P. R. Deltoid, графическое сочетание первых букв, которого дает чешский вульгаризм «prdel» (задница). Однако, к сожалению, переводчику не удалось сохранить каламбур в русской версии текста: «It was the *goloss* of P. R. Deltoid (a real *gloopy nazz*, that one) what they called my Post-Corrective Adviser, an over worked with hundreds on his books» [Бёрджесс 2015] - «Голос я сразу же узнал. Это был П. Р. Дельтоид (из мусоров, и притом *durenn*), он был назначен моим «наставником по перевоспитанию» – заезженный такой *kashka*, у которого таких, как я, было несколько сот» [Бёрджесс 2011: 43].

По этому же принципу Бёрджесс использует транскрипцию английских букв M [em] и P [pee] вместо [ma] и [papa]: «Of those *droogs* I had *slooshied* but one thing, and that was one day when my *pee* and *em* came to visit and I was told that Georgie was dead» [Бёрджесс 2015] - «Об этих своих бывших друзьях я здесь услышал всего раз, когда навестить меня пришли па и ма и рассказали мне, что Джорджика уже нет» [Бёрджесс 2011: 71].

Важная роль отводится в поэтике романа обыгрыванию лексики английского и русского языков. Так голова трансформируется в «гулливера» (gulliver), а русское хорошо Бёрджесс превращает в «фильм ужасов» (horror show): «We were doing very *horrorshow*, and soon we had Billyboy's number-one down underfoot, blinded with old Dim's chain and crawling and howling about like

an animal, but with one fair boot on the *gulliver* he was out and out and out» [Бёрджесс 2015] - «Успех явно сопутствовал нам, и вскоре мы уже взяли первого помощника Биллибоя в каблучки: ослепленный ударом цепи Тема, он ползал и выл, как животное, но получив, наконец, хороший *toltshok* по тукве, замолк» [Бёрджесс 2011: 27]. В ледующем примере представлена сюжетная реализация каламбура «horrorshow» – show of horrors: «And one of the white-coat *vecks* said, *smeeking*: «*Horrorshow* is right, friend. A real show of horrors» [Бёрджесс 2015] - «На что один из санитаров с улыбкой ответил: «*Obaldet!* Что ж, ты, брат, прав. Увидишь – обалдеешь, это точно!» [Бёрджесс 2011: 85].

В слове работа (rabbit) писатель контаминирует значения раб (rab), кролик (rabbit) и робот (robot): «It was my *rabbit* to play the starry stereo, puttong on solemn music before and after and in the middle too when hymns were sung» [Бёрджесс 2015] - «Моей обязанностью было управляться со стареньким проигрывателем, ставить торжественную музыку перед и после, а также в середине службы, когда полагается петь гимны» [Бёрджесс 2011: 72].

Кино (англ. cinema) писатель соотносит с греховностью (sinny), так как именно оно становится орудием пытки Алекса, а кинозал – местом экзекуции: «I expected this morning that I would be *ittyng* as usual to the *sinny mesto* in my *pyjamas* and *toofles* and overgown» [Бёрджесс 2015] - «В то утро я ожидал, что меня, как обычно, в пижаме и тапочках поведут в этот их кинозал» [Бёрджесс 2011: 97].

Внутренняя структура русского слова «одинокий» представляется Энтони Бёрджессу как сочетание «oddy-knocky» («oddy» – от английского odd – странный, необычный; вторая часть слова образована от английского knock – стук, удар): «A *malenky bit bezoomny* she was, you could tell that through spending her *jeezny* on her *oddy-knocky*» [Бёрджесс 2015] – «Видать, спятила от своей *zhizni v odinotshestve*» [Бёрджесс 2011: 58].

Если попытаться на концептуальном уровне подвести некоторые итоги теоретического характера, то можно утверждать, что каламбуробразующая функция сленга «надцать» существенна прежде всего тем, что именно она в наибольшей степени придает стилю писателя игровую специфику. Каламбурная игра с лексическими единицами вымышленного сленга «надцать» нацеливает потенциального читателя на восприятие и поиск всех тех игровых структурных особенностей, которые заложены в поэтике произведения.

В этой связи необходимо подчеркнуть, что нам близко следующее заявленное школой «игровой поэтики» понимание каламбура: «Каламбур - понятие, которое объединяет различные виды игровых манипуляций со словом (словосочетанием, фразеологическим оборотом) в масштабах предложения, абзаца, иных единиц текста или же всего текста. Цель их использования в рамках традиционной стилистики определяется преимущественно стремлением к созданию комического или пародийного эффекта, а в рамках игрового стиля – способствует организации текста как особой логической системы, строящейся по принципам игры» [Рахимкулова 2003: 137].

Вымышленный сленг «надцать» выполняет также функцию *пространственно-временной локализации*. Вымышленный язык используется автором как имплицитное средство создания хронотопа художественного текста. Вымышленные топонимы образованы от имен собственных выдающихся политических и общественных деятелей Англии: бульвар Марганипа (Marghanita Boulevard), Уилсонзуэй (Willsonsway), Эттли-авеню (Attlee Avenue), Кингсли-авеню (Kingsley Avenue). Они создают культурно-исторический фон, на котором разворачивается действие романа, подчеркивают современность описываемых событий и указывают на культурологические связи между Англией и художественным пространством текста (их можно считать косвенным указанием на то, что действие

«Заводного апельсина» происходит все-таки в Англии). О выборе данных конкретных имен собственных в качестве топографических названий уже говорилось подробно выше в связи с аллюзийной функцией сленга «надцать» в романе.

Вместе с тем, очевидно, что функция пространственно-временной локализации, как правило, выступает в комбинации с игровой, аллюзийной, подчас – и каламбуробразующей. Вымышленные топонимы не только позволяют читателю мысленно локализовать описанные события, но и увязывают происходящее в произведении с кругом культурологических представлений читателя, вызывают у него желание соотнести их смысловое ядро с конкретными концептами, провоцируют установление взаимоотношений между читателем и текстом. Вымышленная игровая топонимика становится, как показывает опыт «Заводного апельсина», существенным элементом игрового текста, в котором используется вымышленный язык.

Важную роль в поэтике романа играет функции остранения. Использование гибридного сленга дистанцирует читателей от событий книги. Описание сцен насилия в шутливом тоне, свойственном Алексу, создает впечатление, что все происходящее – реальность какого-то другого мира и не имеет никакого отношения к читателю. Сцены драк и изнасилований воспринимаются без того отвращения и трагизма, которые были бы естественны, если бы автор использовал стандартный английский. Вместо того, чтобы заставить нас сочувствовать и сопереживать, автор концентрирует наше внимание на языке повествования. Вот, например, эпизод из первой главы романа, где описывается нападение Алекса и его банды на старика, возвращавшегося из библиотеки: «You naughty old *veck*, you, I said, and then we began to filly about with him. Pete held his *rookers* and Georgie sort of hooked his *rot* wide open for him and Dim yanked out his false *zoobies*, upper and lower. He threw these down on the pavement and then treated them to the old boot-crush,

though they were hard bastards like, being made of some new *horrors how* plastic stuff. The old *vack* began to make a sort of chumbling *shooms* – «wuf waf wof» – so Georgie let go of holding his *goobers* apart and just let him have one in the toothless *rot* with his ringy fist, and that made the old *veck* start moaning a lot then, then out comes the blood, by brothers, really beautiful. So all we did then was to pull his outer *platties* off, stripping him down to his vest and long under-pants (very starry: Dim smacked his head off near), and then Pete kicks him lovely in his pot, and we let him go» [Бёрджесс 2015] - «Поганое ты *otroddje. Padla*», - сказал я, и начали мы *shustritt*. Пит держал его за руки, а Джорджик раскрыл ему пошире *pastt*, чтобы Тему удобней было выдрать у него вставные челюсти, верхнюю и нижнюю. Он их швырнул на мостовую, а я поиграл на них в каблучок, хотя тоже довольно крепенькие попались, гады, из какого-то, видимо, новомодного суперпластика. *Kashka* что-то там нечленораздельное зачмокал – «чак-чук-чок», а Джорджик бросил держать его и сунул ему *toltsbok* кастетом в беззубый *rot*, отчего *kashka* взвыл, и хлынула кровь, блин, красота, да и только. Ну а потом мы просто раздели его, сняв все до нижней рубахи и кальсон, Тем чуть *bashku* себе на них глядя не *othohotal*, потом Пит *laskovo* лягнул его в брюхо, и мы оставили его в покое» [Бёрджесс 2011: 21].

Как видим, в этой сцене при описании внешности старика автор использует довольно много сленгизмов, называющих, в основном, части тела: *rot, rooker, goober, zoobies*. Благодаря использованию странных и необычных для англоязычного читателя слов, акцент в его восприятии сцены смещается с производимого действия (акта насилия) на эти новые «забавные» и непонятные пока слова. Другой еще более жестокий эпизод описывает нападение Алекса и его *droog'ov* на дом писателя Ф. Александра: «Plunging, I could *slooshy* cries of agony and this writer bleeding *veck* that Georgie and Pete held on to nearly got loose howling *bezoomny* with the filthiest of *slovos* that I already knew and others he was making up» [Бёрджесс 2015] -

«*Vjehav*, услышал крик боли, а этот писатель *hrenov* чуть не вырвался, завопил как *bezoomni*, изрыгая ругательства самые страшные из тех, которые мне были известны, и даже придумывая на ходу совершенно новые» [Бёрджесс 2011: 33].

В данном случае, описывая изнасилование жены писателя, происходящее на глазах у её мужа, повествователь отвлекает внимание читателя от самих событий, причём не только при помощи вкраплений сленга. Он включает в текст отступления, комментирующие его собственные лингвистические наблюдения. Достижимый эффект вполне соответствует тому смыслу, который В. Шкловский вкладывал в понятие «остранение», а Б. Брехт именовал «эффектом отчуждения». Остранению отводится в поэтике произведения и ведущее место при характеристике протагониста. Для формирования определенного восприятия Алекса писатель также использует ресурсы вымышленного сленга. Сначала читатель шокирован жестокостью Алекса, а для создания этого эффекта автор дистанцирует юного преступника от чувств его жертв, делает его повествование бесстрастным и равнодушным.

Но протагонист не может быть средоточием исключительно отрицательных качеств и Бёрджесс прибегает к использованию ряда тактических приёмов, позволяющих Алексу выглядеть более привлекательным. Например, повествование ведется от первого лица, следовательно, Алекс получает возможность комментировать, объяснять или оправдывать свои действия, и читатель сочувствует его страданиям.

Привлекательность главного героя мотивируется и тем, что он наделен и эстетическим чувством. Слово «artistic» неоднократно используется для характеристики Алекса, его артистизм и художественный вкус выражаются не только в любви к классической музыке, но и в стремлении эффектно выглядеть даже в драке: «Pete and Georgie had good sharp *nozhes*, but I for my own part had a fine *starry horrorshow* cut-throat *britva* which, at that time, I could flash and shine artistic» [Бёрджесс 2015] - «У Пита с Джорджиком были

замечательные острые *nozhi*, я же, в свою очередь, не расставался со своей любимой старой очень-очень опасной *britvoi*, с которой управлялся в ту пору артистически» [Бёрджесс 2011: 26].

Итак, образ Алекса заведомо амбивалентен. Персонаж может восприниматься как человекоподобный автомат, порождение механистического общества, и тогда его жестокость – лишь следствие скуки и чувства собственной никчемности. Вместе с тем столь же очевидна заложенность в тексте такого варианта интерпретации, при котором он кажется превосходящей уровень этого общества художественно одарённой личностью.

Вымышленный сленг «надцать» выполняет и функция создания доверительной атмосферы между героем и читателем. Если с читателем говорят на языке «закрытой» группы, это значит, что его принимают в свой круг. Кроме того, Алекс часто прерывает описание своих «подвигов» прямым обращением к читателю – «O my brothers! So, to cut all short, we arrived. O my brothers, and Med the way up to 108, and they panted and smacked away the way up....» [Бёрджесс 2015] - «Короче, прибыли, я шел по лестнице впереди, они, пыхтя и похихикивая, спешили за мной...» [Бёрджесс 2011: 26]. «And there were my sheep down below, their *rots* open as they looked up, O brothers» [Бёрджесс 2015] - А эти, как бараны, стоят, смотрят снизу, аж рты, блиин, пооткрывали [Бёрджесс 2011: 59]. «There was no trust anywhere in the world, O my brothers, the way I could see it» [Бёрджесс 2015] - «Никому, блин, ну никому на белом свете нельзя верить [Бёрджесс 2011: 79].

Подобное прерывание линейного повествования восклицаниями «О братья!» и те случаи, когда Алекс говорит о себе в третьем лице и игриво называет себя «Handsome young Narrator» или «Your humble Narrator», можно трактовать как проявления игрового стиля, как метапрозаический авторский комментарий, разрушающий иллюзию реальности происходящего и целостности текста. Упомянутые восклицания весьма похожи по типу на те,

которые принадлежат герою-повествователю Гумберту в набоковской «Лолите».

### **Выводы:**

Вымышленный сленг «надцать» – важнейший элемент, определяющий специфику поэтики «Заводного апельсина» как игрового текста. Преодоление почти тотального непонимания, возникающего у читателя при первоначальном соприкосновении с текстом, становится важнейшим фактом активизации его восприятия. Совершая над собой усилие, читатель учится по мере продвижения в тексте преодолевать эффект остранения, достигаемый автором за счёт массивированного и структурно оформленного внедрения в него иноязычных (в данном случае сленговых) вымышленных языковых единиц.

Разгадывание различных аллюзийных вкраплений, содержащихся в сконструированных Бёрджессом окказиональных сленговых единицах, активизирует восприятие читателя, втягивает его в многосоставные игровые отношения с данным текстом. По ходу этой игры в первую очередь тестируются лингвистические способности читателя, а с их помощью запускаются и другие игровые механизмы. Можно утверждать, что вымышленный сленг «надцать» – ведущий, ключевой элемент игровой поэтики произведения Энтони Бёрджесса.

Вымышленные слова и выражения, фигурирующие в романе Э. Бёрджесса, представляют собой не просто набор окказионализмов иностранного происхождения, включенных в качестве чужеродного элемента в основной текст. При этом автор создает иллюзию подлинности «надцать», сближая его с реальными английским и американским сленгами: их роднит и структура лексико-семантических полей, и включение в «надцать» отдельных лексем реального существующего сленга. «Надцать» – основной компонент игрового стиля «Заводного апельсина». Языковой эксперимент

для автора становится способом найти ответы на экзистенциальные вопросы, разрешить идущий от манихейства дуализм мировосприятия. Кроме того, писатель продолжает традиции, заложенные его кумиром Дж. Джойсом, и стремится поразить читателя новыми возможностями, открывающимися благодаря изощрённой языковой игре.

Ведущей функцией вымышленного сленга «надцать» становится игровая функция, именно она в первую очередь обеспечивает превалирование в тексте приёмов игровой поэтики.

Вместе с тем осуществлённый в главе анализ позволил выделить также несколько других художественных функций вымышленного жаргона, внедрённого писателем в текст. В их числе:

- аллюзийная функция;
- каламбуробразующая функция;
- функция пространственно-временной локализации;
- функция остранения;
- функция создания доверительной атмосферы;

Применение вымышленного сленга «надцать» в романе, столь традиционном по жанру (комбинация автобиографии преступника с социальной антиутопией) и содержанию (проблема нравственного выбора, двойственная природа человека), придает «Заводному апельсину» специфику игрового постмодернистского текста. Серьезная морально-нравственная проблематика присутствует в романе, но она закамуфлирована игровыми экспериментальными элементами.

## **Глава 3. СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СЛЕНГА ХИППИ И ЯЗЫКА «НАДЦАТЬ»**

### **3.1 ПОНЯТИЕ ВАРВАРИЗМА**

Ранными источниками сведений о варваризмах были словари иностранных слов, которые предлагали общую, схематичную дефиницию варваризма. Так в «Словаре иностранных слов» (под ред. И. В. Лёхина и Ф. Н. Петрова) варваризм определяется как «слово или выражение из другого языка, несвойственное данному языку и заимствованное из другого языка» [Лёхин 1994: 120], что, по сути, уравнивает варваризм и заимствование, не позволяя выявить каких-либо отличительных черт интересующего нас понятия.

Иноязычное происхождение варваризма отмечается в словаре О. С. Ахмановой, которая предлагает следующую дефиницию:

«1) слово (словоформа, выражение и т. п.), образованное «неправильно», т.е. не в соответствии с «правилами» (или моделями) словообразования, словоизменения или сочетания слов, действующими в данном языке и/или являющееся исторически (этимологически) необоснованным;

2. Иноязычное слово, употребляемое при описании чужеземных обычаев, особенностей жизни и быта (реалий) для придания изложению местного колорита; ср. англицизм, галлицизм, гебраизм, германизм, грецизм

3. Иностранное слово (выражение и т. п.), не получившее прав гражданства в общем языке и бытующее лишь в некоторых социальных его разновидностях» [Ахманова 1966: 70].

Таким образом, варваризм представляет собой многозначный лингвистический термин, охарактеризованный с позиций нормативности, с позиций заполнения лакун в понятийной системе культуры-реципиента и с позиций отношений с социальными языковыми подсистемами.

А. А. Реформатский трактует варваризмы только в одном (втором, по О. С. Ахмановой) значении, как «иноязычные слова, пригодные для

колористического использования при описании чуждых реалий и обычаев» [Реформатский 1967: 137-138], что дает основания считать это значение наиболее употребительным (по крайней мере, в 1960-е г.).

По мнению Б. Н. Головина, варваризмы – это иноязычные слова и словосочетания, включаемые в речь безо всякой надобности [Головин 1981: 19]. Ученый сближает варваризмы с лексическими средствами, засоряющими речь и нарушающими ее чистоту: диалектизмами, жаргонизмами, вульгаризмами, бранными словами, словами-паразитами и канцеляризмами [Там же: 18-19]. Таким образом, варваризм в этом определении имеет два признака:

- 1) иноязычное происхождение
- 2) необязательность употребления из-за наличия альтернативной (вероятней всего, исконной) лексической единицы.

Кроме того, сближение варваризмов и жаргонизмов позволяет предположить активное взаимопроникновение и взаимодействие этих лексических разрядов – факт, отмеченный исследователями русского молодежного жаргона. «Молодёжный жаргон русского языка неоднороден по своему составу. Как уже отмечалось выше, большую роль в нем играют варваризмы, главным образом английского происхождения. Наряду с ними значительное место занимают и переосмысленные слова исконного происхождения» [Мороховский 1984: 113].

И. Г. Добродомов выделяет следующие признаки варваризма:

- 1) иностранное происхождение, то есть варваризм — это заимствованное слово;
- 2) более или менее регулярное употребление, обычно в качестве модного слова [Добродомов 1998: 158]. Если принять во внимание, что модное слово, как правило, имеет аналог в заимствующем языке, то перед нами, в сущности, вышеприведенное определение варваризма Б. Н. Головина.

В «Кратком словаре лингвистических терминов» варваризмы противостоят заимствованиям на том основании, что они не вошли в лексическую систему заимствующего языка и не подверглись фонетической подгонке под его нормы. Утверждается тесное взаимодействие варваризмов с жаргонами и отмечается знаковая функция варваризмов как социально-речевой специфики лиц, профессионально связанных с иностранным языком [Васильева 2003: 24].

Обращение к «Словарю социолингвистических терминов» позволяет установить следующие признаки варваризма:

- 1) иностранное происхождение;
- 2) низкая степень освоенности в заимствующем языке, выражающаяся в частности в передаче варваризмов через транслитерацию или иноязычное написание;
- 3) употребление для создания «местного колорита» или из-за моды; 4. более регулярное употребление в отличие от иноязычных вкраплений [Словарю социолингвистических терминов 2006: 34–35].

Иными словами, варваризм трактуется как иноязычная лексическая единица, находящаяся на начальном этапе процесса заимствования, чье употребление вызвано как объективной необходимостью номинировать новые для заимствующей культуры реалии, так и субъективными, психологическими факторами: следованию моде, желанием привлечь внимание и т. п.

Неполная освоенность варваризма, вызванная его фонетическими и грамматическими особенностями, а также новизной использования, отмечается в словаре Т. В. Матвеевой. Как только заимствование проходит стадию первичной новизны, оно перестает быть варваризмом [Матвеева 2010: 49]. Варваризм, в таком случае, выступает как иноязычная лексическая единица на начальном этапе заимствования. Также к варваризмам относятся слова и выражения, которые в русском языке сохраняются в первичной форме (иногда не только фонетической, но и графической) как своеобразная

цитата из языка-источника (особенно, латинского, английского, французского), дань уважения этому источнику и показатель образованности говорящего [Там же].

Функционирование варваризмов вызвано необходимостью точно передать детали жизни и быта других стран и профессиональной деятельности. Они характерны как для лиц, свободно владеющих иностранными языками, так и для людей, еще не освоивших нового языка в чуждой языковой среде [Там же].

В «Словаре терминов межкультурной коммуникации» термин варваризм не имеет однозначного толкования. Он обозначает:

1. Слово, заимствованное из другого языка и впоследствии несколько утратившее локальную окраску (например, Интернет в русском языке вместо Всемирная компьютерная сеть).

2. Наименее ассимилированное иностранное слово в заимствующем языке (например, авеню).

3. Слово или выражение, образованное неправильно и являющееся этимологически необоснованным (например, рус. фундирован от англ. founded вместо рус. нормативного основан)» [Словаре терминов межкультурной коммуникации 2013: 115]

Общим признаком варваризма в этом определении является его иноязычное происхождение, в то время как под каждую часть дефиниции подводятся, в сущности, разные лексические разряды, что затрудняет его точную интерпретацию.

Рассмотренные определения позволяют обозначить следующие признаки, черты, свойства и характеристика варваризма:

- иноязычное происхождение;
- различная степень ассимиляции и употребительности в языке-реципиенте: от самой начальной (нерегулярной) до слегка «продвинутой» (относительно регулярной);

- оппозиция общеязыковой норме и соответствие языковой норме в пределах отдельной социальной группы;
- взаимодействие с социальными разновидностями языка, особенно, с жаргонами;
- направленность на обозначение инокультурных реалий;
- отсутствие настоятельной необходимости в применении (языковая мода);
- бытование в речи людей, хорошо владеющих иностранным языком или находящихся в чуждой иноязычной среде;
- использование высокообразованными людьми в качестве устойчивых слов и выражений из других языков.

Из анализа определений следует, что варваризмы могут выступать как неологизмы (если они выражают новые понятия), экзотизмы (если они номинируют культурную реалию и устраняют лакуны), жаргонизмы или термины (если они проникают в общение отдельной социально-профессиональной группы), иноязычные вкрапления (в виде устойчивых фраз на иностранном языке). В некоторых случаях варваризм имеет все шансы со временем войти в состав общеязыковой или профессиональной лексики как оправданное заимствование, поскольку за его употреблением кроется потребность в языковом знаке для номинации нового денотата. Заимствования такого рода, на наш взгляд, не могут считаться варваризмами, поскольку их употребление обусловлено не языковой модой, а настоятельной потребностью в номинации или же коммуникативной традицией. Варваризмы, в нашем понимании, это заимствованные слова или выражения, чье более или менее регулярное употребление в практически неизменной фонетической и/или семантической форме вызвано сугубо языковой модой и является избыточным. Варваризм всегда вступает в конкурентные отношения с другим словом или выражением, обозначающим определенную реалию, языка-реципиента.

Это рабочее определение мы применяем к исследованию англицизмов в жаргоне советских хиппи. Материалом исследования послужил словарь «Сленга хиппи» Ф. И. Рожанского.

### 3.2 СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА НАДЦАТЬ И ЯЗЫКА ХИППИ

Наблюдения за структурой выявленных хиппи-англицизмов позволили раздробить их на несколько групп.

1. Варваризмы, структурно повторяющие иноязычные образцы (с поправкой на русское произношение): *бэз* (рюкзак); *воркер* «рабочий»; *драйвер* (водитель); *лав* (любовь), *покет* (карман); *рекорд* (грампластинка); *скул* (школа); *фэйс* (лицо); *хайр* (волосы); *шоп* (магазин) и др. Почти все жаргонизмы этой группы повторяют фонетическую основу английского языка. Исключением являются два слова, которые произносятся не по фонетическому, а по графическому принципу: *пунк* – punk (панк); *чилд* – child (ребенок). В этом случае, как кажется, присутствует скорее языковая игра, нежели незнание фонетического облика слова.

2. Варваризмы, морфологически оформленные аффиксами исконного языка. Имена существительные образованы посредством следующих аффиксов:

- ач: *дринкач* – от англ. drink (пить) – любитель выпить, пьяница;
- ист: *драмсист* – от англ. drums (ударные инструменты) – барабанщик;
- ушник: *кантрушник* – от англ. country (деревня) – деревенщина;
- юха / -уха: *таюха* – от англ. tie (галстук) – галстук;
- ик: *бэбик* – от англ. baby (малыш, ребенок) – ребенок;
- ёныш: *герлёныш* от англ. girl (девочка, девушка) – девочка, девушка;
  - иц: *герлица* – девочка, девушка;
  - уха: *герлица* – девочка, девушка;
- няк: *клозняк* – от англ. clothes (одежда) – одежда;
- ш: *пункерша* – от англ. punker (панк) – девушка-панк;

-н: **шюзня** – от англ. shoes (обувь) – обувь.

Структура варваризмов-прилагательных создана при помощи аффикса -ов (**вайтовый** – от англ. white (белый) – белый). Слово еловый можно рассматривать как дериват прилагательного yellow «желтый», так и пример разновидности игры слов — фонетической мимикрии.

Глагольные аффиксы представлены как суффиксами, так и префиксами. Выявлены суффиксы:

-а: **аскать** – от англ. ask (просить) – просить;

-и: **дринчить** – от англ. drink (пить) – пить;

-ну: **митингнуться** – от англ. meeting (встреча) – встретиться;

-ова: **митинговаться** – встречаться

-ану: **рингануть** – от англ. ring (звонить) – позвонить.

Глаголы-варваризмы образуются следующими префиксами:

вы-: **выдринкать** – от англ. drink (пить) – выпить;

за-: **задринчить** – выпить;

у-: **удринчатся** – напиться;

на-: **нааскать** – добыть что-либо, выпрашивая;

про-: **проаскать** – спросить;

при-: **прикамать** – от англ. come (прийти) – прийти;

по-: **полукасть** – от англ. look (смотреть) – посмотреть;

пере-: **перенайтать** – от англ. night (очь) – переночевать.

3. Варваризмы, созданные посредством усечения (апокопы):

**драга** ← драгстор ← drugstore (аптека);

**джордж** ← Georgian (грузин);

Апокопы, осложненные структурными элементами:

**бёзник** ← birthday (день рождения);

**брэндový** ← brand-new (совершенно новый).

Кроме того, освоение некоторых варваризмов сопровождается появлением структурных вариантов, обусловленных, чередованием гласных

и согласных звуков: *зрюник* ← *зрин* (доллар); *чулдрен* ← *чилдрен* (дети); *парент* ← *пэрент* (родитель); *дринчать* ← *дринкать* (пить) и др.

Проведенный анализ свидетельствует о том, что структурная ассимиляция варваризмов в жаргоне советских хиппи протекала в сторону грамматического уподобления жаргонизма его лексико-семантическому аналогу в русском языке. Почти все варваризмы приобрели родовые и частеречные признаки «конкурентов» из русского языка при помощи различных словообразовательных средств.

Следует также отметить, что освоение английских заимствований в субкультуре советских хиппи сопровождалось их семантической модификацией, в результате которой появились лексико-семантические варианты одного и того же жаргонизма. Как мы уже отмечали, варваризмом в нашем понимании является слово или выражение, чья семантика дублирует семантику породившей его иностранной лексемы и чье употребление является избыточным. Соответственно, как только варваризм в процессе ассимиляции приобретает дополнительные значения, он перестает быть варваризмом и превращается в необходимое заимствование. Иными словами, жаргонное заимствование иногда охватывает два и более лексико-семантических варианта, одним из которых обязательно является варваризм, а другим — его семантический дериват. В жаргоне отечественных хиппи семантической дифференциации и детализации подверглись такие варваризмы, как *аскать* (просить деньги у прохожих на улице) ← ask (просить, спрашивать); *батон* (рубашка из мягкой ткани, как правило, с цветочным рисунком и обилием пуговиц) ← button (пуговица); *креза* (психбольница) ← crazy (сумасшедший); *лонговый* (высокий) ← long (длинный); *олдовый* (о хиппи с большим стажем пребывания в этой субкультуре) ← old (старый); *прайс* (деньги) ← price (цена); *ринг* (телефон) ← ring (телефонный звонок); *шоп* (валютный магазин «Березка») ← shop «магазин»; и др.

Таким образом, варваризмы в жаргоне советских хиппи характеризуются некоторыми структурными и семантическими модификациями, которые произошли в ходе ассимиляции английских слов и выражений носителями русского языка. Структурные изменения варьируются от минимальных (с практически полным копированием фонетического облика англицизма) до максимальных (с сохранением английского корня, «обрамленного» морфологическими средствами русского языка). Семантика некоторых варваризмов также претерпела сдвиги: значения слов сузились, приобретя дополнительные смыслы, или развились посредством метонимии и метафоры. Лексические единицы с измененным значением перешли из разряда жаргонных варваризмов в разряд обычных жаргонных заимствований.

Сленг хиппи можно классифицировать по тому же принципу, что и вымышленный язык «надцатых». Однако мы можем увидеть отличие в сферах употребления лексики:

### **1. Бытовые ситуации, повседневные предметы и явления:**

существительные: *батл* – бутылка, *бёзник* – день рождения, *ван* – один, *бэг* – сумка, *ворк* – работа, *дабл* – туалет, *даун* – депрессия, потрясение, *драйв* – энергетическая характеристика ритма, *драмс* – барабаны, *кантри* – деревня, дача, *колледж* – институт, *креза* / *крейза* / *крези-хаус* / *крезовник* / *крезушник* / *крейзуха* – психбольница, сумасшествие, *лав* – любовь, *фрилав* – свободная любовь / приветствие, *лайф* – жизнь, *митинг* – встреча, *найт* – ночь, *рекорд* – грампластинка, *рекордовый чейндж* – обмен пластинками, *ринг* – телефонный номер, телефонный аппарат, *рингушник* – записная книжка с номерами телефонов, *сайз* – размер, *скул* – школа, *спич* – разговор, *стрит* – улица / улица для встреч хиппи, *сейшн* – музыкальный концерт, вечеринка, *тикет* – билет, *ток* – разговор, *фак-сейшн* – групповое

совокупление, *флэт* – квартира, *хич* – путешествие автостопом, *чик-фаер* – зажигалка, *шоп* – магазин.

глаголы: *аск* / *аскать* – просить, *воркать* – работать, *вэнтать* – идти, *зафакать* / *зафачить* – надоест кому-либо, *крзануться* – сойти с ума, *камать* – приходить, идти, *лайкать* – любить, *лукать* / *лукнуть* / *пролукать* / *полукать* / *пролукнуть* / *кинуть* лук – смотреть, *митингнуться* / *забить митинг* / *смитингнуться* – встретиться, *найтать* / *найтовать* / *занайтить* / *перенайтать* / *перенайтовать* – ночевать, заночевать, переночевать, *продаблиться* – сходить в туалет, *слипать* – спать, *ситать* / *заситать* / *поситать* – сидеть / посидеть, *спичить* / *спикать* – говорить, *стэндать* – стоять, *продавить ток* – говорить на иностранном языке, *хидат* / *прохидать* – слушать, прослушать

прилагательные: *пункерский* – панковский, *стритовый* – уличный, *бритишовый* – английский, *брэндový* – совершенно новый, *вайтовый* – белый, *еловый* – желтый, *скуловый* – школьный, *стритовый* – хипповый

## 2. Люди и их характеристики:

существительные: *бразер* – брат, *бэби* – ребенок, *воркер* – рабочий, *герла* / *герлёныш* / *герлица* / *герлиха* / *герлуха* / *герлушка* – девушка, *джапэна* – японцы, *джордж* – грузин, *драйвер* – водитель, *драмер* / *драмсист* – барабанщик, *дринкач* / *дринкер* – пьяница, *кинд* – ребенок, *кантры* / *кантрушники* / *кантрушницы* – провинциалы, *креза* / *крейза* – человек, пребывающий в неадекватном состоянии, *фрилавщик* / *фрилавник* – человек, пропагандирующий свободную любовь, *мазер* – мать, *мэн* – человек мужского пола, *парэнт* / *пэрэнт* / *пэрэнс* / *парэнс* – родитель, *пипл* – люди вообще / свои люди / обращение, *пиплёнок* – ребёнок, *пункер* / *пунк* / *пункерша* – панк, девушка-панк, *стейтс* – американец, *фазер* – отец, *факер* / *факмен* – большой любитель позаниматься любовью, *фрэнд* – друг, *френч*

– француз, *хичхайкер* – путешествующий автостопом, *чайлд / чилд* – ребёнок, *чилдрен/ чилдран / чулдрэн* – дети

прилагательные: *янговый* – молодой, *литловый* – маленький, *герловый* – женский, *джапанэновый* – японский, *джорджовый* – грузинский, *кантровый* – из деревни, деревенский, *крезанутый / крейзанутый* – сумасшедший, *крезовый / крейзовый* – экстраординарный, вызывающий ненормальное состояние сознания, *лонговый* – длинный, высокий, *мэновый* – мужской, *нипловый* – хипповый, *приковый* – плохой, *пэрэнтовый / пэрэнсовый* – родительский, *стритовый* – активно посещающий тусовки хиппи, *стейстовый* – американский, *флавовый* – разделяющий идеи хиппи, но сам хиппи не являющийся, *флэтовый* – не посещающий тусовки хиппи, домашний, *фрэндовый* – принадлежащий другу, *фрэнчовый* – французский.

### 3. Части тела:

существительные: *айзы* – глаза, *кис* – поцелуй, *мусташа* – усы, *прик* – мужской половой орган, *сайзы* – женская грудь, большая женская грудь, *стэнда* – эрекция, *фак* – совокупление, *фэйс / фэйсушник* – лицо, *хайр* – длинные волосы, характерные для хиппи, волосы вообще, *хэнды* – руки

глаголы: *кис / кисать / кисаться* – целовать / целоваться, *стэндовать* – испытывать эрекцию, *факать / фачить* – совершать половой акт, *факаться / фачиться* – совокупляться, *отфачить* – совершить половой акт, *подфакнуться* – совокупиться, используя случайную возможность, *фэйсануть / фэйсовать / отфэйсовать* – ударить по лицу, *обхайрать* – постричь, *обхайраться* – перестать быть хиппи

прилагательные: *хайрастый / хайратый / хэйравый* – имеющий хайр, *обхайранный* – постриженный

### 4. Криминальный мир:

существительные: *найф* – нож, *полис* – милиция, милиционер

## 6. Пища:

существительные: *вайн* – вино, *дринк / дрынк / дриньк / дринч* - спиртные напитки

глаголы: *дринчать / дрынкать / дринчить / дринкать* – пить, *выдрынкать / выдринчить / задринчить* – выпить алкогольное изделие, *надринчатся / удринчатся / удрынкаться* – напиться, *итать* – есть.

## 6. Предметы гардероба:

существительные: *шузы* – ботинки, *таюха* – галстук, *батон* – рубашка из мягкой такни, *zipper* – застежка-молния, *клоуз / клозняк* – одежда, *лэйбл* – фирменный знак на джинсах, *покет* – карман, *ринг* – веревочка вокруг головы, держащая волосы, *трузера / трузер* – штаны, *хайратник* - веревочка вокруг головы, режущая волосы

## 7. Деньги:

существительные: *грин / грюник* – доллар, *прайс* – деньги, цена, *беспрайсовник* – человек, не имеющий денег, ситуация отсутствия денег, *тэн* – десять рублей, *файф* – пятирублевая купюра.

глаголы: *прайсовать* – снабжать деньгами

прилагательные: *прайсовый* – связанный с деньгами, имеющий деньги, *беспрайсовый* – не имеющий денег.

Из приведенной классификации мы можем увидеть, что сленг хиппи во многом совпадает с языком «надцать». В обоих случаях иноязычные слова, вступая в грамматические и синтаксические связи с неродным языком, видоизменяются. Они могут образовываться с помощью звуковой кальки (*птица* – *ptitsa / bag* – *бэг*), аффиксов родного языка (*нуть + ing* – *pitng / drink + ить* – *дринчить*), усечения (*понимать* – *pony / drugstore* – *драга*)

или усложнения некоторыми структурными элементами (*зубы + er – goobers / birthday + ник – бёзник*).

Заметим, что в приведенной нами классификации сленгов имеются отличия: в языке «надцать» присутствует больше тем для использования заимствованной лексики, соответственно и количество используемых слов больше. В сленге хиппи некоторые темы не представлены заимствованными словами, но русской лексикой, например, тема наркотиков. Такой выбор представляет особый интерес для исследования.

Движение западных хиппи – это закрытая социальная группа с собственными традициями и ритуалами, для которых участники используют специфическую лексику. Один из таких ритуалов – употребление легких наркотиков. Несомненно, культура хиппи, попав в СССР, сделала популярной не только иностранную лексику, но и моду на курение травы. Однако отметим, что бранная лексика, медицинская и связанная с темой наркотиков целиком представлена именно русскими словами в сленге советских хиппи: *вмазаться, забодяжить*. Мы предполагаем, что советские хиппи не сталкивались в массе своей с традициями и ритуалами западных хиппи, но много слышали и знали о субкультуре в целом. Стараясь быть «настоящими хиппи», они употребляли иностранные слова и наркотики. Но лексика советских хиппи больше всего описывает тело, людей и быт, не касаясь кулуарных тем западного движения. Все эти слова среднестатистический житель СССР мог узнать на уроках английского языка в школе, при общении с иностранцем или из прослушивания иностранных песен. Редкие слова западных хиппи, касающиеся каких-либо ритуалов (например, принятия наркотиков) оставались советским хиппи недоступны. Именно поэтому они употребляют русский сленг для закрытой лексики. Однако отметим, что среди представленных в словаре сленга слов есть одно, несущее в себе ритуальность и кулуарность советского движения хиппи – *обхайраться* – подстричься и перестать быть хиппи. Срезание длинных волос – главного атрибута хиппи – это ритуал вывода из социальной группы.

Остальные слова сленга хиппи не обладают такими ритуальными подтекстами.

Однако в обратной версии языка хиппи – языке «надцатых» – представлены все темы, в том числе и запретные, что говорит о более тщательной работе Бёрджесса при создании своего искусственного языка.

Интересно и то, что в искусственном языке Бёрджесса присутствует большая доля языковой игры. Русские слова, транслитерирующиеся и подчиняющиеся законам английской грамматики, порождает дополнительные коннотации. Например, слово *работа* в «надцать» становится словом *rabbit*, что полностью повторяет слово *rabbit* – кролик. Здесь дополнительный смысл усиляет получаемое слово ярким образом, получается некая фразеологичность – работать как кролик. Однако встречаются и иные примеры, когда языковая игра не несет в себе никаких глубоких языковых откровений, но развлекает читателя. Например, слово *понимать* в «надцать» – *pony*, что созвучно со словом «пони» - маленькая лошадка. Семантика этого образа никак не пересекается со смысловым ядром слова «пони». Яркий и эталонный пример языковой игры в языке «надцатых» - это слово *horror-show*, которое является звуковой калькой с русского слова *хорошо*. Однако если перевести *horror-show*, получается сочетание «ужасное шоу», что несомненно резонирует со смыслом наречия «хорошо».

В сленге хиппи такая искусная языковая игра отсутствует. Можно отметить всего несколько примеров, когда языковая игра от совмещения русской звукописи и иностранного слова несет в себе развлекательное значение – *чикфайер*. Это соединение звука зажигалки (*чик*) и слова «огонь» (*fire*). Стоит отметить и то, что для русского реципиента все формы обрусевших иностранных слов из-за своей неестественности звучат смешно – *итать, аскасть, надринчатся*.

Несмотря на то, что сленг советских хиппи не является полноценным аналогом речи западного варианта, так как не отражает сущности движения полностью, для советского общества этот сленг является атрибутом

настоящей закрытой группы. Слово *дринкать* звучит и сейчас для современного человека, говорящего на русском языке, неестественно и чуждо. И если сравнивать сленг хиппи и сленг «надцать», то можно заметить, что язык более концептуален. Советские хиппи, стараясь быть похожими на иностранцев, использовали иностранную лексику в первую очередь для номинации бытовых реалий, частей тела, атрибутов субкультуры в одежде, музыкальных и околomuзыкальных терминов. Язык «надцатых» же не поддается никакой концепции. Иностранные слова в нем могут быть из разных сфер, отражая совершенно не связанные друг с другом реалии. Логика употребления подростками романа русских слов может быть только одна – само по себе использование иностранного слова, которое делает их сленг непонятным для обывателя, который не входит в закрытую социальную группу.

Таким образом, мы выяснили, что искусственный язык «надцать» в романе «Заводной апельсин» содержит в себе больше слов и сфер употребления, чем сленг хиппи, имеет элементы искусной постмодернистской игры и ставит перед собой задачу – создать язык закрытой социальной группы, непонятный обывателям. Их лексика не связана друг с другом никакой иной логикой. Сленг хиппи в свою очередь использует иностранные слова с той же целью, но сами они связаны концептуально с представлениями советских людей о западных хиппи, поэтому лексика преимущественно отражает бытовой мир молодого человека, околomuзыкальную сферу и элементы одежды закрытой субкультуры. В обоих вариантах сленга иностранные слова, попадая в неродную систему языка, начинают подстраиваться под неё при помощи различных способов словообразования и синтаксических связей.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, мы выяснили, что вымышленный сленг «надцать» – важнейший элемент, определяющий специфику поэтики «Заводного апельсина» как игрового текста. Читатель романа учится по мере продвижения в тексте преодолевать эффект остранения, достигаемый автором за счёт массивированного и структурно оформленного внедрения в него иноязычных (в данном случае сленговых) вымышленных языковых единиц.

Разгадывание различных аллюзийных вкраплений, содержащихся в сконструированных Энтони Бёрджессом окказиональных сленговых единицах, активизирует восприятие читателя, втягивает его в многосоставные игровые отношения с данным текстом. По ходу этой игры в первую очередь тестируются лингвистические способности читателя, а с их помощью запускаются и другие игровые механизмы. Можно утверждать, что вымышленный сленг «надцать» – ведущий, ключевой элемент игровой поэтики произведения Э. Бёрджесса.

Вымышленные слова и выражения, фигурирующие в романе Бёрджесса, представляют собой не просто набор окказионализмов иностранного происхождения, включенных в качестве чужеродного элемента в основной текст. Автор создает иллюзию подлинности «надцать», сближая его с реальными английским и американским сленгами: их роднит и структура лексико-семантических полей, и включение в «надцать» отдельных лексем реального существующего сленга. Кроме того, писатель продолжает традиции, заложенные его кумиром Дж. Джойсом, и стремится поразить читателя новыми возможностями, открывающимися благодаря изощрённой языковой игре.

Ведущей функцией вымышленного сленга «надцать» становится игровая функция, именно она в первую очередь обеспечивает

превалирование в тексте приёмов игровой поэтики. Других художественные функции вымышленного жаргона, внедрённого писателем в текст, это:

- аллюзийная функция;
- каламбуробразующая функция;
- функция пространственно-временной локализации;
- функция остранения;
- функция создания доверительной атмосферы;

Применение вымышленного сленга «надцать» в романе, столь традиционном по жанру (комбинация автобиографии преступника с социальной антиутопией) и содержанию (проблема нравственного выбора, двойственная природа человека), придает «Заводному апельсину» специфику игрового постмодернистского текста. Серьезная морально-нравственная проблематика присутствует в романе, но она закамуфлирована игровыми экспериментальными элементами.

Также в ходе исследования выяснилось, что варваризмы в жаргоне советских хиппи характеризуются некоторыми структурными и семантическими модификациями, которые произошли в ходе ассимиляции английских слов и выражений носителями русского языка. Их структурные изменения варьируются от минимальных (с практически полным копированием фонетического облика англицизма) до максимальных (с сохранением английского корня, «обрамленного» морфологическими средствами русского языка). Семантика некоторых варваризмов также претерпела сдвиги: значения слов сузились, приобретя дополнительные смыслы, или развились посредством метонимии и метафоры. Лексические единицы с измененным значением перешли из разряда жаргонных варваризмов в разряд обычных жаргонных заимствований.

Также мы выяснили, что сленг хиппи во многом совпадает с языком «надцать». В обоих случаях иноязычные слова, вступая в грамматические и синтаксические связи с неродным языком, видоизменяются. Они могут образовываться с помощью звуковой кальки (*пшца – ptitsa / bag – бэз*), аффиксов родного языка (*нуть + ing – пiting / drink + ить – дринчить*), усечения (*понимать – pony / drugstore – драга*) или усложнения некоторыми структурными элементами (*зубы + er – goobers / birthday + нук – бёзник*).

Мы заметили, что в языке «надцать» присутствует больше тем для использования заимствованной лексики, соответственно и количество используемых заимствованных слов больше. В сленге хиппи некоторые темы не представлены заимствованными словами, но русской лексикой, например, тема наркотиков. Такой выбор вызвал у нас особый интерес для исследования.

Мы пришли к следующим выводам: движение западных хиппи – это закрытая социальная группа с собственными традициями и ритуалами, для которых участники используют специфическую лексику. Один из таких ритуалов – употребление легких наркотиков. Несомненно, культура хиппи, попав в СССР, сделала популярной не только иностранную лексику, но и моду на курение травы. Однако отметим, что бранная лексика, медицинская и связанная с темой наркотиков целиком представлена именно русскими словами в сленге советских хиппи: **вмазаться, забодяжить**. Мы предполагаем, что советские хиппи не сталкивались в массе своей с традициями и ритуалами западных хиппи, но много слышали и знали о субкультуре в целом. Стараясь быть «настоящими хиппи», они употребляли иностранные слова и наркотики. Но лексика советских хиппи описывает тело, людей и быт, не касаясь кулуарных тем западного движения. Все эти слова среднестатистический житель СССР мог узнать на уроках английского языка в школе, при общении с иностранцем или из прослушивания иностранных песен. Редкие слова западных хиппи, касающиеся каких-либо ритуалов (например, принятия наркотиков) оставались советским хиппи

недоступны. Именно поэтому они употребляют русский сленг для закрытой лексики. Однако отметим, что среди представленных в словаре сленга слов есть одно, несущее в себе ритуальность и кулуарность советского движения хиппи – *обхайратся* – подстричься и перестать быть хиппи. Срезание длинных волос – главного атрибута хиппи – это ритуал вывода из социальной группы. Остальные слова сленга хиппи не обладают такими ритуальными подтекстами.

Однако в обратной версии языка хиппи – языке «надцатых» – представлены все темы, в том числе и запретные, что говорит о более тщательной работе Бёрджесса при создании своего искусственного языка.

Интересно и то, что в искусственном языке Бёрджесса присутствует большая доля языковой игры. Русские слова, транслитерирующиеся и подчиняющиеся законам английской грамматики, порождает дополнительные коннотации. Например, слово *работа* в «надцать» становится словом *rabbit*, что полностью повторяет слово rabbit – кролик. Здесь дополнительный смысл усиляет получаемое слово ярким образом, получается некая фразеологичность – работать как кролик. Однако встречаются и иные примеры, когда языковая игра не несет в себе никаких глубоких языковых откровений, но развлекает читателя. Например, слово *понимать* в «надцать» – *pony*, что созвучно со словом «пони» - маленькая лошадка. Семантика этого образа никак не пересекается со смысловым ядром слова «пони». Яркий и эталонный пример языковой игры в языке «надцатых» - это слово *horror-show*, которое является звуковой калькой с русского слова *хорошо*. Однако если перевести *horror-show*, получается сочетание «ужасное шоу», что несомненно резонирует со смыслом наречия «хорошо».

В сленге хиппи такая искусная языковая игра отсутствует. Можно отметить всего несколько примеров, когда языковая игра от совмещения русской звукописи и иностранного слова несет в себе развлекательное значение – *чикфайер*. Это соединение звука зажигалки (*чик*) и слова «огонь» (*fire*). Стоит отметить и то, что для русского реципиента все формы

обрусевших иностранных слов из-за своей неестественности звучат смешно – *итать, аскать, надринчатся*.

Несмотря на то, что сленг советских хиппи не является полноценным аналогом речи западного варианта, так как не отражает сущности движения полностью, для советского общества этот сленг является атрибутом настоящей закрытой группы. Слово *дринкать* звучит и сейчас для современного человека, говорящего на русском языке, неестественно и чуждо. И если сравнивать сленг хиппи и сленг «надцать», то можно заметить, что язык более концептуален. Советские хиппи, стараясь быть похожими на иностранцев, использовали иностранную лексику в первую очередь для номинации бытовых реалий, частей тела, атрибутов субкультуры в одежде, музыкальных и околomuзыкальных терминов. Язык «надцатых» же не поддается никакой концепции. Иностранные слова в нем могут быть из разных сфер, отражая совершенно не связанные друг с другом реалии. Логика употребления подростками романа русских слов может быть только одна – само по себе использование иностранного слова, которое делает их сленг непонятным для обывателя, который не входит в закрытую социальную группу.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. — М.: Сов. Энциклопедия, 1966. — 608 с.
2. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. Л., 1992. — 307 с.
3. Бёрджесс, Э. Заводной апельсин : роман / Энтони Бёрджесс; пер. с англ. В Бошняка. — М.: АСТ: Астрель, 2011. — 222 с.
4. Битов О. Часы опять бьют 13, или новые откровения Энтони Бёрджесса// Лит. газ. 1979. № 20.
5. Быков, В. Б. Русская феня. Смоленск, 1994. — 167 с.
6. Васильева, Н. В. Краткий словарь лингвистических терминов. — 2-е изд., доп. / Н. В. Васильева, В. А. Виноградов, А. М. Шахнарович — М.: Рус. яз, 2003. — 213 с.
7. Головин, Б. Н. О хорошей речи / Б. Н. Головин // О культуре речи: сб. статей. — М.: Знание, 1981. — С. 3–27.
8. Грачёв М. А. Язык из мрака - блатная музыка и феня: Словарь. Н. Новгород, 1992. — 192 с.
9. Гридина Т. Языковая игра: стереотипы творчества. Екатеринбург, 1996. — 307 с.
10. Добродомов, И. Г. Заимствование // Большой Энциклопедический Словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. — 2-е изд. / И. Г. Добродомов. — М.: Большая российская энциклопедия, 1998. С. 158–159.
11. Елистратов А. Словарь московского аргю. М., 1994. — 213 с.
12. Ларин Б. А. Западно-европейские элементы русского воровского аргю // Язык и литература Л., 1931. Т. 7. С. 113-130.
13. Ж.-Ф. Лиотар «Состояние постмодерна». СПб., 1998.- 160 с.
14. Матвеева, Т. В. Полный словарь лингвистических терминов / Т. В. Матвеева. — Ростов н/Д.: Феникс, 2010. — 562 с.
15. Ивашёва В. В. Литература Великобритании XX века. М., 1984.-486 с.

16. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. — 268 с.
17. Исаев С. Как всегда - об авангарде: антология французского театрального авангарда. М., 1992. — 402 с.
18. Коломейцева Е. Ю. Литературная антиутопия: проблемы жанровой дифференциации // Филологические пауки. Материалы научно-методической конференции. Ставрополь, 1999. — 202 с.
19. Кукаркин А. В ловушке жизни, или парадоксы Энтони Бёрджесса / Лит. газета. 1976. 31 марта, № 13. С. 14.
20. Ларин Б. А. Западно-европейские элементы русского воровского аргю // Язык и литература Л., 1931. Т. 7. С. 113-130.
21. Люксембург А. М. Отражения отражений. Творчество Владимира Набокова в зеркале литературной критики. Ростов н/Д, 2004.
22. Малышева Е. В. Структура художественного пространства текстов антиутопии // Текст как объект изучения и обучения. Псков, 1999. — 320 с.
23. Мангейм К. Идеология и утопия // Утопия и утопическое мышление. Антология зарубежной литературы. М., 1991. — 303 с.
24. Михальская Н. П., Аникин Г. В. Английский роман 20 в. М., 1982. — 448 с.
25. Мокиенко В. М., Никитина Т. Г. Большой словарь русского жаргона. С.-П. гос. университет. СПб., 2000. — 360 с.
26. Рахимкулова Г. Ф. Олакрез Нарцисса. Проза Владимира Набокова в зеркале языковой игры. Ростов н/Д, 2003. - 320 с.
27. Реформатский, А. А. Введение в языковедение. — 4-е изд., испр. и доп. / А. А. Реформатский. — М.: Издательство «Просвещение», 1967. — 544 с.
28. Рожанский, Ф. И. Сленг хиппи. СПб. — Париж, 1992 — 64 с.
29. Розенталь, Д. Э. Словарь-справочник лингвистических терминов: Пособие для учителя. — 3-е изд., испр. и доп. / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. — М.: Просвещение, 1985. — 399 с.

30. Сабина О. Жанр антиутопии в английской и американской литературе 30-50-х годов XX в. // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1990. № 2.
31. Саруханян 1987: Английская литература 1945-1980 / Под ред. А. П. Саруханян. М., 1987.
32. Скворцов Л. И. Жаргон // Русский язык. Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Караулов. 2-е изд. М., 1997. — 506 с.
33. Скребнев Ю. М. Основы стилистики английского языка. М., 2000. — 205 с.
34. Слова, с которыми мы встречались. Толковый словарь русского общего жаргона / Сост. Ермакова О. П., Земская Е. А., Розина Р. Н. М., 1999. — 606 с.
35. Словарь иностранных слов. Под ред. И. В. Лёхина и проф. Ф. Н. Петрова. — 3-е перераб. и доп. изд. — М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1949. — 805 с.
36. Словарь социолингвистических терминов. — М.: Издательство Института языкознания РАН, 2006. — 312 с.
37. Словарь терминов межкультурной коммуникации / И. Н. Жукова и др.; под ред. М. Г. Лебедько и З. Г. Прошиной. — М.: ФЛИНТА: Наука, 2013. — 632 с.
38. Скребнев Ю. М. Основы стилистики английского языка. М., 2000. — 205 с.
39. Судзиловский Ф. Л. Сленг - что это такое? Англо-русский словарь военного сленга. М., 1973.
40. Стилистика английского языка / А. Н. Мороховский и др. — Киев: Головное издательство издательского объединения «Вища школа», 1984. — 236 с.
41. Тынянов Ю. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. — 155 с.

42. Улуханов И. С. Единицы словообразовательной системы русского языка и их лексическая реализация. М., 1996. — 202 с.
43. Хабибуллина Л. Ф. Антиутопия в творчестве Энтони Бёрджесса. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 1994, - 16 с.
44. Хёйзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992.
45. Шишкин А. Апостол мировой беллетристики // Вопр.лит. 1986. № 11. С. 113-132.
46. Юганов И., Юганова Ф. Словарь русского сленга; Сленговые слова и выражения 60-90-х годов / Под ред. А. Н. Баранова. М., 1997. — 340 с.
47. Adams R. M. After Joyce. Studies in Fiction After Ulysses. N. Y.: Oxford Univ. Press, 1977.
48. Aggeler G. Mr Enderby and Mr Burgess // Malahat Review. X. April. 1969.
49. Aggeler G. The Comic Art of Anthony Burgess // Arizone Quarterly. XXV. Autumn. 1969;
50. Aggeler G. Anthony Burgess: The Artist as Novelist. Alabama Univ. Press, 1979.
51. Blunting Ch. An Interview in New York with Anthony Burgess // Studies in the Novel. Spring. 1973. P. 511
52. Burgess A. Letter from England // The Hudson Review. XX. 1967.
53. Burgess 1990: Burgess A. You've Had Your Time, being the second part of the confession of Anthony Burgess. London: Heinemann, 1990.
54. Burgess 1992: Burgess A.. A Mouthful of Air: Language and Languages, Especially English. London: Hutchinson, 1992.
55. Burgess 2000: Burgess A. A Clockwork Orange. Harmondsworth: Penguin, 2000.
56. Coale S. Anthony Burgess. New York: Frederick Ungar, 1981.
57. Dix C. M. Anthony Burgess. London: Longman, 1971 - 31 p.
58. Lewis R. Anthony Burgess. London: Faber a. Faber, 2002. - 434 p.
59. McHale B. Postmodernist Fiction. New York, London: Methuen, 1987. - 264 p.

60. The Compact Oxford English Dictionary. — Oxford: Clarendon Press, 1996. — 2386 p.

Другие источники:

1. Бёрджесс Э. «Заводной апельсин» на английском языке:

<http://www.e-reading.club/book.php?book=70878>