

Критика

А. ДОРОШЕВИЧ ЭНТОНИ БЁРДЖЕСС: ЦЕНА СВОБОДЫ

С чего это непременно вообразили они, что человеку надо непременно благоразумно выгодного хотенья? Человеку надо — одного только самостоятельного хотенья, чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела.

Ф. М. Достоевский. «Записки из подполья»

Мировую известность Энтони Бёрджесс приобрел в 1971 году, почти десятилетием позже публикации «Заводного апельсина»¹. Тогда экранизация Стэнли Кубриком этого небольшого по объему романа взбудоражила киноаудиторию по обе стороны Атлантики своим изысканно стилизованным изображением «ультранасилия», проводником которого стал созданный писателем молодой «герой нашего времени». Бёрджесс к тому времени был автором восемнадцати романов и нескольких литературоведческих книг (не говоря о многих музыкальных произведениях, в том числе симфонических), хотя шел лишь шестнадцатый год его официальной (со времени первой публикации) литературной карьеры.

За ним уже установилась репутация сатирика в духе Ивлиана Во с некоторым авангардистским уклоном, проистекающим из любви к творчеству Джеймса Джойса. Ранние романы Бёрджесса, связанные с личным опытом автора, учительствовавшего в английской провинции и в колониях (Малайя, Бруней), давали для этого достаточно солидное основание. Несколько сюрреалистические повороты сюжета подчеркивали сатирическую направленность повествования, затемняя, быть может, незыблемую и с редким постоянством сохраняемую философскую основу: твердое убеждение автора в необхо-

димости для человека сознательного выбора между добром и злом.

Проблематика эта, вполне органичная для самого Бёрджесса, родившегося в католической манчестерской семье и учившегося в католической школе, по-разному соотносится с господствующим общественным сознанием — соответственно духу времени и заботе момента. В годы преобладания в умах идей социалистического толка всякое зло рассматривается прежде всего как зло социальное, проистекающее извне человека, по природе своей существа доброго, но извратившего эту свою природу в результате неправильной социализации. Борьба со злом при таком взгляде на его корни обращается прежде всего на изменение внешних условий человеческого существования. Когда же преобладают религиозные идеи, взгляд на проблему зла становится более традиционным: в его существовании усматривается наследие первородного греха, коренящегося в человеческой природе. Центр тяжести переносится на проблему личной ответственности каждого человека, способного сознательно избрать путь спасения, открытый ему искупительной жертвой Христа.

В начале 70-х, когда с киноафиш на будущих зрителей взглянула ухмыляющаяся физиономия Малькольма Макдоуэлла в роли юного Алекса, насильника и хулигана, получающего эстетическое наслаждение от своего вандализма, как раз происходила смена ориентаций. Неоконсервативные настроения сменяли эйфорию от темпа социальных перемен 60-х годов. «Общество потребления», сложившееся в это десятилетие и, казалось бы, решившее многие социальные проблемы, выдвинуло не меньшее число новых, и среди них не последней оказалась проблема насилия. При этом насилие и жестокость рассматривались как социальный симптом, а не просто как бытовое проявление. На первый план вышла связь понятий «насилие» и «молодость».

Совсем недавно прошумела «майская революция» 1968 года в Париже, бурлили студенческие кампусы в Америке, рвались бомбы, подложенные западногерманской «фракцией Красной Армии» и итальянскими «Красными бригадами». Эти крайние проявления политического насилия родились на

¹ Русский перевод см. в журнале «Юность», 1991, № 3—4.

базе молодежной субкультуры, сформировавшейся на протяжении 60-х годов и состоявшей из смеси инфантильного утопизма в руссоистском духе, искреннего протеста против несправедливостей «взрослого мира» и желания проявить собственное «я», избежав тем самым конформизма, самого большого греха в глазах либерального сознания.

В старом, как мир, противостоянии «природы» и «культуры» силы, выступающие на стороне «природы», в этой субкультуре возобладали. «Культура» трактовалась как господство, принуждение, эксплуатация, сторонники «природы» открывали дверь биологическому инстинкту, веря в его изначальную благодетельность. Оправданной становилась и идущая от «природы» жестокость, коль скоро она противопоставлялась жестокости рациональной машины правления, каковой предстало общество в глазах левых интеллигентов 60-х.

Если же убрать отсюда всякую политическую мотивацию, оставив лишь молодежный гедонизм, погоню за жизненными благами, диктуемую самой природой «общества потребления», как оно сложилось к началу 60-х годов, то всеобщее усиленное внимание к проблемам молодежной преступности, особенно немотивированной, становится вполне понятным.

Именно в начале 70-х к ощущению абсолютной ценности свободы прибавилось осознание цены, которую за эту свободу приходится платить. Она оказалась довольно высока: все асоциальные проявления — это то, что составляет необходимый и неизбежный компонент права на собственный поступок. Тот, кто эту цену платить отказывается, вынужден в качестве последнего аргумента прибегать к формам государственного принуждения.

Бёрджесс усвоил эту истину гораздо раньше, роман «Заводной апельсин», вышедший в 1962 году, когда проблемы молодежи лишь обозначились, — недвусмысленное тому подтверждение. Вернувшись в Англию после работы в дальних уголках империи с 1954 по 1960 годы, Бёрджесс увидел другую страну, совершившую в его отсутствие переход от послевоенных экономических трудностей к безудержному потребительству. («Вам никогда так хорошо не жилось», — заявил соотечественникам в 1959 году премьер-министр Гарольд Макмиллан. Десятилетие спустя уже никто не стал бы оспаривать его слова.)

Свое ощущение перемены писатель так формулирует в вышедшем совсем недавно первом томе автобиографии: «Коллективная агрессия имперской эпохи трансформировалась в беспричинную жестокость, монополию на которую получила молодежь. Часть ее, умевшая давать отчет в своих чувствах, ощутила гнев, и Джон Осборн объяснил ей почему. Это был гнев на духовный вакуум, оставляемый потребительством, которое, в свою очередь, осуществлялось самой же молодежью». Те же, кто не «оглядывался во гнев» на имперское прошлое, организовывал молодежные банды со своим жаргоном и униформой (многим памятна схватка «модов» и «рокеров» на брайтонских пляжах в 1961 году).

Весь этот мир, обрушившийся на Бёрджесса, словно из будущего, именно как мир бу-

дущего предстает в «Заводном апельсине». Алекс и его дружки орудуют не в знакомом английском антураже, но в некоем абстрактном мегаполисе, сохраняющем лишь отдельные детали английской жизни, вроде старушек из «паба», которым молодые люди ставят выпивку за свидетельство об алиби. Они избивают одиноких стариков, насиляют девушек и при случае могут убить без каких бы то ни было угрызений совести. Им изначально присуще какое-то радостное одушевление своим образом жизни, а сам Алекс вдобавок еще любитель и тонкий знаток классической музыки, которая дает ему ощущение силы и могущества, проявляемый как власть над другими людьми.

Самая главная особенность повествования заключается в том, что идет оно от первого лица (самого Алекса) и выдержано в строго стилизованной манере, когда повествователь наряду с разговорными формами употребляет архаические, равно как и прямое обращение к читателям: «О, мои братья» (совсем как ницшевский Заратустра). Главный остраивающий эффект заключается в том, что речь повествователя строится на жаргоне, использующем почти в каждой фразе незнакомые читателю слова, причем автор не дает ни малейшего намека на их значение, кроме их местоположения и, следовательно, функции, и предположительно-го смысла.

Понять их и оценить авторский юмор может только русскоязычный читатель английского текста романа. Вот вполне нейтральный пример: «Мы сделали этой девочке *tolchok* в *litsa*, и *krovvu* появилась у нее на губах». Этот молодежный жаргон, у Бёрджесса по принципу «от противного» строящийся на русской лексике, а не на американской, как это было бы естественно ожидать, называется *padsat* (то есть «надцать», по тому же типу словообразования, что и *teen* в английском слове «teenager»), то есть молодой человек в возрасте от тринадцат-и до девят-надцат-и). Одновременно, совершенно в духе Джойса, одного из литературных учителей Бёрджесса, используемые русские слова несут в себе и каламбур, внятный то русскому, то английскому уху. Так, слово «хорошо» передается графически как *horrorshow*, что по-английски значит «шоу ужасов», а, скажем, написание *bolshy vesk*, звучащее приблизительно как «большевик», означает «большой человек», ибо *vesk* здесь — это усеченная форма слова «человек».

Переводчик «Заводного апельсина» в журнале «Юность» Евг. Синельщиков выбрал путь зеркальной передачи принципа «надсада», то есть в русский текст он вставляет английские слова в русском написании. Логически это вполне правильный путь, хотя эффект получается совершенно другой, отличный от задуманного автором. Ведь и так на протяжении более чем тридцати лет русский молодежный жаргон насыщался английскими словами, в результате чего еще большее расширение этого и без того широкого и понятного поля проходит сравнительно мало замеченным. А если прибавить сюда и современный русский жаргон, часто употребляемый в русском варианте романа, то в конечном итоге мы получаем произведение, максимально приближенное к нашим

повседневным реалиям (к сожалению, разумеется, но — что поделаешь — за тридцать лет, прошедших со времени появления «Заводного апельсина», будущее успело стать настоящим). Бёрджесс же стремился к противоположному — к максимальной стилизации и острашению с отдельными элементами узнаваемости, что, кстати, в высшей степени удалось Стэнли Кубрику в его экранном варианте романа.

Именно стилизация создает слегка абстрактный колорит, вообще характерный для антиутопии как жанра и не позволяющий рассматривать «Заводной апельсин» в ряду произведений «о проблемах молодежи и молодежной преступности». Автор ставит вопрос шире, рассматривая тайну рождения зла в душе человека экзистенциально, без спасительного списывания всего плохого на «социальные обстоятельства», изменив которые, можно якобы тут же обнаружить, что все люди — сплошные праведники¹.

Вот как формулирует проблему сам Алекс (для сохранения точного смысла даю свой дословный перевод): «Но, братья, когда начинаю кусать ногти над проблемой, что есть причина зла, я просто смеюсь-заливаюсь, словно какой-нибудь malchik. Ведь никто не допытывается, что есть причина добра, зачем тогда наоборот? Если lewdies добры, значит, им это нравится, так что я бы и не подумал портить им удовольствие. И соответственно, наоборот. Я вот предпочитаю наоборот. Более того, зло происходит из души, из нее одной, из вас и меня, когда мы oddy knokie, а душу эту создал старина Бог к своей славе и gadosty. А если нет души, то и зла нет, в том смысле, что все эти правительства, и судьи, и школы, они зла не потерпят, потому что и души не потерпят. А разве наша современная история, братья мои, не сводится к тому, что храбрые malenky души сражаются с этими большими машинами? Тут, братья, я серьезно говорю с вами. Но все, что я делаю, я делаю оттого, что мне так нравится».

Не случайна поэтому любовь Алекса к музыке, в частности, великому «Людвигу Ивану» с его «Одой к радости». Глубокое эстетическое чувство так же свободно рождается из глубины человеческой души, как и чувство нравственное; рок- и поп-музыка Алексом отвергаются: они слишком функциональны и социальны по своей сути, чтобы становиться в этот ряд.

Свободному выбору, делаемому в пользу зла, автор во второй части книги противопоставляет насильно навязываемое добро. Попав в тюрьму, Алекс оказывается подопытным кроликом в научном эксперименте: с помощью медикаментов ему прививается устойчивый условный рефлекс отвращения ко всякому насилию и агрессии. Посаженный перед киноэкраном, он вынужден наблюдать картины зла, в том числе документальные свидетельства нацистских зверств,

¹ Почти назойливо звучат частые объяснения в нашей прессе (в чем-то, разумеется, и обоснованные), что, дескать, преступность нынешняя разгулялась так исключительно в силу жизненных трудностей, которые мы все испытываем, а вот заживем богато, по-капиталистически, так сразу каждый и станет друг другу товарищ и брат. Не все же, однако, становятся на нехороший путь, и роль нравственных устоев, определяющих выбор поведения, не стоит совсем сбрасывать со счетов.

от которых у него под действием вводимых лекарств возникает чувство непреодолимой тошноты и слабости. Более того, такая же болезненная реакция возникает и по отношению к музыке, которой сопровождаются фильмы.

Новая правительственная программа, частью которой стал эксперимент с Алексом, строится на принципе, выглядящем на первый взгляд весьма прогрессивно, но в высшей степени сомнительном с точки зрения традиционной этики. Она направлена не на наказание преступника, своего рода месть его телу, но на исправление его, переделку его души. И именно в этом посягательстве на душу, на свободу Бёрджесс видит грех гораздо более значительный, нежели жестокость и насилие, осуществляемые в результате свободного выбора. Неудивительно, что осуждение подобного рода «реформирования» сознания высказывает носитель традиционной этики, вечно пьяный тюремный капеллан: «Чего желает Бог? Желает он просто наличия добра или же сознательный выбор добра для него важнее? Быть может, человек, выбирающий зло, в каком-то смысле лучше того, кто насильно вынужден творить добро?»

Люди, подобно плодам растущие на древе жизни, становятся механическими существами, «заводными апельсинами», будучи лишены того, что делает их людьми — свободной воли. А что эта самая свобода воли утверждается чаще всего разрушительными способами, понимал еще Достоевский, за сто лет до появления романа Бёрджесса писавший от лица анонимного «парадоксалиста из подполья»: «...все дело-то человеческое, кажется, и действительно в том только и состоит, чтобы человек поминутно доказывал себе, что он человек, а не штифтик! хоть своими боками, да доказывал; хоть троглодитством, да доказывал».

Троглодит Бёрджесса, ставши штифтиком после сеансов «исправления», на своих боках убеждается, что насилие, произведенное над ним, так же античеловечно, как и насилие, творимое в прошлом им самим. И лишь в последней главе (не вошедшей в русский вариант романа, напечатанный «Юностью») автор делает некий ход в сторону от намеченной с самого начала жесткой схемы: Алекс, возвращенный в прежнее состояние в результате антиправительственной кампании либеральной прессы, вдруг перестает испытывать былое удовольствие от «ультранасилия». В голове у него, к собственному удивлению появляются мысли о сыне и о девушке, которая могла бы стать матерью этого сына... Герой-повествователь ощущает, что взрослеет и даже высказывает соображение, что юность — это есть некое изначально заданное существование, а молодые люди похожи на заводные машинки, запущенные по прямой линии и в силу этого крушащие все на своем пути.

Эта слегка намеченная эволюция героя несколько смягчает безысходность антиномии свободно выбираемого зла и насильно навязываемого добра. В конечном итоге первое — это активность, способная на эволюцию и изменение, второе — заданная извне пассивность. Пассивность же — один из основных пороков в глазах Бёрджесса. Здесь

он вполне разделяет господствовавшие в 60-е годы среди либеральной интеллигенции настроения «активизма», желание «расшевелить болото», заявить о своей позиции. Было бы интересно подсчитать, сколько раз в эти годы в литературе и в кино цитировался стих из Откровения Иоанна Богослова: «...ты ни холоден, ни горяч: о, если бы ты был холоден или горяч!» Достаточно вспомнить романы другого католика Грэма Грина с его «Тихим американцем», «Комедиантами», «Путешествием с тетушкой», чтобы увидеть, насколько эта увлеченность «жаром» была распространена.

Схватке добра и зла, в которой худшим грехом оказываются «теплота», «нейтральность», посвятил Бёрджесс роман «Трепет намерения» (1966), который публикуется в этом номере. Если «Заводной апельсин» — роман-антиутопия, то «Трепет намерения», как обозначено в подзаголовке, — «эсхатологический шпионский роман». В качестве «шпионского» он читается вполне в духе триллеров о Джеймсе Бонде, где герой много убивает, со вкусом ест и пьет, завоевывает женщин, вступает в схватку с международным махинатором типа Голдфингера. В сюжете есть неожиданные повороты, финал его трудно предсказуем. Одновременно все те же элементы могут читаться и на другом, «эсхатологическом» уровне. Здесь уже все сложнее. Детали, выглядящие как характерные преувеличения «бондовского» жанра, приобретают метафорическое значение. Гиперсексуальность, гастрономические переклесты, умение убивать становятся чертами, свидетельствующими об активной жизнеспособности героя, противостоящей всему «теплому», «нейтральному», то есть всему, что не включено во вселенскую схватку двух начал — добра и зла.

В «Трепете намерения» Бёрджесс выступает отнюдь не как правоверный католик. В его трактовке универсальной борьбы зла и добра, дьявола и Бога явно просматривается философия манихейства, что, впрочем, он и не отрицает, заявляя устами своего героя Дениса Хильера: «Жизнь — это манихейское мессиво!» Характерное для манихейства разделение на противоположности автор проводит по всем регистрам, начиная с борьбы сторон в «холодной войне», кончая противопоставлением двух женщин, индианки мисс Деви (от «дьявол») и юной Клары («светлая»). Первая, с ее иступленным эротизмом, оставляет Хильера беспомощным в руках врага и мучителя, вторая — словно дантовская Беатриче открывает перед ним возможности новой жизни.

Однако символическое прочтение начинается не с самого начала романа. Первая его глава, посвященная истории взаимоотношений Хильера и Роупера, выдержана вполне в реалистических тонах «романа воспитания». Католическая школа, изображенная здесь, во многом воспроизводит ту, где учился сам Бёрджесс, а история духовного развития двух друзей-школьников весьма характерна для их поколения. Путь Роупера, в частности, — это путь рационалистически настроенного интеллигента, желающего выработать цельное, непротиворечивое мировоззрение и не признающего изначального дуализма абсолютных добра и зла, требующих экзистенциального выбора. В результа-

те после разочарования в очередной идеологии очень легко происходит переход к следующей.

Сначала, в период «просветительского рационализма», Роупер заявляет, что «зло пристокает от невежества». Далее, как определяет Хильер, идет движение «от сухого рационализма к сентиментальности», приходящееся на период войны, пока, наконец, женившись в послевоенной Германии на недалекой немке и попав под ее влияние, Роупер уже готов искать основания для вполне пронацистских взглядов, выражаемых его женой Бригиттой. После расставания с Бригиттой — период лейборизма и, наконец, переход на советскую сторону, так объясняемый Хильером: «Тебе требовалась лишь вера, но ты не смог обрести ее ни в религии, ни в том, что называл своей страной».

В этой главе герой-повествователь чем-то напоминает разочарованных персонажей Грина, через силу продолжающих исполнять свою роль в жизненной игре, но готовых выйти из нее («По натуре я игрок, но игра стала слишком грязной, и я из нее выхожу»). Однако следующий шаг духовного развития подобного героя — возрождение через нравственный выбор — делается в рамках совсем другого типа повествования: гиперболически условного триллера (уже в третьем лице). Корабль, пассажиры которого совершают круиз до советского черноморского порта Ярылык, откуда Хильер должен похитить перебежчика Роупера, выглядит как своего рода ковчег потребительской цивилизации, символом которой оказывается обжорство. Кульминацией, дающей окончательное пластическое выражение этой метафоры, становится эпизод «дуэли желудков» между Хильером и таинственным международным дельцом Теодореску¹.

Приступая к этому состязанию, Хильер торжественно заявляет: «Я верю, что у человека есть право на выбор. Я признаю основной догмат христианства — свободу воли». Это высказывание кажется несколько неуместным, поскольку сразу за ним идет некоторое снижение — выбор блюд. Однако это лишь первое впечатление. Ведь Теодореску — родной брат Доктора Но, Голдфингера и всех прочих повелителей тайных подпольных империй из джеймсбондовских романов и фильмов. Они выводятся как некая «третья сила», находящаяся по ту сторону мирового противостояния Запада и Востока и претендующая на абсолютное мировое господство. Если агенты противоборствующих сторон — люди со своими слабыми и сильными сторонами, то проводники воли этих сверхвластителей выделяются нечеловеческими чертами, вроде железной руки или стальных челюстей (из тех же бондовских фильмов). Притязание на абсолютное всемогущество делает их в собственных глазах воплощением судьбы, безличной, все предопределившей, не оставляющей никакого выбора своим противникам. «Все... предопределено», — заявляет мисс Деви, подручная Теодореску, оказывающаяся всемогу-

¹ Если вспомнить, что роман Бёрджесса появился в 1966 году, то становится очевидным приоритет писателя в использовании мотива, столь частого впоследствии в мировом кино («Большая жратва» М. Феррери, «Повар, Вор, его Жена и ее Любовник» П. Гринуа).

шей благодаря своему инферальному эротизму. Место эмоциональных, экзистенциальных ценностей, связанных с понятием добра и зла, занимает чистая функциональность, стремление к власти и богатству, не имеющее отношения ни к каким человеческим предпочтениям и потому нейтральное по отношению к ним. «Я сохраняю абсолютный нейтралитет», — заявляет Теодореску, занимающийся перепродажей разного рода секретов противоборствующим сторонам «холодной войны» и потому заинтересованный в сведениях, которые знает Хильер.

В манихейской вселенной Хильера (и, соответственно, Бёрджесса) нет большего зла, чем нейтральность. «Корень зла — в нейтралах, в неприсоединении», — несколько раз на протяжении романа заявляет герой. Это звучит вполне в духе призывов к «ангажированности», которые столь часто раздавались на протяжении 60-х годов из среды, как либерально, так и леворадикально настроенной западной интеллигенции. В свое время эта «ангажированность» весьма односторонне трактовалась в духе исключительно просоциалистическом и тем самым — просоветском. На деле — это с математической простотой явствует из формулы Бёрджесса — нейтральности противостоит сама возможность выбора из добра и зла, нейтралитет же признает не абсолютные категории, а лишь функциональность. «Как легко он низвел живое человеческое существо до его корабельной функции, — упрекает себя Хильер. — Это и называется быть нейтралом, то есть скорее машиной, чем кукольными подмостками, где происходит борьба со злом или с добром?» Этот пассаж почти дословно совпадает с известной фразой Достоевского о том, что сердца людей — поле битвы дьявола и Бога. Однако если у Достоевского это лишь часть здания православной философии, для Бёрджесса здесь заложен краеугольный камень его манихейской вселенной. «...В идее Бога заложена идея анти-Бога. Подлинная реальность — это... состязание двух игроков. Мы — мои коллеги и наши коллеги с той стороны (имеются в виду противоборствующие спецслужбы. — А. Д.) — как раз и являемся отражением этого состязания. Впрочем, отражением довольно бледным. Прежде оно было значительнее и ярче: тогда каждая из сторон олицетворяла собой то, что принято называть добром и злом... Но поскольку сегодня мы не верим в добро и зло, то остается лишь продолжать эту глупую, бесцельную игру... Мы слишком ничтожны, чтобы нам противостояли силы света или силы тьмы. Более того, во время игры мы время от времени открываем двери злу. Оно незаметно проникает в наш мир. И оказывается, что в нем отсутствует добро, необходимое для противостояния злу. Вот тут-то и становится так мутно на душе, что хочется выйти из игры».

В конце концов после разнообразных приключений Хильер действительно выходит из

игры, обосновывается в Ирландии, принимает сан священника, несмотря на свои несколько еретические взгляды. Впрочем, манихейский жесткий дуализм нужен Бёрджессу скорее как впечатляющая философская схема, на которую можно наложить сюжетную структуру романа. Гораздо более важное значение имеет для него другая ересь внутри христианства. Бёрджесс, получивший образование в католической школе, с ранних лет воспитывался в духе учения Блаженного Августина о предопределении, благодати и совмещении их со свободой воли. От Августина воспринял он и сохранившиеся в агустинианстве элементы манихейского дуализма. Однако проповедь современника и противника Августина британского монаха Моргана, известного под христианским греческим именем Пелагий, привлекла его больше. Видя в учении о предопределении избранных пессимистический фатализм, Пелагий и его последователи считали основой нравственности абсолютную свободу воли, дарованную Богом человеку. Эту доктрину Бёрджесс положил в основу своего творчества и не отступает от нее вплоть до самых последних своих сочинений. (А одних только романов, не считая литературоведческих исследований, биографий, эссе и телесериалов, у него на сегодняшний день около тридцати.) Спор Пелагия с Августином стал даже сюжетом стихов и сценария, которые сочиняет герой романа Бёрджесса «Заводной завет» (1974) писатель Эндерби:

Сказал Августин: если Всевышний Всеведущ,
То знает число волосков, что на пол слетят
При ближайшей стрижке, которая может
Оказаться последней.

Но Пелагий ответил: Милость, вот слово.
Но величайшее слово: Любовь. Своею

Он дарует людям свободу принять Его
Или отвергнуть.

И не случайно то же самое повторяет и апостол Павел, главный герой романа «Царство неправедных» (1985): «Бог даровал человеку свободу — на зло и на добро. Ужасающий дар, но и благословенный. Бог не хочет ущемлять свободы своих творений. Ни для добра, ни для зла». Однако, как замечает Эндерби, этот гротескный двойник самого автора, «нельзя творить поэзию из голой доктрины. Надо найти символы».

Наиболее впечатляюще это было сделано в «Заводном апельсине», что и определило его широкую популярность. Постановка универсальных вопросов не оказалась оторванной в нем от примет времени и злобы дня. В «Трепете намерения» автор предпринимает обратный ход: через политическую злободневность и популярность жанра осуществляется продвижение к разговору на уровне более абстрактном. Оба романа как бы дополняют друг друга, хотя, разумеется, не исчерпывают Бёрджесса как писателя, знакомство с которым, вероятно, будет продолжено.