

**Белорусский государственный университет
Филологический факультет
Кафедра зарубежной литературы**

Аннотация к дипломной работе

**КРИЗИС ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНАХ Э. БЁРДЖЕССА
«ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН» И Ч. ПАЛАНИКА «БОЙЦОВСКИЙ КЛУБ»**

Удовиченко Олег Игоревич

Научный руководитель:
доцент
Климович Елена Александровна

2019

РЕФЕРАТ

Удовиченко Олег Игоревич

КРИЗИС ИДЕНТИЧНОСТИ В РОМАНАХ Э. БЁРДЖЕССА «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН» И Ч. ПАЛАНИКА «БОЙЦОВСКИЙ КЛУБ»

Структура дипломной работы. Дипломная работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованных источников, включающего 36 источников. Полный объем работы – 56 страниц печатного текста.

Ключевые слова: КРИЗИС ИДЕНТИЧНОСТИ, ПОСТМОДЕРНИЗМ, АНТИГЕРОЙ, ДВОЙНИЧЕСТВО, ЯЗЫКОВОЙ ЭКСПЕРИМЕНТ, НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ.

Цель дипломной работы: раскрыть специфику художественного воплощения кризиса идентичности в романах Э. Бёрджесса «Заводной апельсин» и Ч. Паланика «Бойцовский клуб».

Для осуществления данной цели необходимо выполнить следующие **задачи:**

- выявить специфику художественной репрезентации идентичности;
- обозначить принципы самоидентификации в эстетике постмодернизма;
- раскрыть художественное своеобразие образов главных героев в романах Э. Бёрджесса «Заводной апельсин» и Ч. Паланика «Бойцовский клуб»;
- представить концепцию человека и мира в романах Э. Бёрджесса «Заводной апельсин» и Ч. Паланика «Бойцовский клуб»;
- определить роль и функции языкового эксперимента в романах Э. Бёрджесса «Заводной апельсин» и Ч. Паланика «Бойцовский клуб»;
- выделить основные нарративные стратегии в романах Э. Бёрджесса «Заводной апельсин» и Ч. Паланика «Бойцовский клуб».

Объект и предмет исследования. Объектом исследования являются романы Э. Бёрджесса «Заводной апельсин» и Ч. Паланика «Бойцовский клуб». Предметом исследования – кризис идентичности.

РЭФЕРАТ

Удавічэнка Алэг Ігаравіч

КРЫЗІС ІДЭНТЫЧНАСЦІ Ё РАМАНАХ Э. БЁРДЖЭСА «МЕХАНІЧНЫ АПЕЛЬСІН» І Ч. ПАЛАНІКА «БАЙЦОЎСКІ КЛУБ»

Структура дыпломнай работы. Дыпломная работа складаецца з уводзінаў, трох раздзелаў, заключэння, бібліяграфічнага спіса, куды ўваходзіць 36 найменняў. Аб'ём работы складае 56 старонак.

Ключавыя словы: КРЫЗІС ІДЭНТЫЧНАСЦІ, ПОСТМАДЭРНІЗМ, АНТЫГЕРОЙ, ДВАЙНІЦТВА, МОЎНЫ ЭКСПЕРЫМЕНТ, НАРАТЫЎНЫЯ СТРАТЭГІІ.

Мэта дыпломнай работы: раскрыць спецыфіку мастацкага ўвасаблення крызісу ідэнтычнасці ў романах Э. Бёрджэса «Механічны апельсін» і Ч. Паланіка «Байцоўскі клуб».

Для ажыццяўлення дадзенай мэты неабходна выканаць наступныя **задачы:**

- выявіць спецыфіку мастацкай рэпрэзентацыі ідэнтычнасці;
- азначыць прынцыпы самаідэнтыфікацыі ў эстэтыцы постмадэрнізму;
- раскрыць мастацкую своеасаблівасць вобразаў галоўных герояў у романах Э. Бёрджэса «Механічны апельсін» і Ч. Паланіка «Байцоўскі клуб»;
- прадставіць канцэпцыю чалавека і свету ў романах Э. Бёрджэса «Механічны апельсін» і Ч. Паланіка «Байцоўскі клуб»;
- вызначыць ролю і функцыі моўнага эксперымента ў романах Э. Бёрджэса «Механічны апельсін» і Ч. Паланіка «Байцоўскі клуб»;
- вылучыць асноўныя наратыўныя стратэгіі ў романах Э. Бёрджэса «Механічны апельсін» і Ч. Паланіка «Байцоўскі клуб».

Аб'ект і прадмет даследавання. Аб'ектам даследавання з'яўляюцца романы Э. Бёрджэса «Механічны апельсін» і Ч. Паланіка «Байцоўскі клуб». Прадмет даследавання – крызіс ідэнтычнасці.

ABSTRACT

Udovichenko Oleg

IDENTITY CRISIS IN THE NOVELS «CLOCKWORK ORANGE» BY A. BURGESS AND «FIGHT CLUB» BY C. PALAHNIUK

The structure of the thesis. The thesis consists of an introduction, three chapters, a conclusion. The list of the cited sources includes 36 items. Total work volume is 56 pages of printed text.

Keywords: IDENTITY CRISIS, POSTMODERNISM, ANTIHERO, DUALTY, LANGUAGE EXPERIMENT, NARRATIVE STRATEGIES.

The purpose of the thesis is to reveal the key features in artistic representation of identity crisis in novels «Clockwork Orange» by A. Burgess and «Fight Club» by C. Palahniuk.

The objectives of the thesis:

- to reveal the particularity of artistic representation of identity;
- to highlight the main strategies self-identification in the aesthetics of postmodernism;
- to reveal the artistic uniqueness in images of main heroes in the novels «Clockwork Orange» by A. Burgess and «Fight Club» by C. Palahniuk;
- to subject the concept of human and the world in the novels «Clockwork Orange» by A. Burgess and «Fight Club» by C. Palahniuk;
- to define the role and functions of the linguistic experiment in the novels «Clockwork Orange» by A. Burgess and «Fight Club» by C. Palahniuk;
- to identify and subject the main narrative strategies in the novels «Clockwork Orange» by A. Burgess and «Fight Club» by C. Palahniuk;

The object of the research are novels «Clockwork Orange» by A. Burgess and «Fight Club» by C. Palahniuk. **The subject of the research** is identity crisis.

ВВЕДЕНИЕ

В литературе второй половины XX века происходит активное переосмысление старых концепций и постоянный поиск новых способов отразить состояние современного общества. Одной из главных проблем становится кризис идентичности литературных героев. Привычные образы больше не могут удовлетворить художественные потребности авторов, и не способны в полной мере передать проблематику современного мира. Ключевым понятием для современного героя становится кризис идентичности, что вынуждает писателей менять свои подходы к созданию героев своих произведений. Возникают новые приемы, направленные на воплощение многоплановых образов, ставших результатом изменившейся культурной реальности современного мира. Среди таких приемов были выделены антигероизм и двойничество, как одни из ярких примеров выражения кризиса идентичности.

В данной работе исследуется проблемное поле концепции личности на примере романа Чака Паланика «Бойцовский клуб» и романа Э. Берджесса «Заводной апельсин». Концепция личности рассматривается как литературоведческая категория, прослеживается ее развитие в литературе до современного этапа, а также концепция личности постмодернизма.

В произведениях авторов затрагиваются современные социальные проблемы, которые раскрываются с помощью особого авторского стиля и использования общих методов построения концепции личности постмодернизма.

Актуальность данной работы заключается в отсутствии в отечественном литературоведении исследований, посвященных специфике кризиса идентичности в творчестве Ч. Паланика и Э. Берджесса.

Целью работы стало раскрытие специфики художественного воплощения кризиса идентичности в романах Чака Паланика «Бойцовский

клуб» и Энтони Берджесса «Заводной апельсин», и для ее достижения были поставлены следующие задачи:

- выявить специфику художественной репрезентации идентичности;
- обозначить принципы самоидентификации в эстетике постмодернизма;
- раскрыть художественное своеобразие образов главных героев в романах Э. Бёрджесса «Заводной апельсин» и Ч. Паланика «Бойцовский клуб»;
- представить концепцию человека и мира в романах Э. Бёрджесса «Заводной апельсин» и Ч. Паланика «Бойцовский клуб»;
- определить роль и функции языкового эксперимента в романах Э. Бёрджесса «Заводной апельсин» и Ч. Паланика «Бойцовский клуб»;
- выделить основные нарративные стратегии в романах Э. Бёрджесса «Заводной апельсин» и Ч. Паланика «Бойцовский клуб».

Объектом исследования в работе являются романы «Бойцовский клуб» и «Заводной апельсин», предметом исследования – кризис идентичности.

Для исследования был применен историко-литературный метод, позволивший рассмотреть развитие концепции личности в литературе с течением времени. Была изучена литература по концепции личности эпохи постмодернизма, позволившая выделить ключевые моменты этой личности, и рассмотреть их на примере романа Ч. Паланика и Э. Берджесса. Также с помощью системно-структурного метода были изучены средства передачи феномена двойничества и категории антигероизма в романах и нарративные стратегии, направленные на выражение данных концепций личности.

Работа состоит из введения, трёх глав, заключения и списка использованных источников.

ГЛАВА 1. КРИЗИС ИДЕНТИЧНОСТИ КАК ФЕНОМЕН ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1.1 Художественная репрезентация идентичности

Художественной литературе свойственна антропоцентричность, то есть она акцентирует внимание на раскрытии внутреннего мира человека, а также всех аспектов его жизни. Таким образом, личность человека лежит в основе литературы, выступающей средством познания самого себя в окружающем мире. Постижение человека происходит через литературного героя, который наделяется человеческими качествами. Однако для наиболее точной передачи всех тонкостей и аспектов личности необходим набор приемов, которые разрабатывались на протяжении столетий вместе с развитием литературы. Концепция человеческой личности прошла большой путь от простых, однотипных персонажей к сложным и многогранным героям.

Тенденцию к усложнению характеров персонажей легко проследить на примере основных литературных направлений. На начальных этапах развития литературы у писателей не было цели раскрыть внутренний мир персонажей во всей его многоплановости, их труды были направлены по большей части на просвещение и наставление читателей. Герои имели в своей основе одну главную характеристику, обуславливавшую их роль в произведении. Соединение различных качеств было недопустимо, однозначность была в приоритете. Как следствие, имело место ярко выраженное деление на антагонистов и протагонистов, четкие границы между добром и злом, а также фокус на абсолютный приоритет разума в сознании, возвышение его над чувствами.

Никола Буало-Депрео, французский критик и поэт, считается первым, кто подвел итоги эстетики классицизма. В своем трактате «Поэтическое искусство» он приводит следующие требования к литературному герою:

«Но строгой логики от вас в театре ждут:

В нем властвует закон, взыскательный и жесткий.

Вы новое лицо ведете на подмостки?

Пусть будет тщательно продуман ваш герой,

Пусть остается он всегда самим собой!» [5, с. 48].

Доктор филологических наук В. А. Луков так описывал подход классицистов к созданию персонажа: «У классицистов характер – это отличительное свойство, генеральное качество, специфика того или иного человеческого типа... Принцип классицистической типизации приводит к резкому разделению героев на положительных и отрицательных, на серьезных и смешных» [15, с. 146].

С переходом к сентиментализму наблюдаются существенные изменения в изображении человека. Писатели берут во внимание чувственный мир персонажей, и это уже не идеализированные герои классицизма, а обычные люди, называемые «третьим сословием», но от этого не менее живые и переживающие. Именно осознание способности каждого человека, вне зависимости от его социального положения, чувствовать и переживать, открыло новые возможности для анализа человеческой личности в художественных произведениях. Герои уже не закрыты в рамках одной характеристики, в них появляется противоречивость, соединяются благородные и низменные чувства, теряется четкая грань между добром и злом. В. А. Луков также отметил: «Обращение к внутреннему миру человека позволило сентименталистам показать его неисчерпаемость и противоречивость. Они отказались от абсолютизации какой-либо одной черты характера и однозначности моральной трактовки персонажа, свойственных классицизму: сентименталистский герой может совершать как дурные, так и добрые поступки, испытывать как благородные, так и низкие чувства; порой его действия и влечения не поддаются односложной оценке» [15, с. 96]. Новые жанры имели в своей основе субъективные размышления и переживания автора. Преобладание «естественных» чувств и эмоций происходит в результате обращения к природе. Ставится акцент на гармонию человека и окружающего мира.

Следующим этапом на пути к углублению в личность персонажей стала эпоха романтизма. Дальнейшее развитие героев происходило под воздействием внешних событий. Писатели, с целью обострить и наиболее ярко выразить личностные переживания создавали незаурядные ситуации, противопоставляя героя всему миру, играя на контрасте с простыми жизненными ситуациями, в которых невозможно изобразить этого особого романтического героя. Ему присуща свобода, безудержное стремление к идеалу, его характер невероятно горяч. Такой человек раскрывается в конфликте с жизнью, и конфликт этот неразрешим, что только разжигает пламя борьбы. Сентиментальный субъективизм перерастает в индивидуальность, свойственную каждому. Именно поэтому герой-романтик всегда исключителен, отличается от всех вокруг, и несмотря на то, что это отличие противопоставляет его миру и обществу, он гордится своим положением. Он готов защищать личные принципы до последнего, бросаясь в крайности в своей борьбе.

Романтизм стремился изучить фундамент личности человека, и стал подготовительной ступенью для реализма. Романтическая острота событий уступила место обыденным ситуациям, с той лишь разницей, что писатели стали еще глубже проникать в сознание человека. Герои больше не противопоставляются миру, они рассматриваются в синтезе с ним. Уделяется внимание детальному изображению бытия, и при этом исключительно реальному. Эта правдоподобность идет вразрез с субъективизмом, и потому происходит возврат к объективному отражению действительности. Литература прошла сложный путь к реализму, собрав в нем отдельные черты каждой эпохи, и в результате появляется возможность взглянуть на те же вечные, общечеловеческие проблемы, но через призму обыденной жизни. Именно такой подход сделал реализм наиболее приближенным к обычному человеку. Каждый читатель узнает себя в этих произведениях, благодаря детальному отражению социальной действительности, в которой мы существуем. Это направление сосредотачивает свое внимание на внутреннем

мире отдельной личности и ее эволюции. Широко распространяется использование средств психологизма, который начал зарождаться еще в эпоху романтизма, но лишь в это время начал применяться в полную силу. Он стал широко использоваться для проникновения в душевный мир человека. С помощью психологизма автор тонко раскрывает все внутренние переживания и состояния человека, заставляя читателя сопереживать герою, обнаруживая в нем себя. Психологизм обладает своим особым строением, которое включает в себя множество приемов и способов отражения внутреннего мира.

Можно утверждать, что в эпоху реализма литература наиболее сблизилась с философией в стремлении познать природу человека и изучить его сознание. Личность у реалистов развивается в первую очередь под воздействием социально-исторической среды. Однако реализму всегда было место в художественных произведениях, так как каждое из них в какой-то степени является отражением реальности. Реалистическими приемами пользовался Дж. Свифт, создав в «Путешествиях Гулливера» общетипические человеческие образы в лице гуигнгнмов и йеху. Особенно отчетливо реализм проявился в творчестве русских писателей, таких как Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский. Именно они создали новые принципы раскрытия личности человека и развили приемы психологизма.

Во второй половине XX столетия культурный кризис повлиял на искусство коренным образом. Представители новой художественной системы, названной модернизмом, отринули реализм как исчерпавший себя способ повествования. Для них в большей степени стала интересна глубинная природа сознания человека. Они углубляются в психоанализ, развивают тему поиска самого себя в глубинах сознания.

Новаторства модернизма ярче всего отразились в течении авангардизма, о котором Кравченко А.И. писал следующее: «Авангард обозначал идущих впереди всех, т. е. экспериментирующих с художественным материалом, создающих новые, ни на что не похожие стиль, язык, содержание в изобразительном искусстве. Революции и войны, в которые втягивается весь

мир, не препятствуют экспериментам и поискам нового. Происходит пересмотр прежних представлений о красоте, цвете и пространстве. Вкус к резкой, разрушительной деформации оказался знаменем нового века» [13, с. 496]. Это высказывание одинаково правдиво и для модернизма, из чего следует, что его границы размыты, и до сих пор нет единой типологии модернизма. В нем рождаются отдельные течения, каждое со своими законами и принципами. Модернисты отказались от старых канонов и занялись поисками новых ответов на вечные вопросы. Они явно противопоставили себя канонам классического искусства, направив свои силы на поиски новых литературных форм. Их настроения приняли форму бунта против старых традиций искусства.

Для литературной модели личности стали характерны внутренние конфликты, зачастую неразрешимые, что явилось закономерным следствием отрицания ценностей прошлого. Появляется новый прием раскрытия персонажа – «поток сознания», точно передающий течение человеческой мысли во всей ее многогранности и изменчивости. Этот термин был впервые использован Уильямом Джеймсом, американским философом. Его мысли развил Анри Бергсон, который, как пишет А. Кравченко «...описывал человеческое сознание как непрерывно изменяющуюся творческую реальность, как поток, в котором мышление составляет лишь поверхностный слой, подчиняющийся потребностям практики и социальной жизни. В глубинных же своих пластах сознание может быть постигнуто лишь усилием самонаблюдения (интроспекции) и интуицией. Основу познания составляет чистое восприятие, а материя и сознание суть явления, реконструированные рассудком из фактов непосредственного опыта» [13, с. 512].

Таким образом, модернизм подготовил почву для следующего направления, которому свойственна еще большая открытость и направление на создание новых художественных стилей – постмодернизм.

На протяжении всей истории развития человечества представление о сознании и личности изменялось и усложнялось, дополняясь все новыми

детальными и тонкостями нашей природы. Литературный герой прошел долгий путь эволюции. Новые направления в художественной литературе, такие как постмодернизм, относятся к человеческому разуму как к площадке для экспериментов, цель которых – познать его природу. Именно такой подход позволяет раскрывать литературных героев с разных ракурсов, демонстрируя всю многогранность и захватывающую сложность человеческого сознания.

1.2 Специфика самоидентификации в эстетике постмодернизма

Ко второй половине XX века человечество подошло к переломному моменту своего развития. Каждому новому этапу в жизни общества соответствовали кризисы, моменты упадка, позволявшие переосмыслить свое существование. И этот период не исключение, произошел переход к абсолютно новому этапу развития общества. Человек, каким он был раньше, изменился, а следовательно, изменился и мир вокруг. И эти процессы нашли отражение в эстетике постмодернизма.

Переосмысление своей роли в мире, смешение реального и нереального, утрата ценностей и смысла – все это вносило огромные противоречия в жизнь. По справедливому замечанию И. Ильина, «Противоречивость современной жизни такова, что не укладывается ни в какие умопостигаемые рамки и поневоле порождает, при попытках своего теоретического толкования, не менее фантазмагорические, чем она сама, объяснительные концепции» [11, с. 215]. Это высказывание характеризует всю сложность того положения, в котором оказался человек эпохи постмодернизма. Все бытие внезапно превратилось для него в темный лес, где абсолютно нет протоптанных путей, и невозможно предположить, куда приведет выбранное направление. Но это отнюдь не означало стагнацию, напротив, стимулировало поиск способов самоопределиться в кризисном положении. Эта ситуация не всегда даже осознавалась, о чем и пишет А. И Извеков: «... личность эпохи постмодернизма, проще говоря – обыватель постиндустриального общества, часто даже не подозревающий о существовании постмодернизма как интеллектуального течения, на своем уровне пытается разобраться в «химерах», порожденных человеческим воображением с тем, чтобы определиться со смыслом и целью своего существования» [10, с. 15].

Все дальнейшие процессы изменения образа героя основываются на явлении децентрации субъекта. Постмодернизм расширяет понятие сознания, размывая границы между разными областями знаний. Такой подход позволяет взглянуть на историю сквозь призму нелинейности и незавершенности,

принимая как данность бесконечность мира и бесчисленное множество интерпретаций любых событий.

Важным понятием становится делегитимация как отказ от системы ценностей прошлого. Постмодернизм делегитимирует категорию необходимости, вынося на первое место случайность. Именно в совокупности случайностей рождается новая картина бытия, не имеющая в своей основе предвзятости, не отнесенная к прошлому. Настоящее выходит на первый план, как единственно достоверная реальность. Однако нельзя сказать что постмодернизм полностью отрицает прошлое. Его уникальность состоит в способности создавать новое из старого, komponуя уже существующее в особый «коллаж», составляющий принципиально новую форму.

Таким образом, человек предстает не как целостность, а как многоплановая структура, имеющая множество «прочтений», зависящая от окружающего мира. И именно в литературе отразились многие тенденции постмодернизма в восприятии человека через создание новой концепции личности. Н. Б. Маньковская описала это так: «В литературу вернулся субъект – герой, лирический герой, персонажи и т.д. Однако он существенно отличался от своих прообразов в классической, а также модернистской литературе неопределенностью, маргинальностью статуса, инакостью, андрогинностью, этическим плюрализмом» [16, с.163].

Можно утверждать, что с эпохой постмодернизма в литературу пришло «новое сознание», которое отвергало все догмы прошлого, и ставило под сомнение каждую истину. Эстетика постмодернизма создает сложную структуру личности, у которой на первый план выходит самоопределение и осознание своего места в этом мире, при том, что сам мир крайне субъективен, часто наполнен выдуманными героем событиями и фактами, которые он, как и читатель, воспринимают за реальность до самого конца произведения. Именно эта «расколотость» героя, его внутренний конфликт становятся центральным моментом в произведении. Конфликт и неопределенность

персонажей и являются тем, что лучше всего заставляет читателя сопереживать герою, ибо эти характеристики не чужды любому из людей.

Свобода, к которой человек так долго стремился, оказывается слишком неожиданной, чтобы так просто ее принять. Оказавшись без четких ориентиров, личность теряется, результатом чего становится ее кризис, охватывающий все общественные институты, включая семью, образование, науку. Кризисное сознание становится характерной чертой мышления, позволяющее создать новую картину мира. Продуктивность данной эпохи подчеркнула Г. Дуркина: «Эпоха постмодернизма – это эпоха полной неясности и несогласия относительно природы реальности, однако на ее долю выпало поистине сказочное богатство взглядов и воззрений» [8, с. 96]. Отрицание старых канонов заставило творцов находить свежие способы отражения действительности, использовать сложные художественные приемы, найти новый фокус своего творчества. Приоритетом постмодернизма стало признание ценности любой культуры и личности.

Кроме того, важным понятием для постмодернизма становится плюрализм. Он выражается в совмещении множества различных взглядов и мировоззрений, причудливо дополняющих и изменяющих друг друга. В результате такого радикального эклектизма возникает неприятие любого рода тоталитарного мировоззрения и систематичности. Никакой художественной позиции не позволено быть возведенной в абсолют, ведь постмодернистская реальность может существовать лишь как множественность отдельных событий и элементов, и ни один из них невозможно поместить на шкалу ценностей.

В этих условиях формирование личности просто не может происходить линейно и закономерно, как и любой процесс в реальности постмодернизма. Для описания этого способа организации мира философы Жиль Делёз и Феликс Гваттари ввели понятие ризомы, которое было описано ими в одноименной книге.

Этот термин можно перевести с французского как «корневище». Несмотря на такое название, ризома подразумевает как раз отсутствие какого-либо центрального корня или стержня, от которого идет дальнейшее развитие. Система ризомы развивается нелинейно, в ее основе лежит способность принимать любую конфигурацию, при этом сохраняя внешнюю целостность. Постоянное движение и перемены не позволяют выделить какие-либо фиксированные точки ризомы, поскольку каждый ее элемент постоянно находится в динамике, и не представляется возможным найти хоть какое-то начало или конец этого процесса.

Однако ризомность произведения не обязательно означает его бессистемность в плане сюжета или развития персонажей. Хотя ризома и не имеет как таковой статики, можно проследить динамику ее элементов, на основе чего совершить некоторые прогнозы. Несмотря на то, что главным принципом ризомы является нелинейность, ее изменения не являются абсолютно оторванными от предыдущих состояний. Для литературного произведения это означает свободу создания неожиданных поворотов сюжета или перемен в характере героя, которые при этом не будут напрямую противоречить ранней информации. В итоге ризомность позволяет обрести произведению больше свободы в творческом плане, не жертвуя его логичностью.

Такие трансформативные культурные процессы и стали причиной создания новой концепции личности в литературе. Эта концепция должна была отвечать новым реалиям, выразить мироощущение человека в кризисном положении второй половины XX века. Общество отказалось принимать и верить идеализированным героям, являвшим собой средоточие всех лучших качеств и характеристик, такой персонаж также делегитимизируется. Возникает потребность в новом герое, который был бы гораздо ближе к читателю, выглядел бы более реальным, и с которым было бы проще ассоциироваться в условиях изменившегося мира. И именно антигерой становится этим востребованным персонажем.

Антигерой воплотил в себе потребность писателя выразить своё отношение к враждебному миру, свою потерянную и отчужденность. Этот персонаж сигнализирует о кризисе личности и утрате духовных ориентиров в условиях отчуждения и прозаического опошления жизни. Он постоянно колеблется между цинизмом и самоказнью, страстью и безразличием, трагедией и фарсом. Антигерой – это скорее обычный человек, потерявшийся в новом окружении, утративший моральные ориентиры и отчаянно стремящийся их обнаружить. Но все же он противопоставлен человеческому обществу, его образ составляют совсем не притягательные черты характера, а наоборот, те, которые у людей принято скрывать.

И всё же антигерой приобретает некую привлекательность в своей позиции изгоя, его слабости находят отклик у читателя, ведь гораздо проще понять приземленного антигероя, чем возвышенного героя. Кроме того, антигерой часто имеет особую жизненную философию, которая оправдывает его жизненный путь, и читатель, проникаясь этим мировоззрением, может найти для себя ответы на собственные моральные дилеммы, что также заставляет его симпатизировать антигерою.

В современном литературоведении существует несколько определений антигероя. Одно из самых распространенных находится в «Словаре литературоведческих терминов» под редакцией С.П. Белокурова: «Антигерой – литературный персонаж, представляющий собою наиболее полное воплощение отрицательных черт и качеств, но, как правило, занимающий одно из центральных мест в произведении; антипод положительного героя» [2, с. 18]. Данное определение делает акцент на нравственное содержание антигероя, однако не затрагивает аспект противоречивости его намерений и мотивации. Такая формулировка не является достаточно точной, и антигерой может быть спутан с антагонистом, который также представляет собой антипод положительного героя.

В «Большом энциклопедическом словаре» А. М. Прохорова приводится следующее определение: «Антигерой – нарочито сниженный,

дегероизированный персонаж главным образом западноевропейской и американской литературы 2-й пол. 20 в., "массовый" человек, "каждый", ставший почти обезличенной точкой приложения иррациональных и абсурдных сил современной цивилизации» [18, с. 21]. В этом случае антигерой, в отличие от первого определения, не наделяется негативными качествами, а лишь лишается позитивных, что позволяет развести понятия «антигерой» и «антагонист». Также отмечено влияние окружающего мира на формирование этого персонажа, что является неотъемлемой частью в создании такого типа героя. Однако теряется важный аспект главенствующего места антигероя в произведении, что допускает неточную интерпретацию данного понятия.

И самым широким определением считается приведенное в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А. Н. Николюкина: «Антигерой – тип литературного героя, подчеркнута лишенный героических черт, но занимающий центральное место в произведении и выступающий в той или иной степени "доверенным лицом" автора» [17, с. 41]. В этом случае антигероя нельзя спутать с антагонистом, обозначено его главенствующее место в произведении, и подчеркивается функция выражения автором своего кризисного мироощущения посредством данного персонажа.

Таким образом, суммируя сказанное выше, антигероя можно обозначить следующим образом: дегероизированный персонаж, лишенный героических черт жертва окружающего мира, занимающая центральное место в произведении и отражающая мнение автора о мире.

Возрастающая значимость идеи идентичности героев произведений постмодернизма находит свое воплощение в феномене двойничества.

В словаре «MotivderWeltliteratur» под авторством Э. Френзеля дается следующее определение: «Двойничество основывается на физическом сходстве двух лиц. В литературе феномен реализуется через случайное или наследственное сходство двух лиц. В легендах и сказках предполагается

вмешательство сверхъестественных сил, и уже такой двойник открывает широкое поле для смешений, замещений, подмен от веселых до смертельно опасных» [31, с. 194]. Как видно, это явление подразумевает наличие второй личности, постоянно взаимодействующей с главным героем, и чье взаимодействие является основой для раскрытия сюжета. В литературе такого двойника называют «Doppelgänger». Дж. Гердман определяет Доппельгангера как «вторую натуру, alterego, которая существует отдельно, но находится в неотрывной связи с оригиналом, и может быть им осознана» [32, с. 105]. В романе Чака Паланика роль Доппельгангера играет Тайлер Дёрден, с которым Рассказчик знакомится, якобы случайно встретившись с ним на пляже.

Таким образом, идейная особенность в произведениях, использующих сюжет «двойника», состоит в необходимости подчеркнуть и вынести на первый план конфликт между двумя сторонами одной личности. Перед автором становится задача раскрыть внутренний мир «расколотого» героя, при этом одновременно описывая его двойника, но наделенного другими чертами характера, действующего под руководством противоположных идей, расходящегося во мнениях с главным героем.

Однако главная проблема в повествовательном курсе таких произведений состоит в необходимости поддерживать логичную целостность истории. Несмотря на оппозицию действующих лиц, автор всегда должен отталкиваться от идеи, что остальные персонажи не видят разницы между реальным человеком и его двойником. Единственным, кто убежден в наличии этого двойника, должен быть главный герой, и, в некоторых случаях, читатель. Именно этот баланс между внешним единством и внутренней раздвоенностью позволяет создать правдивую картину окружающего мира, убеждая читателя в наличии «реального» двойника. На основе этого можно утверждать об интертекстуальности, свойственной приему двойничества. Она возникает благодаря тому, что автор при написании текста отдает себе отчет в единстве сознания главного персонажа от своего двойника, в то время как от читателя эта информация оказывается скрыта. При условии, что автор не раскрывает

мнимости разделения персонажей, история принимает два плана. В первом прочтении, читатель воспринимает историю как вполне логичное повествование о конфликте двух личностей. Однако после того, как читателю раскрывается реальное положение вещей, становятся очевидна вся внутренняя интертекстуальность, и, таким образом, один и тот же текст является наполненным отсылками к самому себе. При втором прочтении действия двойника уже воспринимаются как действия главного героя, с отсылкой к его внутреннему разделению. Согласно Ю. Кристевой, «любой текст – это впитывание и трансформация другого текста» [14, с. 167]. В данном случае трансформация текста происходит лишь в сознании, после прочтения или в его процессе, таким образом, достигая внутренней интертекстуальности.

Как видно, все вышеприведенные особенности произведений, основанных на приеме двойничества, ставят перед авторами нетривиальную задачу в выборе нарративной стратегии. При условии, что «раздвоенность» персонажа почти всегда подразумевает наличие у него каких-либо психических расстройств, в целях наиболее естественного отражения реальности и погружения читателя в художественную реальность истории нарратор должен иногда нарушать стройную систему рассказа.

Подводя итог, специфику самоидентификации в эстетике постмодернизма можно описать как нестабильный, но продуктивный поиск разрешения кризиса идентичности. Этому процессу в первую очередь поспособствовала децентрация с изолированного образа героя на более обширный спектр социальных факторов. Такая тенденция была подкреплена плюрализмом, который подразумевает максимальное расширение набора художественных инструментов, содействующих друг другу в достижении художественных целей автора. Все эти процессы в целом подчиняются концепции ризомы, согласно которой развитие постмодернистской системы взглядов происходит нелинейно и динамично, при этом сохраняя свою внешнюю целостность.

ГЛАВА 2. ДЕГЕРОИЗАЦИЯ И ДВОЙНИЧЕСТВО В РОМАНАХ

Э. БЕРДЖЕССА «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН»

И Ч. ПАЛАНИКА «БОЙЦОВСКИЙ КЛУБ»

2.1 Образ главного героя

Несмотря на различные творческие пути, Чак Паланик и Энтони Берджесс написали два романа, идеи и судьбы которых оказались удивительно похожи.

Джон Энтони Бёрджесс Уилсон – видный представитель английской литературы. Круг его творческих интересов крайне широк. Бёрджесса смело можно назвать как писателем, поэтом, так и лингвистом, композитором, а также автором телесценариев и оперных либретто.

Единственным произведением Бёрджесса, вошедшим в золотые списки зарубежной литературы, оказался роман «Заводной апельсин» – сатирическая антиутопия о банде подростков футуристической Британии и о жестокости, которой могут позавидовать даже серийные маньяки. Так же и появление в 1996 г. Романа Ч. Паланика «Бойцовский клуб» сразу же сделало автора одним из лидеров современной массовой литературы, чему немало способствовал успех одноименного фильма Дэвида Финчера, снятого в 1999. «Заводной апельсин» также был удостоен качественной экранизации, что поспособствовало успеху романа.

Несмотря на явное присутствие в обоих романах характерных деталей современной массовой культуры – обостренное внимание к насилию, молодежный нигилизм и неформальная лексика, они далеко выходят за рамки популярных бестселлеров и представляют собой сложные и многослойные художественные творения, которые возможно анализировать на разных уровнях. В них есть и черты романа-предупреждения о генезисе современного фашизма, корни которого во многом таятся в молодежном нигилизме и неудовлетворенности обществом потребления; также они восходят к традиции

американского и европейского «молодежного романа» 50-60х; их можно представить как психологические триллеры о расстройстве личности, заставляющие вспомнить сюжетные ходы популярных фильмов.

Книга Бёрджесса состоит из трех глав, в каждой из которых читатель может наблюдать размышления о сущности человеческой природы, неоправданной жестокости, а также о свободе воли и адекватности наказания. В первой главе читатель знакомится с основными персонажами романа, их образом жизни и садистских увлечениях. Банда подростков (Алекс, Тём, Джорджи, Пит) распивает горячительные напитки, избивают старика прохожего, грабят магазинчик, угоняют машину и случайно натываются на жилой коттедж. Там они устраивают разбой (избивают писателя Ф. Александра и насилюют его жену) и возвращаются в бар. На следующий день главный герой (от лица которого ведется повествование) обманом завлекает к себе домой двух девочек-школьниц и совершает насилие. Далее, один из членов банды предлагает ограбить дом пожилой женщины, что закончилось ее непреднамеренной смертью и заключением главного героя в тюрьму на срок 14 лет. Во второй главе Алекс (главарь банды) повествует о тяжелой и жестокой жизни в тюрьме. Один из заключенных нападает на юношу, однако тот не рассчитывает свои силы и убивает его. Из-за этого случая тюремное руководство и новый министр иностранных дел решают подвергнуть главного героя эксперименту. Сам герой ярко и подробно описывает все те жестокие действия и процедуры, которым он подвергся. Результатом терапии стала его неспособность к совершению насилия, внедренная на уровне подсознания. Неожиданно для себя в памяти у юноши возникает уничтоженная им рукопись книги того писателя, которого он когда-то избил с друзьями. Сама книга выражала протест против данной методики лечения и заявляла о свободе воли человека. Алекс считает, что врачи превратили его в тот самый «Заводной апельсин». Третья глава повествует о событиях после тюрьмы. Алекс досрочно освобожден и отправился домой. Придя домой, он обнаруживает, что его комнату занял квартирант Джо, что

привело к его ссоре с родителями. Из-за подавленного состояния он направляется в библиотеку, чтобы узнать наилучший способ покончить с собой. Там он встречает старика, которого главный герой и его банда избивали в начале романа. Это приводит к драке, однако юноша больше не может защищаться из-за отвращения к насилию, и его спасает прибывшая полиция. В двух полицейских он узнает своих бывших знакомых: Тёма и Биллибоя. Они отвозят Алекса в лес и жестоко избивают. Избитый, он ищет помощи у хозяина коттеджа, где какое-то время назад они устраивали разбой, однако писатель Ф. Александр его не узнал и рассказал, что его жена покончила с собой спустя несколько дней после изнасилования. Из-за речи юноши, богатой разбойническими словами «надсат», мужчину начинают терзать догадки. Писатель решает использовать Алекса для изобличения нового режима. Пригласив своих друзей, они обсуждают их следующие действия и решают поселить главного героя в гостиничном номере. Спустя некоторое время юноше приходится признаться в совершенном поступке. Затем Алекс начинает слышать свою любимую классическую симфонию, что вызывает у него жестокие мучения, и он выпрыгивает из окна, однако не погибает. От полученных травм ему делают переливание крови, после которого Алекс осознает, что следы его прошлого насильственного лечения исчезли. Также он осознает, что писатель и его друзья специально спровоцировали его, чтобы наглядно показать всему миру негативные последствия новой методики лечения хулиганов. Алекс помирился с родителями и вернулся домой. В баре он случайно встречает своего старого друга, Пита, который рассказывает ему о том, что он женился и нашел работу. После этой встречи главный герой решает кардинально поменять свою жизнь.

Проблема насилия и жестокости в обществе показана в книге на примере четырех ярких представителей этого общества. Становление человека как личности во многом зависит от того общества, в котором он себя реализует. Рассмотрим участников группировки по отдельности. Главным героем романа является пятнадцатилетний подросток Алекс. Он – главарь молодежной банды

и личность, вмещающая в себе противоположности: не смотря на все свои аморальные действия, он ведет себя как джентльмен – с высокими манерами и опрятным внешним видом, жестокость и склонность к насилию стоят наравне со страстью к классической музыке. Особенно он отдает предпочтение девятой симфонии Бетховена, которая лишь подстегивала его стремление к злодеяниям и давала чувство свободы, однако и о ней он, бывало, отзывался с насмешкой: «Great Music, it said, and Great Poetry would like quieten Modern Youth down and make Modern Youth more Civilized. Civilized my syphilised yarbles.» [35].

Друг Алекса – Джорджи является олицетворением самых негативных проявлений псевдодружбы: предательство и зависть главному герою. Подобные отношения оказываются губительными для Алекса: во время одной из многочисленных ссор между «друзьями» он не рассчитал силы и убил пожилую женщину. Джорджи был единственным, кто считал, что насилие должно совершаться ради выгоды. Позже, читатель узнает, что именно он был одним из тех, кого убили в юном возрасте при попытке ограбления дома «капиталиста». Еще один сообщник Алекса – парень по имени Тём, от слова «тёмный» (в версии оригинала “Dim”), так как он был хмурым, жестоким и беспощадным. Тём – олицетворение доисторических инстинктов. Он не был образован, зато физическая сила была развита как ни у кого из других членов банды: «...poor old Dim, for all his dimness, was worth three of the others in sheer madness and dirty fighting.» [35]. В конце романа Тём становится полицейским. Однако он не преследовал никаких благих целей, а лишь хотел быть там, где на его стороне была бы власть и сила. Последним из членов молодежной бандитской группировки был Пит. От всех остальных он отличался своей сдержанностью и спокойствием. Несмотря на это, он вместе со всеми участвовал в грабеже, разбое и насилии. Также он является единственным юношей, который решил кардинально изменить свою жизнь, и уйти из банды, для того чтобы жениться. Именно после встречи Алекса с ним, главный герой решается на новую жизнь, в которой не будет места злу и жестокости.

Образ главного героя сочетает в себе противоречивые качества. С одной стороны, он чрезвычайно восприимчив к классической музыке, всегда опрятен и обладает хорошими манерами. С другой, он склонен к насилию, не задумываясь, нарушает закон и пренебрегает любыми социальными нормами. Так, автору удастся создать яркий и многогранный образ центрального персонажа своего произведения.

Однако в итоге главный герой переживает естественную эволюцию своего характера. Несмотря на свои преступные наклонности, которые не удалось искоренить даже медицинским вмешательством, Алекс находит в себе желание расстаться со своим прошлым и начать жизнь заново. Хотя это и не искупает все ужасные поступки, совершенные им ранее, автор оставляет читателя с ощущением, что Алекс действительно изменится.

Роман Чака Паланика «Бойцовский клуб» многие западные исследователи убедительно рассматривают в контексте экзистенциалистской прозы Сартра и Камю. Следует отметить, что творчество Паланика пока еще не привлекло должного внимания в нашей стране, что тем более странно, поскольку Паланик на сегодняшний день является автором немалого количества романов, не уступающих «Бойцовскому клубу» и неплохо переведенных на русский язык.

Повествование ведется от лица молодого человека, настоящего имени которого мы так и не узнаем, живущего жизнью среднестатистического американца. Он работает в офисе автомобилестроительной корпорации и много времени проводит в командировках. Рассказчик мучается бессонницей и зачастую не в состоянии отличить сон от яви. Вместо лекарства врач предлагает ему заниматься спортом и периодически посещать группу пациентов, страдающих неизлечимыми болезнями. Так ежедневно по окончании работы для него начинается параллельная жизнь – посещение разнообразных групп поддержки дает ему ощущение причастности к другим и собственной значимости. Но этот шаткий душевный баланс главного героя

нарушает девушка по имени Марла Зингер – она также начинает посещать те же группы поддержки, чем лишает рассказчика покоя и вновь погружает в бессонницу.

В одной из своих командировок герой знакомится с Тайлером Дерденом – харизматичным, уверенным в себе молодым человеком. Вернувшись в свой благоустроенный кондоминиум, рассказчик обнаруживает, что квартира полностью разрушена в результате мощного взрыва. Герой в отчаянии звонит по оставленному ему Тайлером телефону и просит разрешения временно пожить у него. Они встречаются в баре, и после изрядной порции пива Тайлер обращается к нему с неожиданной просьбой – ударить его посильнее. Между ними завязывается драка, которая, однако, только укрепляет их дружбу, так как приносит рассказчику неожиданное раскрепощение и не испытанное раннее чувство свободы. Так возникает идея создания бойцовского клуба, в котором молодые люди будут драться на кулаках без использования какого-либо оружия. Вскоре Тайлер формулирует набор заповедей для новобранцев: «The first rule about fight club is you don't talk about fight club. [34, с. 33].

Спустя какое-то время Марла Зингер принимает опасную дозу снотворного и связывается с рассказчиком по телефону, но трубку снимает Тайлер. Он привозит её к себе, и они становятся любовниками. Хотя рассказчик ничего не говорит о своих чувствах к Марле, он испытывает явную зависть к сексуальному превосходству своего приятеля. В то же время под предводительством Тайлера бойцовские клубы постепенно распространяются по всей стране и в конце концов превращаются в проект «Разгром», целью которого являются акты вандализма против общества потребления. Поначалу насилие не входит в планы проекта, но постепенно его участники становятся все более и более агрессивными, и во время одной из вылазок от руки полицейского погибает один из них. Все это пугает рассказчика, и он решает остановить Тайлера, но тот внезапно исчезает. В поисках Тайлера рассказчик обнаруживает бойцовские клубы во всех крупных городах страны — более

того, их члены принимают его за Тайлера. Разговор с Марлой подтверждает его догадку о том, что Тайлер – это он сам. Таким образом, все действия Тайлера совершил сам рассказчик – он же и взорвал собственные апартаменты, являющиеся символом филистерского благополучия. В ужасе от этого открытия рассказчик хочет обуздать вырвавшегося из бутылки джина, но впадает в беспамятство, а проснувшись, обнаруживает, что Тайлер задумал разрушение крупнейших финансовых корпораций. Герой пытается обратиться к полицейским, но выясняет, что и они – члены проекта «Разгром»; он пытается самостоятельно обезвредить взрывчатку, заложенную в одном из офисных зданий, но Тайлер опять становится на его пути, и тогда герой, наконец, осознает, что избавиться от Тайлера можно, только убив самого себя. Тогда он запускает пистолет себе в рот и стреляет в щеку, после чего Тайлер исчезает, а герой восстанавливает единство личности.

Финал не является развязкой в полном смысле слова и остается открытым. Рассказчик находится в клинике для душевнобольных, которая представляется ему раем с белыми ангелами, где его навещает Марла. Но на лицах санитаров он замечает шрамы и ссадины, и то и дело один из них, наклоняясь к нему, шепчет: «We miss you Mr. Durden... We look forward to getting you back» [34, с. 235].

В романе Чака Паланика главный герой проходит эволюционный путь, который можно сравнить с путем Алекса из «Заводного апельсина». Учитывая, что Тайлер и Рассказчик – одно лицо, можно сказать, что герои обоих романов начинают со стремления к разрушению и насилию, после чего переживают серьезные потрясения и меняют свое отношение к миру. В обоих произведениях можно отследить схожие проблемы кризиса идентичности у главных героев. И хотя методы разрешения этого кризиса различаются, можно провести достаточно параллелей между героями романов, чтобы назвать их схожими.

2.2 Концепция человека и мира

Бёрджесс пишет в предисловии, что идея «Заводного апельсина» зародилась у него после поездки в Петербург, где он убедился, что детская жестокость – явление международное. Примечательно то, что город, описываемый в повествовании, во многом похож на индустриальные мегаполисы начала XX века. Таким образом, автор показывает проблемы современного общества на примере романа-антиутопии «Заводной апельсин».

Жанр антиутопии позволил автору акцентировать проблему выбора между добром и злом, наиболее остро поставленную в этом романе. Насильственное превращение юного героя из садиста в послушного мальчика представлено Бёрджессом как неприемлемый способ борьбы с насилием и жестокостью.

Динамично развертывающийся нарратив, запоминающиеся образы персонажей, мрачная, но колоритная атмосфера мира романа – все это формирует поэтику произведения, которая не оставляет равнодушным своего читателя. Бёрджесс во всех своих сочинениях ставит «одно» в противовес «другому». В «Заводном апельсине» зло противопоставляется добру, а государственные законы – разбою. Именно поэтому его заинтересовал режим коммунистической партии в СССР. По его мнению, коммунизм, предполагавший моральную ответственность личности перед государством и игнорировавший ее личное благополучие, являлся непрочной системой. Религиозные взгляды Бёрджесса, убежденного католика, мешали ему принять подобный уклад жизни. В этом отношении роман «Заводной апельсин» можно считать попыткой автора выступить с критикой государственного строя, при котором социальные проблемы решаются путем устранения свободы выбора. Читатель видит несовершенство эксперимента, которому подвергся главный персонаж. Его путь к исцелению был настолько ужасен, что результат, как таковой, негативно принимается обществом. Государство сделало попытку превратить жестокого человека в примерного христианина без его желания и

стремления путем физического насилия, что само по себе неправильно ни со стороны религии, ни со стороны общественно-моральных устоев. Таким образом, четко выраженный прогрессивный рост личности Алекса отсутствует, так как он сам не преследовал благие цели, идя на данный эксперимент. Примером является разговор тюремного священника с молодым заключенным. Церковнослужитель говорит: «Very hard ethical questions are involved," he went on. "You are to be made into a good boy, 6655321» [35]. На это последовал ответ Алекса: «"Oh, it will be nice to be good, sir." But I had a real horrorshow smeck at that inside, brothers» [35]. Еще одной серьезной темой, поднятой в произведении Бёрджесса, является жестокость во всех ее проявлениях. В особенности автора интересуют причины и последствия детского насилия. Роман насыщен сценами, иллюстрирующими эту тему, однако одной из наиболее ужасающих является та, в которой Алекс обманом заманивает двух школьниц к себе домой и насилует их: «They were like waking up to what was being done to their malenky persons and saying that they wanted to go home and like I was a wild beast. They looked like they had been in some big bitva, as indeed they had, and were all bruised and pouty» [35]. В тюрьме Алекс наблюдает проявления жестокости со стороны взрослых и сам становится ее жертвой: его сокамерник издевался над ним и пытался совратить, что закончилось смертью мучителя. Это является доказательством того, что насилие, совершенное над ребенком, влияет на становление его характера. Издевательства над главным героем породили в нем жестокость.

Важно также отметить, что для создания особой мрачной атмосферы антиутопии Бёрджесс использует игровой прием переворачивания понятий: образы, традиционно ассоциирующиеся с положительными персонажами, такие как полицейские, священники, врачи и т.д., в романе оказываются негодьями, с садистскими наклонностями, не уступающими преступникам, а иногда и превосходящими их в своей жестокости. Поэтому подросток с неумением контролировать себя, склонный к агрессии, отрицающий социальные нормы с развитием фабулы пугает уже не столь сильно, как

тюремные надзиратели или те, кто с помощью насилия пытаются исправить главного героя.

Наряду с этим, важной темой, освещенной в романе, является отношение человека к Богу и религии. Стремление почувствовать абсолютную власть, отсутствие уважение к Богу наглядно продемонстрировано в словах главного героя, граничащих с богохульством: «Music always sort of sharpened me up, O my brothers, and made me feel like old Bog himself, ready to make with the old donner and blitzen and have vecks and ptitsas creeching away in my ha ha power» [35]. Насмешкой и открытой агрессией пронизаны следующие высказывания Алекса: «So I read all about the scourging and the crowning with thorns and then the cross veshch and all that cal, and I viddied better that there was something in it. While the stereo played bits of lovely Bach I closed my glazzies and viddied myself helping in and even taking charge of the tolchocking and the nailing in, being dressed in a like toga that was the heighth of Roman fashion» [35]. Данное высказывание показывает, что главный герой воспринимает Бога в лице Иисуса Христа как обычного слабого человека, что моментально делает его мишенью для издевательства и унижения.

Взаимодействие человека и мира в романе «Бойцовский клуб» можно уложить в рамки концепции двойничества. Большинство образов в произведении имеют две стороны, часто противоречащие, начиная с личности самого героя, заканчивая миром вокруг, который одновременно подарил людям бесконечный комфорт и погрузил их в пучину депрессии.

Двойственность человеческой природы была одним из ключевых объектов исследования психоаналитиков XX века. Отто Ранк, последователь Фрейда, писал, что «наиболее важным симптомом тех форм, которые принимает двойник, является мощное чувство вины, которое заставляет героя перекладывать ответственность за определенные действия на другого, на двойника» [37, с. 76].

Так в «Бойцовском клубе» повествование начинается на верхнем этаже небоскреба, который должен рухнуть от предстоящего взрыва участников

проекта «Разгром»); герой стоит под дулом пистолета Тайлера и начинает свой сбивчивый рассказ. В романе проявляется ненадежность рассказчика, которому нельзя верить на слово, но, читатель понимает это только в конце. В романе здесь действие обрывается в кульминационный момент, и конец остается открытым, а финал в психиатрической лечебнице – ироничным и амбивалентным.

Главный герой живет в двух мирах – в мире реальности и в мире своей больной фантазии. Эти два мира возникли как результат противостояния мечты и реальности, реального и идеального, ведь до определенного момента Тайлер Дерден, похожий на «ангела-блондина», является недостижимым идеалом для героя, олицетворяя его мечту о сильном и свободном индивидууме. Тайлер объясняет рассказчику, что завладевает его телом всякий раз, когда тот спит, что он – проекция его вытесненных желаний: «Long story short, when you're awake, you have the control, and you can call yourself anything you want, but the second you fall asleep, I take over, and you become Tyler Durden ... You weren't really fighting me," Tyler says. "You said so yourself. You were fighting everything you hate in your life» [34, с. 207]. Таким образом, он представляет собой альтер-эго рассказчика, воплощающее все то, чем он хотел, но, как ему казалось, не мог быть – маскулинность, сексуальность, свободу от навязанных обществом правил. « I love everything about Tyler Durden, his courage and his smarts. His nerve. Tyler is funny and charming and forceful and independent, and men look up to him and expect him to change their world. Tyler is capable and free, and I am not» [34, с. 215].

Несмотря на общую мрачность и пессимистичность повествования, Чак Паланик изначально закладывает в историю одну простую идею – мир спасет любовь. Прав К. Джесс, который пишет: «.... красота, надежда и любовь остаются основными ценностями Паланика в его, на первый взгляд, уродливых, экзистенциальных и нигилистических произведениях» [33, с. 4]. Единственной надеждой на обретение личностной целостности и возможности продолжать жить в романе становится чувство, возникшее между героем-

рассказчиком и Марлой, в котором они, стесняясь высокопарных слов, наконец-то признаются друг другу.

В статье «Метафоры постмодернизма» отмечается, что в постмодернистских произведениях часто можно встретить повторяющиеся метафоры, в которых «в сжатой образной форме сконцентрированы сущностные признаки постмодернистского мироощущения» [19, с.68]. Подобные метафоры встречаются в романе Паланика. Прежде всего, это образы симулятивности – герой описывает общество как «копию, снятую с копии, сделанной с еще одной копии» [19, с.18]. – то есть бесконечно копирующее самого себя. Символом этого мира становится ксерокс, с которым герой работает в офисе. Вся жизнь героя – это фактически замещение реального мнимым – его посещение групп поддержки неизлечимо больных, где он симулирует болезнь. Его комфортабельная жизнь – копирование того, что он видит в каталогах (образ каталога также является одним из характерных постмодернистских знаков). Отправляясь в качестве представителя фирмы к местам ДТП, он симулирует сочувствие, в то время как его цель – выяснить, были ли погрешности в проданной машине и несет ли фирма за это ответственность. Его друг и наставник Тайлер Дерден – тоже симулякр, созданный им самим, так же, как и увечья, которые, как выясняется, герой нанес себе сам, симулируя драку с Дерденом, а в последствии и со своим боссом.

Другой знаковый для постмодернизма образ – это образ присвоения и переработки. Тайлер живёт за счёт изготовления высококачественного мыла из жира, удаленного при липосакции и продает его тем, кто заплатил за эту процедуру. Фактически парадигма его действий та же, что и у Гренуйя из романа Зюскинда «Парфюмер», только без его жестокости, – присвоение, переработка и пересоздание, что, в свою очередь, можно трактовать как метафору постмодернистского творчества.

Еще один характерный для постмодернизма образ – сиротство. У героя Паланика нет отца, то есть, нет корней, никогда не было настоящей семьи –

именно поэтому он и начинает посещать общества поддержки тяжелобольных, заполняя окружающую его пустоту. Прижимаясь к «обвисшим титькам» большого Боба из группы больных раком яичек, плача и ощущая его тепло, герой создает для себя симулякр отца и матери в одном лице.

Протест рассказчика выражается в попытке деконструировать этот мир «шведской мебели» и «одноразового мыла» – он взрывает свое уютное жилище и поселяется в доме, в котором все является полной противоположностью упорядоченному быту. Работая киномехаником, он вставляет в благопристойные фильмы для семейного просмотра кадр с изображением пениса, который длится всего секунду, но, не успевшая ничего толком заметить и понять публика, начинает странно реагировать – кто-то беспричинно плачет, кого-то охватывает беспокойство. Работая официантом в дорогом ресторане, он мочится в суп, плюет в суфле, которые подаются на стол богатым клиентам. Однако же этот бунт оказывается контрпродуктивным. Пытаясь спастись от мира выхолощенных симулякров, сам герой становится создателем новых, еще более зловещих, – именно такими клонированными копиями предстают члены проекта «Разгром», которых он сам называет «обезьянками-астронавтами» по аналогии с обезьянками, запущенными в космос при первых испытаниях космических кораблей.

Герой убивает своего симулякра, что в то же время можно воспринять как ироническую метафору знаменитого тезиса о смерти автора, ведь Тайлер – его создание. А впрочем, как и у Э. По, в конце остается сомнение, – был ли Тайлер порождением героя или сам герой – порождением Тайлера.

В литературе последних лет наблюдается то, что можно было бы назвать «пост-постмодернизм». Постмодернизм в чистом виде встречается все реже и реже, он зашел в тупик, и причиной того является, с одной стороны, то, что постмодернистская картина мира фактически уже реализовалась в современном обществе, а с другой – все то же отсутствие ценностного аспекта, без которого, как выясняется, просто не может существовать большая литература. Отсюда так часто встречающаяся в произведениях последних лет

самопародия – ироничное отношение постмодернистов к самим себе, что и проявляется в метафорах постмодернистского творчества.

В результате можно сказать, что оба романа повествуют об остром конфликте человека и общества. В начале произведений каждый из героев находится в относительном покое, их устраивает тот шаткий баланс, который они сумели выстроить с окружающим миром. Однако вскоре этот баланс оказывается нарушен, и герои сталкиваются не только с врагом в виде общества, они вынуждены бороться и с самими собой. Столь глубокий конфликт ярко передан с помощью таких приемов постмодернизма, как двойничество и антигероизм. В результате читателю удастся прочувствовать большой спектр переживаний, вызванных кризисом идентичности героев.

ГЛАВА 3. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНОВ

Э. БЁРДЖЕССА «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН»

И Ч. ПАЛАНИКА «БОЙЦОВСКИЙ КЛУБ»

3.1 Языковой эксперимент

Оригинальность языка в романе «Заводной апельсин» заслуживает особого внимания. Своему языку сам автор дал название «надсат» или «надцать», от англ. “nadsat”, что является «сочетанием слов английского и русского языков» [25].

Повествуя от лица главного героя, большую часть разговаривающего на «надсате», автор, доносит до читателя особые колорит и атмосферу своего произведения. Известным является тот факт, что Энтони Бёрджесс некоторое время находился в СССР, и своим визите в Ленинград он вспоминал с ностальгией. Писатель признавался, что ожидал увидеть железную дисциплину, футуристическую архитектуру из стекла и бетона, похожих друг на друга людей, стремящихся к безупречной коммунистической гармонии, однако вместо этого он обнаружил бедность, грязь и пьяное разгильдяйство. Одним из наиболее ярких воспоминаний Бёрджесса стал внешний вид и поведение советской молодежи. С первых дней своего пребывания в Ленинграде он обратил внимание на странно одетых людей – «стиляг», которые, как, оказалось, нередко создавали банды и провоцировали подростковые бунты, взывая тем самым к культу насилия. Наблюдая за ними, писатель пришел к выводу, что если бы он захотел соединить Восток и Запад в одном герое, то соединение английского и русского диалектов стало бы наилучшим решением. По мнению Бёрджесса, «использование русских слов придало речи персонажей иронический эффект» [3, с. 252]. Данная лексика несет отрицательную коннотацию. Она передает мрачную атмосферу антиутопии, которая становится усиленной в силу вложения ее в уста пятнадцатилетнего подростка [24, с. 55]. Все диалоги, представленные в

романе, отличаются употреблением данного сленга, который дает читателю почувствовать гнетущее настроение, низкий уровень образованности и отсутствие моральных устоев у членов молодежной банды: « I'd got my rooker round her rot to stop her belting out death and destruction to the four winds of heaven, but this lady doggie gave me a large foul big bite on it and it was me that did the creeching, and then she opened up beautiful with a flip yell for the millicents» [28, с. 11]. Эти слова используются для описания насилия, жестокости, страха, боли и неуважения к людям. Они наполняют все повествование и становятся неотъемлемой частью произведения.

Однако стиль речи Алекса радикально меняется, когда он начинает рассказывать о своей страсти – классической музыке. Он практически не употребляет жаргон и междометия, и выражается исключительно поэтичными конструкциями: «The trombones crunched red gold under my bed, and behind my gulliver the trumpets three-wise silverflamed, and there by the door the timps rolling through my guts and out again crunched like candy thunder. Oh, it was wonder of wonders. And then, a bird of like rarest spun heavenmetal, or like silvery wine flowing in a spaceship, gravity all nonsense now, came the violin solo above all the other strings, and those strings were like a cage of silk around my bed. Then flute and oboe bored, like worms of like platinum, into the thick thick toffee gold and silver» [28, с. 31]. Этот языковой контраст укрепляет противоречивость образа Алекса в сознании читателя, дополняя и другие его антигеройские характеристики.

Стоит отметить, что в оригинальном тексте «надсат» представляет собой порой искаженные слова на русском, записанные латиницей: «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» [28, с. 19]. Этот ход сильно усложнил восприятие произведения для англоязычных читателей, поскольку для полного понимания текста требуется знать русский язык и расшифровывать сленговые вставки, которые встречаются буквально в каждом предложении. Можно предположить, что это создало у читателей ощущение чужеродности

языка, хотя на первый взгляд он мало отличается от английского. Терминология «надсатых» также грамматически искажена таким образом, чтобы у англоязычных читателей возникали негативные ассоциации с родным языком: *zoobies – zombies* (зомби); *rookers – hookers* (проститутки); *smeked – smacked* (вмазать). Несмотря на то, что оригинальное слово на русском вполне безобидно, Берджесс создает у читателей впечатление чего-то неприятного. В некоторых случаях слово «надсата» является прямой копией английских слов, например «horrorshow» – за безобидным русским «хорошо» английскому читателю выдают «шоу ужасов».

Среди языковых экспериментов в романе Чака Паланика можно выделить его прием рефренов – это короткие фразы и выражения, которые регулярно встречаются в тексте. Свои рефрены Паланик называет припевами – «choruses» – и они являются одними из самых отличительных моментов в стиле автора, их можно найти почти в каждой главе.

Этот прием используется автором для создания «убаюкивающего» эффекта, и некоторые рефрены действительно похожи на строчки из колыбельной: «I am Joe’s Boiling Point. I am Joe’s Clenching Bowels. I am Joe’s White Knuckles» [34, с. 146]. В критических ситуациях главный персонаж идентифицирует себя с различными частями тела и состояниями некоего Джо.

Схожий прием используется в произведении «Двойник» Ф. Достоевского: «Тот, кто сидел теперь напротив господина Голядкина, был – ужас господина Голядкина, был – стыд господина Голядкина, был – вчерашний кошмар господина Голядкина...». Примечательно, что в этом произведении также используется прием двойничества, и оно имеет схожую концовку с «Бойцовским клубом» – главные герои обоих произведений отправляются на лечение в психиатрическую больницу.

Другим рефреном является фраза «The first rule about fight club is you don’t talk about fight club» [34, с. 28]. Автор использует эту фразу как индикатор растущего напряжения. Впервые Рассказчик слышит эту фразу от Тайлера на первом собрании Бойцовского клуба, когда в подвале собираются несчастные

мужчины, находящие радость лишь в драках. И если это еще похоже на некое «зло во благо», то с каждой следующей встречей Бойцовского клуба этого блага становится все меньше. Со временем первое правило Бойцовского клуба превращается в некую мантру, которую необходимо регулярно повторять. Вместе с тем, как Бойцовский клуб перерастает в проект «Разгром», первое правило начинает звучать как настоящая заповедь в жуткой секте, которой, по сути, и является этот проект.

Также Чак Паланик использует свои рефрены как своеобразные «якоря», посредством которых он возвращает читателя в ранние эпизоды романа. Рефрен о частях тела Джо возник в тот момент, когда между Рассказчиком и Тайлером только зародилась дружба. Это запечатлевает у читателя именно те ощущения, которые автор создал теплыми отношениями двух героев. Но впоследствии отношения между ними накаляются, Тайлер отдаляется от Рассказчика, и тогда эти рефрены возникают снова. Читатель мысленно возвращается в ранние, менее мрачные события романа, и более остро испытывает эмоциональный конфликт произведения.

Еще один оригинальный языковой прием Чак Паланик вводит в третьей главе, когда описывает перелеты Рассказчика. Он много перемещается из-за работы, и его командировки превращаются в обычную череду пробуждений: «You wake up at O'Hare. You wake up at LaGuardia. You wake up at Logan» [34, с. 19]. Рассказчик не говорит о том, как и где он засыпает, лишь о своих пробуждениях. Этот прием отражает состояние бреда, в котором находится главный герой, страдающий от бессонницы. Рваные обрывки воспоминаний об аэропортах, перемежающиеся какими-то случайными фактами из жизни Тайлера – все это в равной степени может быть как сном, так и реальностью. Таким образом Чак Паланик реализует прием «ненадежного нарратора».

И наконец, стоит отметить языковой минимализм автора. Он выражается прежде всего в отсутствии суждений о написанном, Рассказчик становится беспристрастным свидетелем событий, которые он просто описывает. Однако Чак Паланик не бездумно ударяется в этот минимализм.

Моментами он все же ударяется в развернутые описания чувств главного героя, но он делает это косвенно, описывая скорее последствия этих чувств, чем их самих: «Until tonight, two years of success until tonight, because I can't cry with this woman watching me. Because I can't hit bottom, I can't be saved. My tongue thinks it has flocked wallpaper, I'm biting the inside of my mouth so much. I haven't slept in four days» [34, с. 11]. Кроме того, автор никогда не выносит тезисы на первое место. В романе редко встретишь утверждение о самочувствии героя, которое затем подробно расписывается на несколько строк. Чак Паланик скорее поступает наоборот: сначала описывает эффекты переживаний героя, его эмоциональные поступки, а лишь затем может вставить тезис о конкретной его эмоции, подытоживая вышесказанное.

Таким образом, романы «Заводной апельсин» и «Бойцовский клуб» насыщены различными языковыми экспериментами. От особого молодежного диалекта «надсат» в романе Энтони Берджесса, до тщательно выверенных рефренов и реплик в произведении Чака Паланика. Обширный набор языковых инструментов этих авторов подчеркивает особенности нарратива в романах, выделяя характерные особенности главных героев и подчеркивая их кризис идентичности.

3.2 Нарративные стратегии

Чак Паланик и Энтони Берджесса тщательно выстраивают нарратив своих романов, двойничество и антигероизм как способы реализации кризиса идентичности, четко проявляются в романах.

В романе «Бойцовский клуб» Чак Паланик раскрывает личность главного героя именно в контексте его психического расстройства.

Несмотря на то, что для читателя действия Тайлера имеют только негативную окраску, Рассказчик избегает оценки его действий. В основном главный герой принимает позицию наблюдателя, и рассказывает лишь о действиях Тайлера и их результатах. Но нельзя утверждать, что лишь Тайлер имеет в себе отрицательные черты, а Рассказчик является абсолютно положительным персонажем.

Например, для избавления от бессонницы он начинает посещать группы поддержки смертельно больных, где придумывает себе имя и болезнь. И его не гложет совесть, но лишь до тех пор, когда кто-то не поступает так же. Марла ходит туда же, куда и Рассказчик, но он концентрируется лишь на своих мотивах, и считает, что эта женщина только издевается над смертельно больными. Он проявляет агрессию по отношению к Марле, и оправдывает себя. Однако глубоко внутри главный герой понимает, что занимается абсолютно тем же, и это порождает в нем внутренний конфликт. Рассказчик осознает и свою вину, думая «когда она смотрит на меня, я чувствую себя лжецом», но по-настоящему признает лжецом лишь Марлу. Уже тут проявляются первые признаки его «расколотости». Рассказчик одновременно оправдывает и осуждает себя, что и обостряет его внутренний конфликт.

По типу повествования, «Бойцовский клуб» это абсолютно субъективированный рассказ, который не несет в себе какой-либо претензии на воссоздание действительности. Это лирическая исповедь главного героя и во многом самого автора, как это подтверждают материалы его биографии. Конфликт романа – это бунт героя против буржуазного общества потребления:

« Then you're trapped in your lovely nest, and the things you used to own, now they own you ... The people I know who used to sit in the bathroom with pornography, now they sit in the bathroom with their IKEA furniture catalogue» – рассуждает он по поводу всеобщего конформизма [34, с. 48]. Причем бунт этот – эмоционально-анархический, никуда не ведущий: «I hated my life. I was tired and bored with my job and my furniture, and I couldn't see any way to change things. Only end them» [34, с. 214].

В третьей главе главный герой знакомится с Тайлером Дерденом. Одним из первых фактов, которые мы узнаем о нем, становится следующее: «Because of his nature, Tyler could only work night jobs» [34, с. 9]. С этого момента начинаются многочисленные оппозиции Тайлера и Рассказчика. Один действует только ночью, другой – только днем. Один не брезгует любой работой, второй давно держится за свою должность в офисе. Дерден любит проказничать на работе, Рассказчик выполняет ее идеально. Но при этом у них остается связь.

Несмотря на абсолютную противоположность двух персонажей, главный герой находит зерно истины в жизненном кредо Тайлера. И если сознание главного героя было вынуждено вытеснять все его новые мысли и желания, то сейчас они постепенно переходят в доминирующую личность, что проявляется в эпизоде со взрывом квартиры Рассказчика. Сначала это событие его шокирует, выбивает из колеи – ведь он потерял все, что заработал за свою жизнь. Но постепенно главный герой принимает точку зрения Тайлера и убеждается, что вся его мебель из каталога Икеи является просто барахлом, в собирании которого он раньше видел смысл жизни. Но только потеряв все имущество, герой осознает, что смысла в его жизни как раз-таки не было.

Кроме того, их объединяет знание. Данный факт подтверждается фразой, которая проходит через все произведение: «Я знаю это, потому что это знает Тайлер». Тут не подчеркивается процесс передачи знания, он вообще отсутствует. Если один что-то знает, то это знает и другой. Снова проявляется внутренний конфликт Рассказчика, который отождествляет себя с Тайлером,

но даже не осознает, что они – одно целое.

Однако со временем границы между личностями стираются. В 12-й главе романа происходит очень показательная сцена, где начальник главного героя находит список правил Бойцовского клуба, и начинает задавать вопросы. И тут Рассказчик перенимает модель поведения Тайлера, начинает вести себя развязно даже с человеком выше его по должности, выдумывает ситуации, звучащие как страшные угрозы, всячески показывает свое презрение. Фраза «Слова Тайлера срываются с моих губ» – вот главный признак слияния двух персонажей.

Однако это слияние было эпизодическим, и лишь предшествовало главному откровению – осознанию Рассказчиком своей болезни. Ближе к концу романа Тайлер пропадает, вызывая дискомфорт в жизни главного героя. Он начинает искать его, что совпадает с возобновлением бессонницы, и начинает подозревать, что он и есть Тайлер. Раздвоение личности подтверждается всеми окружающими, но эта информация слишком шокирует героя, чтобы сразу ее принять. Только подтверждение Тайлера убеждает Рассказчика: «Нас больше не существует по отдельности, тебя и меня».

В кульминационной сцене принятия второго «Я» отражается пик развития личности главного героя. Осознание своего психического расстройства позволяет Рассказчику быть настоящим собой, ибо это именно он добился всего. Он больше не ощущал себя тем ничтожеством, которым был раньше. Главный герой обозначает переломный момент в своей жизни, когда Тайлер был им создан: «I know why Tyler had occurred. Tyler loved Marla. From the first night I met her, Tyler or some part of me had needed a way to be with Marla» [34, с. 215].

Сцена встречи с Марлой отсылает читателя к началу книги и позволяет вспомнить, откуда герой начал свой путь и где очутился. ДППельгангер перевернул жизнь Рассказчика с ног на голову, что и требовалось ему в кризисный момент своего существования. Главный герой вырос из жалкого подобия человека в сильную личность, способную на активную деятельность

и могущую постоять за себя. Однако герой недолго находится в триумфе. Прострелив себе щеку, он избавляется от Тайлера, но в своих действиях Рассказчик зашел слишком далеко, чтобы продолжать спокойную жизнь как обычный человек. Его помещают в психиатрическую больницу, которую тот принимает за Рай, но и там его преследуют результаты действий Тайлера, чьи поступки так глубоко проникли в жизнь общества, что искоренить их удастся не скоро.

Для выделения нарративных стратегий, свойственных феномену двойничества, стоит разобраться в понятии «нарративные стратегии». П. Рикер утверждает, что объект рассказа выражается «посредством нарративных стратегий, порождающих оригинальные целостные образования» [21, с. 80]. Следовательно, нарративная стратегия, выбранная автором, является одним из главных факторов создания целостного произведения.

Согласно В.И. Тюпа, «нарративная стратегия состоит в позиционировании когнитивным субъектом коммуникации (автором) вербального субъекта (нарратора) относительно объектов и реципиентов рассказывания», а также, что она «представляет собой конфигурацию трех селективных моментов, взаимно обуславливающих друг друга:

- 1) той или иной нарративной картины мира (референтная компетенция автора);
- 2) нарративной модальности (креативная компетенция повествователя, рассказчика, хроникера);
- 3) нарративной интриги (рецептивная компетенция адресата)» [22, с. 8].

Вывод из этого сделала Г.А. Жиличева в рамках своей работы «Нарративные стратегии в жанровой структуре романа»: «Таким образом, понятие нарративной стратегии охватывает все аспекты нарративной коммуникации, дает возможность описать и парадигматическое (нарратив как вариант коммуникативной стратегии культуры) и синтагматическое

(нарратив как способ взаимодействия повествования и сюжета) измерение произведения» [9, с. 49].

Таким образом, нарративная особенность в произведениях, использующих сюжет «двойника», состоит в необходимости подчеркнуть и вынести на первый план конфликт между двумя сторонами одной личности. Перед автором становится задача раскрыть внутренний мир «расколотого» героя, при этом одновременно описывая его двойника, но наделенного другими чертами характера, действующего под руководством противоположных идей, расходящегося во мнениях с главным героем.

Рассмотрим все элементы нарратива в романе согласно классификации В. Тюпа. Нарративная картина мира у Чака Паланика строится в эпоху постмодерна. Это подтверждается ярко выраженной критикой общества потребления и стремлением Тайлера уничтожить историю, как радикальный метод перехода в новое общество. Выбор временного отрезка крайне важен для всего повествовательного курса, ибо именно эта эпоха знаменуется кризисом человеческого сознания и идентичности. В таких условиях раздвоение личности видится вполне закономерной защитной реакцией сознания на развивающиеся в нем конфликты.

Нарративная модальность подразумевает выбор автором повествователя и наделение его особыми чертами. Чак Паланик выбирает субъективную форму повествования от первого лица, так как она позволяет глубоко раскрыть внутренний конфликт и переживания персонажа. Также для достижения этой цели был выбран прием «потока сознания». Он позволил оживить героя, а также подчеркнуть его психическую нестабильность. Текст наполнен большим количеством риторических вопросов: «What all of this means?...What would I do?...Do I know him?» [31, с. 198].

Это снова отражает неопределенность персонажа, его потерянности. Множество вопросительных предложений создает образ во всем сомневающегося персонажа, который в поисках ответов на эти вопросы еще больше запутывается в себе. Кроме того, в произведении часто нарушается

хронологическая последовательность. Так, например, в первой главе показываются события конца романа, одного из главных эпизодов, когда герой находится на грани смерти. Автор погружает читателя в напряженную ситуацию, а затем начинает рассказывать, как сюжет достиг этого момента.

Также стиль автора признан минималистичным. Словарный запас в произведении ограничен, персонажи общаются короткими фразами, что позволяет симитировать модель разговора простого человека.

Роман пронизан большим количеством «фактов», которые поданы как реальные, но чья правдивость сомнительна. Они выдаются небрежно, сплошным потоком, что делает их похожими на действительность. Так, в романе приводится подробное описание всего рецепта мыловарения, в том числе и с использованием человеческого жира. Тайлер рассказывает главному герою как сделать напалм из апельсинового сока и бензина, или мощную бомбу их химикатов, доступных любому: «You take a 98-percent concentration of fuming nitric acid and add the acid to three times that amount of sulfuric acid. You have nitroglycerin. Seven minutes. Mix the nitro with sawdust, and you have a nice plastic explosive. A lot of the space monkeys mix their nitro with cotton and add Epsom salts as a sulfate. This works, too. Some monkeys, they use paraffin mixed with nitro. Paraffin has never, ever worked for me.» [34, с. 99].

Все эти приемы нарративной модальности, с одной стороны, позволяют приблизить сознание главного героя к реальному, беспорядочному и хаотичному человеческому сознанию, а с другой – ставит его сознание на грань сумасшествия, что и является реальным положением вещей.

Нарративная интрига была выдержана автором до самой кульминации произведения. Совокупность вышеуказанных приемов создала перед читателем сложную картину реальности, разгадать которую до конца произведения удастся не каждому читателю. Именно неожиданный поворот событий обусловил успех произведения среди читателей.

Кроме того, как тексту эпохи постмодернизма, этому произведению свойственна интертекстуальность. Однако особенность этого приема в данном

произведении состоит в том, что главной отсылкой к нему становится сам же этот текст, но только во втором прочтении. Когда читатель не знает о психическом расстройстве героя, то он не может оценить всю иронию происходящего. При повторном прочтении читатель уже знает о существовании Доппельгангера, и поэтому все события в произведении воспринимаются с другого ракурса. Показательной сценой становится драка Тайлера и Рассказчика на стоянке возле бара. Упоминается, что из бара выходят люди, окружают дерущихся и кричат. Однако люди редко наблюдают, как кто-то дерется, не принимая попытки их разнять. Но ведь на самом деле в кругу был лишь один человек, который просто бил сам себя. В этой ситуации уже становится более понятной ситуация, когда вокруг странного человека на улице собирается толпа зевак. Но эта ирония открывается лишь читателю, уже знакомому с сюжетной линией романа, и поэтому можно утверждать о наличии внутренней интертекстуальности в данном произведении.

Таким образом, феномен двойничества в произведении становится способом разрешения внутреннего конфликта героя между его желаниями и действительностью. В момент наибольшего кризиса, когда герой окончательно запутывается в вопросах, появляется его двойник и дает ответы. Уже двойник занимает ведущую роль в произведении, он становится главным деятелем, а главный герой становится ведомым. На протяжении всего действия он учится у своего Доппельгангера, и лишь в конце способен что-то противопоставить ему своими действиями, принимая активную позицию.

Автором «Бойцовского клуба» при написании произведения был выбран ряд нарративных стратегий, создавших «ускользающий» образ главного героя. Эти приемы позволили не только раскрыть феномен двойничества в романе, но и сохранить интерес читателя до самого конца произведения, что и выразилось в признании его выдающимся образцом литературы постмодернизма.

Нарратив «Заводного апельсина» основан на дегероизации главного

героя вкупе с возвышением его моральных устоев. Это создает образ импонирующего антигероя, за чьими бесчинствами стоит четкая картина мира, где он находится на верхушке иерархии.

Алексом начинает проявлять себя как антигерой уже с первых страниц, где описывается одна из многих похожих друг на друга ночей. Сперва он со своей бандой нападает на пожилого человека, который возвращается домой с книгами. При этом Алекс намеренно разыгрывает сценку, якобы оправдывающую вероломное избиение. Парни сперва отбирают у старика книги, а затем антигерой якобы обнаруживает в одной из них плохие слова: «But what is this here? What is this filthy slovo? I blush to look at this word. You disappoint me, brother, you do really» [28, с. 8]. Сообщники поддерживают Алекса, несмотря на то, что отобранные ими книги носят названия «Введение в кристаллографию», «Загадки и чудеса снежинок» и «Ромбоэдрические структуры», что добавляет ситуации абсурда. Подростки уничтожают книги, а затем жестоко избивают мужчину.

Антигеройский образ Алекса в этой сцене усиливается с помощью деталей в описании старого мужчины: «... a dodderly starry school master type veck, glasses on and his rot open to the cold nochy air» [28, с. 7]. Также в момент избиения хулиганы обнаруживают старые письма и издевательски их читают. По содержанию мы понимаем, что это послания от возлюбленной этого человека, и картина унижения приобретает еще большую жестокость.

Однако, несмотря на все вероломство действия, где Алекс ярко предстает перед читателем как антигерой, нельзя упускать тот момент, где он якобы обнаруживает непристойности в книгах старика. Это служит своего рода оправданием для действий подростков, что также является важной чертой в образе антигероя.

Далее, подкупив выпивкой старух в баре и обеспечив себе алиби, банда решает совершить ограбление. Привычным образом надев маски и ворвавшись в небольшую лавку, они избивают хозяев магазина, и уходят с деньгами. Однако один из парней, Тём, оказался излишне потрепан в драке, и

друзья приводят его в порядок. С одной стороны, этот поступок вызван желанием подростков не привлекать внимания, однако Алекс также объясняет это дружбой и желанием помочь. Он еще не потерял чувство эстетичности и не хочет видеть своего друга настолько потрепанным.

Покинув бар, компания избивает попавшегося им на пути пьяницу, а затем натывается на вражескую банду, которая пыталась надругаться над маленькой девочкой. Несмотря на то, что конфликта можно было и избежать, Алекс решает вступить в бой. Это продиктовано, с одной стороны, простым желанием поучаствовать в драке, но также Алекс хочет проучить других парней за то, что они хотели сделать с девочкой. Сострадание порождает в нем жесткость, что укрепляет образ антигероя.

После этого подростки угоняют машину, и направляются за город, где врываются в дом писателя и его жены. Они устраивают в нем разгром, жестоко избивают самого писателя и насилуют его жену. После этого компания уезжает, оставив хозяев дома лежать в крови. Однако Алекс, руководивший процессом, чувствует себя не совсем в норме, и не садится за руль. Затем они сбрасывают машину с пустым баком в водоем и решают добираться до города на поезде. «We paid our fares nice and polite and waited gentlemanly and quiet on the platform» – подросткам доставляет удовольствие в редкие моменты вести себя подобающе, однако их хватает ненадолго: «To pass the three-minute ride we filled about with what they called the upholstery, doing some nice horrorshow tearing-out of the seats' guts and old Dim chaining the okno till the glass cracked and sparkled in the winter air» [28, с. 21].

Их «обычный вечер» заканчивается в том же баре, где и начался, откуда подростки, довольные проведенной ночью, расходятся по домам. Однако перед сном Алекс решает, несмотря на усталость, послушать музыку. Здесь читатель узнает о его любви к классическим музыкальным произведениям, что становится еще одним парадоксом в образе главного героя. Он искренне получает удовольствие от концертов и симфоний, в которых отлично разбирается. Алекс часто проявляет стремление к красивым вещам, однако оно

всегда в какой-то мере связано с актами насилия. Это прослеживается и в следующем эпизоде, где Алекс отправляется за музыкальными пластинками в магазин и встречает двух юных девочек, которых заманивает к себе домой. Они не старше той, за кого он заступился ночью, однако это не мешает ему надругаться над ними под Девятую симфонию Бетховена. Но даже это преступление Алекс называет «уроком», который он решает преподать двум заигравшимся девочкам. Такое поведение весьма показательно в контексте образа антигероя: он формирует собственную картину мира, и оправдывает свои ужасные поступки на первый взгляд благородными целями. Такая противоречивость натуры дает основание считать Алекса не бессердечным монстром, а жестким, но все же человеком, который действует согласно своим принципам.

Кроме того, можно рассмотреть взаимодействие главного героя со своими родителями. Несмотря на то, что Алекс проживает с ними в одной квартире, он больше похож на хозяина дома. Подросток возвращается в любое время, позволяет себе шуметь и абсолютно не занимается домашними делами. Он упоминает, что его родители уже научились не жаловаться, когда Алекс громко слушает музыку: «Pee and em in their bedroom next door had learnt now not to knock on the wall with complaints of what they called noise.» [28, с. 30]. Алекс не воспринимает своих родителей за близких людей, он скорее сосуществует с ними. Ему кажется, что достаточно того факта, что он не просит у родителей денег и даже сам им иногда помогает, чтобы почти не контактировать с ними и относиться к ним как к слугам. И все же, нельзя сказать что Алекс абсолютно потерял связь с родителями: он не желает рассказывать им о подробностях своего времяпрепровождения: «I gave him a straight dirty glazzy, as to say to mind his own and I'd mind mine» [28, с. 35]. У подростка остался некий страх перед родителями, и потому он избегает откровенных разговоров с ними.

Переломным моментом в судьбе Алекса становится ограбление, которое его банда решает провернуть по наводке Билла Англичанина. Подельники

главного героя хотели избавиться от своего лидера, но тот сумел дать им отпор и решил восстановить свой авторитет, забравшись в дом старой женщины, где должно было быть много ценных вещей. Но, забравшись туда, он оступается на пути к бюсту Бетховена, который захотел забрать из-за своей любви к его музыке, и затем друзья подставляют Алекса, бросив в руки полиции.

В результате уже Алекс становится жертвой жестокого насилия со стороны хранителей порядка, и, не имея возможности им противостоять, вынужден унижаться. Однако мысленно он сохранил свой бунтарский настрой, понимая, что это единственный способ остаться наименее покалеченным. Помещая антигероя в такую ситуацию, автор заставляет читателей в какой-то мере ему сопереживать, несмотря на то, что действия Алекса были вполне равны тем, что применялись теперь к нему.

Однако далее противостояние антигероя и окружающего мира становится все острее. От него отрекаются родители и он попадает в тюрьму, где соглашается на экспериментальную процедуру «перевоспитания». Он подвергается инъекциям неизвестного вещества, которое, вкупе с просмотром видеозаписей с кадрами насилия, вырабатывает у Алекса физическое неприятие любой мысли о совершении противоправных действий. Но все же, желания Алекса остаются прежними, но теперь он вынужден их подавлять, дабы избежать физической пытки со стороны собственного тела. В результате главный герой получает физическую свободу и выходит из тюрьмы, но теряет свободу мыслей, и вынужден постоянно контролировать их и пресекать любые мысли о насилии.

Противостояние антигероя и окружающего мира растет вместе с тем, как он становится орудием в политических играх. Алекса используют в качестве доказательства негуманных действий правительства и буквально доводят до попытки самоубийства, что чудесным образом освобождает его из тюрьмы своего разума, и он снова обретает свободомыслие. Но несмотря на то, что теперь Алекс волен вернуться к насилию, оно больше не привлекает его так, как раньше. Он встречает своего старого товарища, который женился, и

начинает сам задумываться о создании семьи.

В результате, действия антигероя приводят его к тому, от чего он всегда бежал. Алекс всегда стремился выступать против мира вокруг, но когда мир выступил против него, то подросток осознал, что своими методами он не добьется многого. Это заставляет его переосмыслить свое отношение к миру, и свой образ действий в нем.

Нарратив Алекса также выстроен особым образом для поддержания его образа антигероя. В первую очередь стиль его речи, наполненный особым жаргоном «надсатых», но также и достаточно литературными оборотами, создает у читателей противоречивое впечатление. Алекс имеет развитое чувство вкуса, что подтверждается его длинным описанием своего наряда и костюмов своих поделщиков.

В столкновении со стариком-профессором в начале произведения можно увидеть, что Алекс способен выражаться достаточно вежливо и в какой-то мере изысканно, по сравнению со своими товарищами. Но это далеко не привычная ему манера общения, а скорее часть игры, в которую их банда превращает нападение на пожилого мужчину. И не только лишь в этом случае, Алекс постоянно описывает их преступления крайне яркими и восторженными эпитетами, испытывая чувство, похожее на восторг от футбольного матча. Все разбои являются для подростков своеобразным «спортом», где они – умелая команда профессионалов. Даже реплики главного героя очень часто напоминают речь комментатора, просто сообщающего о происходящем и иногда выражающего свои впечатления об этом.

Однако Энтони Берджесс частично **уравнивает** преступный образ Алекса его любовью к симфоническим концертам. Он безусловно разбирается в классической музыке, слушает любимые концерты на качественной аудиосистеме и регулярно покупает новые пластинки. Но при этом, в процессе прослушивания этих концертов Алекс представляет себе все те же сцены насилия. В своих фантазиях он становится всемогущим богом, которому подвластно все.

Кроме того, главный герой рассуждает об окружающем мире, пытается понять его и сделать выводы насчет своей позиции относительно других людей в этом мире: «They don't go into the cause of goodness, so why the other shop? If lewdies are good that's because they like it, and I wouldn't ever interfere with their pleasures, and so of the other shop. And I was patronizing the other shop. More, badness is of the self, the one, the you or me on our oddy knockies, and that self is made by old Bog or God and is his great pride and radosty» [28, с. 71]. И в результате Алекс приходит к выводу, что противостояние с миром неизбежно, поскольку всегда будут существовать те, кто не согласен с твоей позицией, и часто таких людей будет большинство: «And is not our modern history, my brothers, the story of brave malenky selves fighting these big machines?» [28, с. 72].

Но настоящий конфликт возникает у антигероя тогда, когда враждебный мир попадает к нему в разум и не дает жить по привычным для него правилам. Именно это событие является переломным в жизни Алекса, и впоследствии заставляет его переосмыслить свою жизнь.

Таким образом, нарратив Алекса в «Заводном апельсине» направлен на раскрытие его сущности как антигероя. Выявляется его противоречивая натура, свойственная таким персонажам, заключающаяся в сочетании разрушительного и созидательного в сознании героя. И в результате столкновения этих двух начал антигерой претерпевает существенные изменения и происходит пересмотр его системы жизненных ценностей.

Оба романа содержат оригинальные нарративные стратегии, с помощью которых авторы создают достоверные художественные миры, поражающие читателей своей жестокостью, и в то же время притягивающие нестандартными образами героев. Нарратив романов тесно связан с главными персонажами произведений, и любые отхождения от классических литературных приемов дополняются новыми элементами повествования, превращая романы в обширное поле для литературных экспериментов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На протяжении всей истории развития человечества представление о сознании и личности изменялось и усложнялось, дополняясь все новыми деталями и тонкостями нашей природы. Литературный герой прошел долгий путь эволюции. Новые концепции открывают не освещенные ранее аспекты человеческого разума, и убеждают в его безграничности и всеобъемлемости.

Специфику самоидентификации в эстетике постмодернизма можно описать как нестабильный, но продуктивный поиск разрешения кризиса идентичности. Этому процессу в первую очередь поспособствовала децентрация с изолированного образа героя на более обширный спектр социальных факторов. Такая тенденция была подкреплена плюрализмом, который подразумевает максимальное расширение набора художественных инструментов, содействующих друг другу в достижении художественных целей автора. Все эти процессы в целом подчиняются концепции ризомы, согласно которой развитие постмодернистской системы взглядов происходит нелинейно и динамично, при этом сохраняя свою внешнюю целостность.

Идейная особенность в произведениях, использующих сюжет «двойника» и «антигероя» состоит в необходимости подчеркнуть и вынести на первый план конфликт между двумя сторонами одной личности. Перед авторами становится задача раскрыть внутренний мир «расколотого» героя, при этом одновременно описывая проявление черт антигероя, либо его двойника, но наделенного другими чертами характера, действующего под руководством противоположных идей, расходящегося во мнениях с главным героем.

Однако главная проблема в повествовательной структуре таких произведений состоит в необходимости поддерживать логичную целостность истории. Несмотря на оппозицию действующих лиц, автор всегда должен отталкиваться от идеи, что остальные персонажи не видят разницы между реальным человеком и его двойником. Единственным, кто убежден в наличии

этого двойника, должен быть главный герой, и, в некоторых случаях, читатель. Именно этот баланс между внешним единством и внутренней раздвоенностью позволяет создать правдивую картину окружающего мира, убеждая читателя в наличии «реального» двойника. На основе этого можно утверждать об интертекстуальности, свойственной приему двойничества. Она возникает благодаря тому, что автор при написании текста отдает себе отчет в единстве сознания главного персонажа от своего двойника, в то время как от читателя эта информация оказывается скрыта. При условии, что автор не раскрывает мнимости разделения персонажей, история принимает два плана. При первом прочтении, читатель воспринимает историю как вполне логичное повествование о конфликте двух личностей. Однако после того, как читателю раскрывается реальное положение вещей, становятся очевидна вся внутренняя интертекстуальность, и, таким образом, один и тот же текст является наполненным отсылками к самому себе. При втором прочтении действия двойника уже воспринимаются как действия главного героя, с отсылкой к его внутреннему разделению. Согласно Ю. Кристевой, «любой текст – это впитывание и трансформация другого текста» [14, с. 167]. В данном случае трансформация текста происходит лишь в сознании, после прочтения или в его процессе, таким образом, достигая внутренней интертекстуальности.

Как видно, все вышеприведенные особенности произведений, основанных на приеме двойничества, ставят перед авторами нетривиальную задачу в выборе нарративной стратегии. При условии, что «раздвоенность» персонажа почти всегда подразумевает наличие у него каких-либо психических расстройств, в целях наиболее естественного отражения реальности и погружения читателя в художественную реальность истории нарратор должен иногда нарушать стройную систему рассказа.

Роман «Заводной апельсин» Энтони Бёрджесса справедливо считается лучшим произведением автора. Характерной особенностью романа-антиутопии является включение иноязычных вкраплений, представленных языком «надсат». Основной проблемой, поднимаемой в книге, является

подростковое насилие как форма выражения духовного разлада, кризиса личности XX века. В картине мира Алекса, пятнадцатилетнего главного героя, на бессознательном уровне отражается характер социокультурных процессов этого века, связанных с переосмыслением вечных ценностей: добра и зла, Бога, морали. Несмотря на то, что образ Алекса претерпевает эволюцию (из жестокого и эгоистичного подростка он превращается во взрослого человека, стремящегося привести свою жизнь в систему), эта трансформация никак не влияет на характер мироощущения героя в целом. Он продолжает воспринимать мир, как нечто, находящееся в руках некоего равнодушного Бога.

Нарратив Алекса в «Заводном апельсине» направлен на раскрытие его сущности как антигероя. Выявляется его противоречивая натура, свойственная таким персонажам, заключающаяся в сочетании разрушительного и созидательного в сознании героя. И в результате столкновения этих двух начал антигерой претерпевает существенные изменения и происходит пересмотр его системы жизненных ценностей.

Герой «Бойцовского клуба» переживает подобный конфликт. Чак Паланик обостряет переживания главного персонажа за счет введения двойника, который отражает всё деструктивное в личности человека. Дружба, а затем и борьба между двойниками становится главным выражением кризиса идентичности в романе.

Авторами «Заводного апельсина» и «Бойцовского клуба» при написании произведений был выбран ряд нарративных стратегий, создавших «ускользающий» образ главных героев в своих произведениях. Эти приемы позволили не только раскрыть феномен двойничества и антигероизма в романах, но и сохранить интерес читателя до самого конца произведения, что и выразилось в признании романов Э. Бёрджесса и Ч. Паланика выдающимися образцам литературы постмодернизма.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – Л. : Художественная литература, 1986. – 543 с.
2. Белокурова, С.П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. – М. : Паритет, 2007. – 320 с.
3. Бёрджесс, Э. Заводной апельсин / Э. Берджесс. – М. : АСТ, 2014. – 256 с.
4. Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – Л. : Азбука, 2001. – 512 с.
5. Буало-Депрео, Н. Поэтическое искусство / Пер. Э.Л. Линецкой. – М. : Азбука, 2010. – 176 с.
6. Гладилин, Н. В. Постмодернизм и романтизм в романе Б. Штрауса «Молодой человек» / Н. В. Гладилин. Известия Уральского университета. Гуманитарные науки. Филология. – №3, – 2010. – 168 с.
7. Достоевский, Ф. М. Записки из подполья / Ф. М. Достоевский. – М. : Т 8, 2018. – 300 с.
8. Дуркина, Г. Г. Литература постмодернизма / Г. Г. Дуркина. – Мн. : Бел. гос. университет культуры, 2004. – 101 с.
9. Жиличева, Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа / Г. А. Жиличева. – Новосибирск : НГПУ, 2013. – 317 с.
10. Извеков, А. И. Взросление человечества: кризис переходного возраста / А. И. Извеков. – СПб. : С.-ПУ, 2011. – 127 с.
11. Ильин, И. Постмодернизм: от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа / И. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 250 с.
12. Коваленко, А. Г. Литература и постмодернизм / А. Г. Коваленко. – М. : РУДН, 2004. – 142 с.
13. Кравченко, А. И. Культурология: Учебное пособие для вузов / А. И. Кравченко. – 3-е изд. – М. : Академический проект, 2002. – 496 с.

14. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева. – М. : РОССПЭН, 2004. – 634 с.
15. Луков, В. А. История литературы: Зарубежная литература / В. А. Луков. – М. : Академия, 2003. – 512 с.
16. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 350 с.
17. Николукин, А. Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. Н. Николукин. – М. : Интелвак, 2001. – 800 с.
18. Прохоров, М. П. Большой энциклопедический словарь / М. П. Прохоров. – М. : Советская энциклопедия, 1993. – 1632 с.
19. Прохорова, Т., Шамина, В. Метафоры постмодернизма в литературе XX века. // Постмодернизм в зарубежной и русской литературах / Т. Прохорова, В. Шамина. – Казань : КГУ, 2010. – 86 с.
20. Пятифан: Эссе по книге Энтони Берджесса «Заводной Апельсин» (1962) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://5fan.ru/wievjob.php?id=13852>. – Дата доступа : 14.04.2019.
21. Рикер, П. Время и рассказ. Т.2. Конфигурация в вымышленном рассказе. / П. Рикер. – М. : Академия исследования культуры, 2000. – 215 с.
22. Тюпа, В. И. Нарративная стратегия романа / В. И. Тюпа. – Новый филологический вестник, 2011. – № 3. – 8-25 с.
23. Фролов, Г. А. Постмодернизм и романтизм: диалог и вызов / Г. А. Фролов. – Казань : КГУ, 2003. – 353 с.
24. Хамидуллина А. А., Ольховикова Ю. А. Специфика искусственного сленга «НАДСАТ» в антиутопии Э. Бёрджесса «Заводной апельсин» и способы его перевода на русский язык (на примере переводов В. Бошняка и Е. Синельщикова) / А. А. Хамидуллина, Ю. А. Ольховикова // Молодой ученый. – 2015. – №10.5. – С. 55. – (дата обращения: 16.04.2019)
25. Язык Надсат из «Заводного Апельсина». Блог образовательного центра «Интенсив» [Электронный ресурс] : Режим доступа:

http://intensiv.ru/blog/blog_1/nadsat-language-of-a-clockwork-orange.php. Дата доступа: 16.04.2019.

26. Abrams, M. H. A Glossary of Literary Terms / M.H. Abrams. USA. : HEINLE & HEINLE, 1999. – 366 p.

27. Brombert, V. In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980 / V. Brombert. – Chicago: University of Chicago Press, 1999. – 178 p.

28. Burgess, A. A Clockwork Orange / A. Burgess. – NY. : W. W. Norton, 1995. – 240 p.

29. Cuddon, J. A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory / J. A. Cuddon. UK : Penguin General, 2014. – 814 p.

30. Elam D. Romanticism and Postmodernism / D. Elam. Cambridge Univ. Press, 1999. – 12 p.

31. Frensel, E. Motiv der Weltliteratur / E. Frensel. Kröner : Doppelgänger, 1992. – 94-102 p.

32. Herdman, J. The Double in Nineteenth-Century Fiction / J. Herdman. DE. : Springer, 1990. – 174 p.

33. Jesse K. The World is Broken / K. Jesse. – Stirrings Still. International Journal of Existential Literature. Fall/Winter, 2005. – Vol.2. – № 2. – 4 p.

34. Palahniuk, C. Fight club / C. Palahniuk. – NY. : W.W. Norton, 1996. – 208 p.

35. Ruwara!Net Лучшие книги онлайн: [Электронный ресурс] : Бёрджесс, Э. Заводной апельсин / Э. Бёрджесс. – изд-во АСТ. – 2003 Режим доступа: <http://ruwara.net/book/9409/>. – Дата доступа: 13.04.2019.

36. Webber, A. J. The Doppelgänger: Double visions in German Literature / A. J. Webber. – Oxford : OUP, 1996. – 76 p.