

Лисник Марина Владимировна

**О ТРАНСФОРМАЦИИ ПОНЯТИЯ "НАСТОЯЩИЙ" ("REAL") В РАССКАЗЕ Б. ОЛДИССА
"СУПЕРИГРУШЕК ХВАТАЕТ НА ВСЕ ЛЕТО" ("SUPER-TOYS LAST ALL SUMMER LONG")**

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2009/12-2/66.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2009. № 12 (31): в 2-х ч. Ч. II. С. 166-171. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2009/12-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

О ТРАНСФОРМАЦИИ ПОНЯТИЯ «НАСТОЯЩИЙ» («REAL») В РАССКАЗЕ Б. ОЛДИССА
«СУПЕРИГРУШЕК ХВАТАЕТ НА ВСЕ ЛЕТО» («SUPER-TOYS LAST ALL SUMMER LONG»)

Лисник Марина Владимировна
Ивановский государственный университет

Никто не знает, что на самом деле значит *настоящие*.
«Суперигрушек хватает на все лето». Олдисс Б.

Данная статья посвящена рассмотрению процесса смыслового преобразования понятия «real» - слова, часто встречающегося в речи персонажей рассказа английского писателя-фантаста Б. Олдисса «Суперигрушек хватает на все лето».

Творчество Б. Олдисса принято относить к «зрелой литературе», называемой в одних литературоведческих источниках «новой волной» английской научной фантастики [Энциклопедический словарь английской литературы XX века, 2005, с. 313], в других – «постволной» [Дрозд, 1994, с. 344]. Период «новой волны» в литературе XX века характеризуется «пересмотром традиционных форм и тем, достоверной психологией», описанием «реальных отношений между людьми», «символикой», «апелляцией к мифам и архетипам коллективного бессознательного» [Там же]. В литературе подобного рода «всякое действие и описание обстановки имеет помимо своего прямого значения еще и символическое толкование» [Там же, с. 348]. «Олдисс никогда не говорит ничего впрямую, ... он обращается к зрелому читателю и предлагает ему самому поразмыслить о реальности...» [Там же, с. 349]. Не случайно концовки многих его произведений, включая и рассказ, о котором речь пойдет ниже, остаются «открытыми», незаконченными.

Согласно различным источникам, «в СССР Олдисс почти не переводился и представлен» лишь серией небольших рассказов [Новая энциклопедия, 1988, с. 318].

О новизне и актуальности предпринятого нами анализа одного из рассказов Олдисса свидетельствует и тот факт, что критические статьи о творчестве писателя, помимо биографических данных, отражают концептуальные и композиционные особенности его более крупных произведений, например, романов «Гелликония», «Маласийский гобелен» и других. О рассказах Б. Олдисса встречаются лишь краткие упоминания без подробного анализа концептуальных или языковых особенностей произведений.

По мнению психологов, наша жизнь на 80%, если не больше, состоит из общения с себе подобными. Как речевого, так и неречевого. Мы произносим те или иные слова или выражения, характеризуя при этом окружающих нас людей, разнообразные жизненные ситуации. Но как часто нам случается задумываться над *настоящим* смыслом произносимых слов? И насколько могут быть верны те характеристики, которые мы спешим дать происходящим с нами событиям или окружающим нас людям? И могут ли определения, которые мы даем различным явлениям действительности, отразить в полной мере суть явлений? Именно над такими, на наш взгляд, немаловажными вопросами заставляют задуматься «Суперигрушки» Б. Олдисса.

Цель исследования - путем анализа смыслового преобразования слова «real» выявить концепцию, заложенную в данном произведении.

Прежде чем приступить к рассмотрению смысловых нюансов слова «real» непосредственно в самом тексте рассказа, мы считаем целесообразным ознакомиться с **традиционным** толкованием этого слова в английском языке середины 20 века (1950-1980 гг.) – периода творчества Б. Олдисса.

Такие толковые словари английского языка такие как The new international Webster's comprehensive dictionary of the English language (1998), The concise Oxford dictionary (1984), Collins junior dictionary (1987), издающиеся с 1911, 1957-го годов, фиксируют следующие значения слова «real»:

- 1) having existence or actuality as a thing or state; not imaginary: a *real* event;
(существующий или актуальный в виде какой-либо вещи или положения вещей; не воображаемый: *настоящее* событие (происшествие));
- 2) being in accordance with appearance or claim; genuine; not artificial;
(соответствующий очевидности или утверждению; искренний (о чувстве), подлинный; неподдельный);
- 3) representing the true or actual, as opposed to the apparent or ostensible: the *real* reason;
(представляющий истину или то, что фактически существует, в противоположность кажущемуся или показному: *настоящий* аргумент);
- 4) unaffected; unpretentious: a *real* person;
(неподдельный, искренний; простой, скромный, без претензий: *настоящий* человек);
- 5) *Philos.* Having actual existence, and not merely possible, apparent, or imaginary (существующий в настоящий момент, а не гипотетически возможный, не кажущийся, не воображаемый)» [The new international Webster's comprehensive dictionary of the English language, 1998, p. 1050];
- 6) true; not a false one: a *real* hero (истинный, неподдельный, не лживый: *настоящий* герой) [Collins junior dictionary, 1987, p. 321].

Итак, традиционное толкование слова «real» в английском языке начала и середины 20 века имеет скорее положительную окраску: искренний, неподдельный, нелицемерный, нефальшивый, то есть такой, какой должен быть, соответствующий либо норме, либо идеалу (значения № 2, 4, 6).

Вернемся к рассказу Олдисса, где автор пытается решить дилемму «real-not real» («настоящее-ненастоящее») с нескольких позиций.

Главный герой рассказа – мальчик-андроид Дэвид – «ненастоящий» в том смысле, что он не состоит из плоти и крови, то есть не является биологическим существом. Однако его чувства к приемным родителям – настоящие и, значит соответствующие второму значению слова «real» - искренние, *неподдельные*. С другой стороны, приемные родители Дэвида – «настоящие» с точки зрения своего биологического происхождения, они – не машины с искусственным интеллектом, а люди. Настоящие биологически, *неподдельные*. Однако, проследив их отношение к приемному сыну, можно прийти к выводу, что одним лишь биологическим происхождением их человеческая сущность как будто бы и ограничивается: полное отсутствие материнского инстинкта, родительской любви или просто привязанности. Следовательно, получается, они не являются *хорошими* родителями в общепринятом понимании, такими, какие должны быть любящие родители. Происходит своего рода **смещение значения** понятия «real» в сторону от общепринятого («real things are good»): то, что является *настоящим*, не всегда воспринимается как *хорошее*, соответствующее норме. Герои, являющиеся настоящими в биологическом смысле, ненастоящие с точки зрения эмоционального отношения к приемному сыну, эмоционально холодные, неживые. Во всяком случае, именно такими они воспринимаются Дэвидом под конец рассказа: «Teddy – I suppose Mummy and Daddy are real, aren't they?» («Тедди, я думаю, мамочка и папа – настоящие, правда?»). Чтобы проверить верность данной позиции либо опровергнуть ее, необходимо проследить развитие понятия «real» («настоящий») в самом тексте рассказа.

Первая попытка выяснения значения слова «real» звучит в вопросе Дэвида, обращенному к своему другу медвежонку Тедди: «- Teddy, you know what I was thinking? How do you tell what are real things from what aren't real things?» («Тедди, знаешь, о чем я думаю? Как отличить, какие вещи настоящие, а какие ненастоящие?»). Ответ медвежонка: «Real things are good» («Настоящие вещи - хорошие») включает в себе **общепринятое** понимание слова «real», несущее положительную окраску. С этого момента данное понимание слова «настоящий» становится основным и для главного персонажа. В этом диалоге, намеренно или ненамеренно, Олдиссом используется так называемый «Сократовский» или «Сократический метод», называемый также «майевтикой». «Майевтика – повивальный метод, который выражается в виде постановки вопроса – «что такое то-то и то-то?» (добро, справедливость или другое этическое понятие)» [<http://ru.wikipedia.org>, с. 1]. В данном примере рассказа это **метод диалога**, в котором путем наводящих вопросов герой пытается выявить суть понятия «real». Диалог Дэвида и Тедди, как и диалоги Сократа и его оппонентов, носит диалектический характер: понятие «real» рассматривается с разных сторон, на примерах разных жизненных ситуаций, в результате чего приобретает разные, иногда прямо противоположные первоначальному, определения. Так, Дэвид пытается проверить положительную окрашенность понятия «real» на категории времени: «I wonder if time is good. I don't think Mummy likes time very much. Is time real, Teddy?» («Я вот думаю, а время, оно хорошее? Мне кажется, мамочка не очень любит время. Время настоящее, Тедди?»). То, что «не очень любит мамочка» Дэвида, становится для него «ненастоящим». Ответ Тедди отрицает предположение Дэвида о нереальности, неподлинности времени: «Clocks tell the time. Clocks are real. Mummy has clocks so she must like them.» («Часы показывают время. Часы настоящие. У мамочки есть часы, значит, она должна любить их.»). Следующий, незамысловатый на первый взгляд, вопрос, обращенный к Тедди «- You and I are real, Teddy, aren't we?» («Мы с тобой настоящие, Тедди, правда ведь?»), подразумевает подвопрос, скрытый подтекст: мальчик хочет узнать, достоин ли он сам любви «мамочки», достаточно ли он хорош и ценен в ее глазах. Ведь «мамочка не очень любит время», наверное, оно «ненастоящее», а если он, Дэвид, - настоящий, ее сын, значит, она просто не может не любить его.

Когда мальчик видит свою мать с «каким-то пустым лицом» («Her face was blank»), «отсутствие на нем какого-либо выражения» («its lack of expression scared him»), пугает Дэвида. Он начинает подозревать что-то неладное, не чувствует ни малейшей привязанности со стороны матери и приходит к выводу: «I'm no good, Teddy.» («Я плохой, Тедди.»). «No good» соответствует в данном контексте понятию «no real» («ненастоящий»), не соответствующий предъявляемым требованиям. Мать в глазах мальчика остается пока еще «настоящей»: «Dear Mummy, you're really my Mummy...» («Дорогая мамочка, ты *на самом деле* моя мамочка...»). Желание обрести наконец-то любовь матери приводит Дэвида к попыткам понять ее: ее настоящее настроение, проникнуть в ее истинные мысли и желания, поэтому и в языковом плане снова не обходится без использования наречия «really»: «My dear Mummy, How are you really, do you love me as much...» («Моя дорогая мамочка, как *на самом деле* твои дела? Любишь ли ты меня так же сильно...»). В конце рассказа Дэвид случайно слышит разговор приемных родителей, в котором Моника бросает фразу о том, что Дэвида «надо будет вернуть на фабрику» («I think he'll have to go back to the factory again»), и у мальчика словно наступает небольшой момент прозрения: а в нем ли собственно проблема? Он ли плох? Разве его любовь к родителям ненастоящая? И Дэвид задает последний вопрос: «Teddy, I suppose Mummy and Daddy are real, aren't they?» («Тедди, я думаю, мамочка и папа настоящие, правда?»).

Итак, мы наблюдаем своего рода сдвиг характеристик персонажей: с одной стороны, Моника и Генри – настоящие биологически, живые люди; Дэвид – ненастоящий, так как он не человек, не биологическое существо, а созданный искусственно андроид. Однако, с другой стороны, в эмоциональном отношении Дэвид предстает в рассказе более живым и настоящим, чем его биологические родители. На наш взгляд, здесь опять усматриваются проявления Сократовской диалектики или «Сократовской иронии» [Там же].

В Дэвиде с самого начала сложно заподозрить робота с искусственным интеллектом не только потому, что на протяжении всего рассказа автор не говорит об этом открыто (кроме финального разговора Генри и Моники), но и потому, что Олдисс наделяет Дэвида всеми характеристиками настоящего мальчика, искренне переживающего из-за равнодушия родителей. Прежде всего, это **невербальные** характеристики, выраженные **глаголами и глагольными формами**, обозначающими активные действия человека: «*Seizing the flower, he ran with it across the lawn and disappeared...*» («Схватив цветок, он бегом пересек лужайку и скрылся...»), «*He stood in the pool engrossed, still wearing his sandals*» («Он стоял в пруду, не сняв даже сандалий»), «*he wriggled away and was gone into the silence of the house*» («он вырвался и скрылся в тишине дома»), «*wrestling with paper and pencil. Finally, he stopped writing and began to roll the pencil up and down the slope of the desk-lid*» («борясь с бумагой и карандашом. В конце концов, он перестал писать и принялся катать карандаш по крышке стола»), «*stared hard*» («пристально всмотрелся»), «*David was staring out of the window*» («Дэвид смотрел в окно»), «*David started to draw...*» («Дэвид принялся рисовать»), «*dragging his satchel, David crept round the side of the house. He climbed on...*» («с трудом таща свой ранец, Дэвид осторожно обошел угол дома. Он вскарабкался...»), «*peeped cautiously in*» («осторожно заглянул»), «*he watched fascinated*» («он смотрел не отрываясь»), «*he started to run across the lawn*» («бросился прочь»).

На **вербальном** уровне подлинность Дэвида как живого мальчика, его детскость, выражается:

1) в употреблении семантически контрастной, **эмоционально окрашенной лексики**: «good - no good» («хороший - плохой»), «real - no real» («настоящий - ненастоящий»), «I love - I hate» («люблю - ненавижу»), «likes...very much» («очень любит»), «one and only» («один-единственный»), «I love you so much...» («я люблю тебя так сильно...»), «guess how much I love...» («представь, как сильно я люблю...»), «She's got Daddy. I've got nobody...and I'm lonely» («У нее есть папа. У меня никого...и я одинок»);

2) в употреблении простых по своей синтаксической структуре **восклицательно-побудительных предложений**: «I'm no good, Teddy. Let's run away!» («Я плохой, Тедди. Давай убежим!»); «First I'm going to have another rose!» («Сначала я сорву еще одну розу!»);

3) в обилии **вопросительных предложений**, характеризующих живую любознательность Дэвида, его стремление понять другого человека («мамочку»), проникнуть в его восприятие и воспринять себя самого с позиции другого: «How do you tell what are real things from what aren't real things?» («Как отличить, какие вещи настоящие, а какие ненастоящие?»); «Is time real, Teddy?» («Время настоящее, Тедди?»); «You and I are real, Teddy, aren't we?» («Мы с тобой настоящие, Тедди, правда ведь?»); «If she loves me, then why can't I talk to her?» («Если она меня любит, тогда почему я не могу поговорить с ней?»); «...Mummy and Daddy are real, aren't they?» («...мамочка и папа настоящие, правда?»);

4) в употреблении **кратких нераспространенных предложений** безоговорочно констатирующего типа: «I'm no good» («Я плохой»); «She's got Daddy. I've got nobody...and I'm lonely» («У нее есть папа. У меня никого...это я одинок») - в этой фразе проскальзывает подавляемый Эдипов комплекс: не вполне осознаваемое чувство ревности к отцу, а также детский эгоизм, осознание только лишь своего одиночества, неспособность увидеть одиночество другого; «I hate that old psychiatrist - he makes me feel I'm not real» («Я ненавижу этого старого психиатра - с ним мне кажется, что я ненастоящий»);

5) в **синтаксической незавершенности** реплик: «...do you love me as much...» («...любишь ли ты меня так же, как...»); «I love you so much that sometimes...» («Я люблю тебя так сильно, что иногда...»).

Эмоциональность Дэвида, его способность чувствовать и, тем самым как бы его подлинность как настоящего мальчика, наиболее ярко представлена в последних трех фразах рассказа: «Plucking a bright pink flower, he carried it with him into the house. It could lie on the pillow as he went to sleep. Its beauty and softness reminded him of Mummy» («С ярким розовым цветком в руках Дэвид вошел в дом. Когда ляжет спать, он положит розу рядом с собой на подушку. Своей красотой и нежностью она так напоминала ему мамочку»).

Итак, казалось бы, идея ясна: неспособность человека (настоящего в биологическом смысле) к настоящему чувству, к эмоциональной самоотдаче ради другого существа. Легче научить любить машину, чем ее создателя - человека. Однако видеть в родителях Дэвида только лишь бесчувственных монстров из плоти и крови, не принимающих настоящей любви своего приемного сына, на наш взгляд, не вполне справедливо и слишком просто. Как заметил один из исследователей творчества Б. Олдисса В. Гопман, «Олдисс отказывается от примитивного «черно-белого» варианта повествования, вводя некую загадку происходящего, подобно тайне в детективе» [Гопман, 2006, с. 14].

Если мы проследим **развитие образа Моники Суинтон** от начала до конца рассказа с целью понять, соответствует ли героиня понятию «настоящая» в значении «умеющая чувствовать, небесчувственная», мы увидим весьма интересную картину. Ее поведение и отношение к Дэвиду с самого начала кажутся довольно странными и алогичными, ведь автор не посвящает читателя в самую главную деталь рассказа: сын героини Дэвид - робот. Поэтому выглядит непонятным и даже чудовищным небольшое уточнение о том, что Моника «старалась любить» Дэвида: «She had tried to love him». Старалась, а не любила. В дальнейшем повествовании, касающемся развития образа Моники, появляется **тема одиночества**: «She remained alone. An overcrowded world is the ideal place in which to be lonely» («Она была одна. Толпа - идеальное место, где можно побыть в одиночестве.»); «...many millions of people suffer from increasing loneliness and isolation» («...все больше и больше людей страдает от одиночества и изоляции»); «Mummy's lonely. That's why she had you» («Мамочка одинока. Вот почему у нее есть ты»). Автор намекает на неудовлетворенность героини своей жизнью и дает понять, что неудовлетворенность эта вызвана пустым и бессмысленным существованием: «Мон-

ica Swinton... went and sat in her living room, *arranging her limbs with taste*. She began by sitting and thinking; *soon she was just sitting*. Time waited on her shoulder with *the maniac slowness* it reserves children, the insane and wives whose husbands are away improving the world» («Моника Суинтон... пошла и села в спальне, *изящно сложив ручки*. Сначала она сидела и думала; а вскоре уже *просто сидела, не думая ни о чем*. Время дарило ей *маниакальную праздность*, которая достается детям, безумцам и женам, мужья которых где-то вдали занимаются улучшением мира»). Эти детали в еще большей степени придают образу героини некоторую загадочность и странность: почему женщина, у которой есть сын, чувствует себя такой одинокой? Почему бы ей не посвятить себя своему ребенку? Моника все же *пытается* выполнить свое материнское предназначение в отношении Дэвида: «Monica walked slowly about the house. She could take up her *painting*. Or she could *dial her friends*. Or she could *wait till Henry came home*. Or she could go up and *play with David*...» («Моника медленно бродила по дому. Она могла бы взяться за *рисование*. Или *позвонить подружкам*. Или *подождать* пока вернется *Генри*. Или пойти *поиграть с Дэвидом*...»). Примечательно то, что, мысленно перебирая варианты своего времяпрепровождения, Моника лишь в последний момент вспоминает о сыне. Вот другой пример побуждений Моника сблизиться с Дэвидом: «Why not simply go upstairs and scoop David into her arms and talk to him, as a loving mother should to a loving son?» («Почему бы просто не пойти наверх, не взять Дэвида на руки и не поговорить с ним, как любящая мать с любимым сыном?»). Эти противоречия в душе женщины говорят, скорее, о том, что она по-настоящему эмоциональна, способна чувствовать и удивляться. В качестве доказательств можно привести выражения, обозначающие **жестовые (невербальные) реакции** Моника: «She stood *impassively*» («Она *нетерпеливо* ждала»); «The answer *stopped her dead*» («Ответ *ошарашил* ее»); «She... stood there, *undecided*» («Она... остановилась в *нерешительности*»); «Obeying a *sudden impulse*, she went over to the desk...» («*Повинуясь безотчетному импульсу*, она подошла к столу...»); «Monica dropped the pieces of paper and *burst out crying*» («Моника выронила листочки бумаги и *разразилась рыданиями*»); «She came out of the sitting-room *immediately* and *flung her arms round him, kissing him ardently on cheek and lips*» («Она *тут же* появилась и *бросилась в его объятия, покрывая горячими поцелуями*»); «...she seemed to *generate light and beauty*» («...она словно *излучала свет и красоту*»); «It was months since he had seen her *so excited*» («Уже много месяцев Генри не видел Моника *такой взволнованной*»).

На **речевом уровне** образа героини ее эмоциональность, способность чувствовать доказывают такие характеристики как:

1) описание качества голоса героини с использованием качественных прилагательных: «- Teddy! she called, in *sharper tones*» («- Тедди! оклинула она *раздраженно*»);

2) употребление повелительного наклонения как способ выражения недовольства, неудовлетворенности, внутренних противоречий: «Stop calling me Mummy!» («И прекрати называть меня мамочкой!»); героиня явно выходит из себя, что свидетельствует о том, что она не воспринимает себя в качестве матери Тедди или Дэвида;

3) серия однородных вопросительных предложений в диалоге между Моникой и Тедди: «Why is David avoiding me? He's not afraid of me, is he?» («Почему Дэвид избегает меня? Он ведь не боится меня?»); «Why can't we communicate?» («Почему мы не можем общаться?»). Каждый вопрос начинается со слова «why» («почему»), имеющего целью выяснение причины какого-либо явления или действия. Моника выплескивает эти вопросы на Тедди, пытаясь доискаться до истинных причин своей неудовлетворенности, до причин нескладывающихся взаимоотношений с сыном, до настоящих причин своих внутренних и внешних проблем;

4) синтаксически незавершенные реплики с употреблением экспрессивно окрашенной лексики, имеющей целью выражение чувств и переживаний героини: «Henry, Henry... oh, *my darling*, I was in *despair*... but I've just dialed the afternoon post and... you'll never believe it! Oh, it's *wonderful*!» («Генри, Генри... о *мой дорогой*!... Я была просто в *отчаянии*... и тут я получила послеобеденную почту и ... ты не поверишь! О, это *чудесно*!...»);

5) восклицательные предложения, выражающие сильное чувство радости героини: «Yes, my darling, yes, we've won this week's parenthood lottery! We can go ahead and conceive a child at once!» («Да, милый, да, мы выиграли в еженедельной родительской лотерее! Мы можем прямо сейчас зачать ребенка!»);

6) обращения к мужу с положительной экспрессивной окраской как показатель наличия любви в душе Моника: «my darling»;

7) двукратный повтор утвердительной частицы «yes» как выражение полного согласия с только что произошедшим долгожданным фактом выигрыша в лотерее и обретения внутренней удовлетворенности; о долгожданности события говорит употребленное наречие «at once» (прямо сейчас, сразу, немедленно).

После этого разговора автор наконец дает краткое и исчерпывающее объяснение странному, с позиции Дэвида, поведению Моника, раскрывает загадку ее неудовлетворенности и нескладывающихся отношений с Дэвидом: «Pressure of population was such that reproduction had to be strict, controlled. Childbirth required government permission. For this moment, they waited four years» («Из-за перенаселения рождаемость строго контролировалась. Чтобы родить ребенка требовалось разрешение правительства. Суинтоны ждали этого дня четыре года»). Вот в чем источник странности героини. Странности, но не бесчувственности. Моника – не чудовище, а несчастная женщина, жертва сложившихся в обществе стереотипов и социальной системы, в которой проблему «личной изоляции» («personal isolation») правительство решает путем внедрения в дома людей «био-электронных слуг». На самом деле тяга к материнству у Моника настолько сильна, что видеть

рядом с собой не «настоящего», в ее понимании, ребенка, а лишь искусственную имитацию она просто не может. Дэвид для нее, как и Тедди, всего лишь машина, а «какой смысл тратить время на разговоры с этой машиной?» («Why waste time talking to this machine?»). Поэтому ее слова о Дэвиде, обращенные к мужу «I think he'll have to go back to the factory again» («Боюсь, его надо будет вернуть на фабрику») звучат, скорее, не как показатель жестокости или эмоциональной фригидности, а как призыв к мужу услышать ее *настоящее* желание и понять причину ее неудовлетворенности. Ведь присутствие Дэвида не скрашивает, как надеялся Генри («Our serving-man will be a boon to them»), а, наоборот, усиливает одиночество Моники, всякий раз напоминая ей о том, чего бы ей хотелось больше всего на свете.

Неоднозначным представляется и **образ Генри Суинтона** – отца Дэвида. Он – управляющий директор «Синтанка», компании, производящей «механоидов с компьютером в качестве мозга». Внешние проявления поведения Генри не соответствуют его *настоящему*, внутреннему отношению к окружающему: «Take your mind off my wife, you bastard, thought Swinton, still smiling» («Оставь мою жену в покое, ублюдок, подумал Суинтон, продолжая улыбаться»). Мы видим, что Генри – человек, не лишенный эмоций, но умеющий скрывать свои настоящие чувства. Его речь на собрании директоров «Синтанка» логически выстроена; это речь предприимчивого ученого-профессионала, хорошо знающего предмет обсуждения и владеющего необходимой **терминологией**: «an intelligent synthetic life-form» («разумная синтетическая форма жизни»), «the Crosswell Tape» («ленточки Кроссвелла»), «the sophisticated biochemics that go into synthetic flesh» («сложная биохимия синтетической плоти»), «a microminiaturized computer» («микроминиатюризированный компьютер») и т.д. В своей речи Генри также довольно часто использует **клишированные обороты**: «Today marks a real breakthrough for the company» («Сегодняшний день ознаменован настоящим прорывом для компании»), «It seems like a paradox that in this day...» («Кажется парадоксом, что сегодня...»), «Amid all the triumphs of our civilization... it is sad to reflect...» («Наряду с триумфами нашей цивилизации... печально видеть, что...») и т.д. Любопытно пронаблюдать противоречие между внешним отношением Суинтона к результатам человеческого разума и его истинными чувствами в следующем эпизоде: Суинтон, утверждавший на общем собрании директоров, что их механический «слуга станет спасением» для одиноких людей, что «с личной изоляцией будет покончено навсегда» («Personal isolation will be banished forever!»), едва обменявшись парой реплик с таким механоидом, сразу же начинает испытывать эмоциональный дискомфорт, выраженный наречием «dryly» (сухо), характеризующим качество голоса Суинтона. На замечание робота о том, что «вещи следует приобретать с гарантией, даже если они стоят дороже», Генри «сухо» благодарит робота за информацию, вероятно не видя смысла, как и Моника, в дальнейшем продолжении разговора с машиной, которой не дано воспринимать вещи так, как их воспринимает человек.

Речевые и неречевые характеристики героя абсолютно меняются при встрече с женой. Маска псевдоученого сброшена, и Суинтон предстает таким, какой он есть в действительности: не чуждым простым человеческим чувствам. На **невербальном** уровне это проявляется в использовании автором экспрессивно окрашенной лексики, которая сопровождает действия Суинтона: «Instinctively, he clasped her tighter» («Инстинктивно он прижал ее к себе»), «He felt the color drain from his face in sudden shock and hope» («Кровь отхлынула от лица, голова закружилась от потрясения и надежды»), «He let out a yell of joy. They danced round the room» («Он издал восторженный крик. Они закружились по комнате»), «Incoherently they cried their delight» («Они оглашали комнату бессвязными криками восторга»), «They paused at last, gasping, and stood... to laugh at each other's happiness» («Они остановились наконец, запыхавшись, и стояли... смеясь от взаимного счастья»).

На **речевом** уровне эмоциональность Генри выражается в:

- 1) ласково-дружеском обращении к жене: «Darling, what's happened?» («Дорогая, что случилось?»);
- 2) употреблении незавершенных реплик, что говорит о сильном эмоциональном потрясении: «Monica...oh...» («Моника...о...»);
- 3) восклицательная реплика, демонстрирующая вырвавшиеся наружу эмоции: «Don't tell me our number's come up!» («Только не говори мне, что выпал наш номер!»).

Основным показателем преобладания эмоционального начала в душе персонажа над рациональным в данной ситуации является полный отказ от логически выстроенных сложных фраз. Смена ситуации способствовала эмоциональному раскрытию персонажа: Генри, как и Моника, способен чувствовать и переживать.

Итак, родители Дэвида, которые на какой-то миг начинают казаться ему «ненастоящими», то есть не способными испытывать какие-либо чувства, на самом деле вовсе не бесчувственные. Они способны радоваться нежданно-негаданно нахлынувшему счастью, закружиться в безумном танце, излучать «свет и красоту», мучиться от отчаяния, надеяться и ждать, испытывать естественную потребность быть отцом и матерью, они способны любить друг друга. Они лишь не могут... ответить взаимностью на любовь Дэвида. Как бы они ни старались. Их собственное *восприятие* Дэвида в качестве «plastic thing without life, super-toy» («безжизненной пластиковой игрушки, суперигрушки»), у которой всего лишь «проблемы с вербально-коммуникационным центром», всегда будет мешать зарождению настоящего чувства к приемному сыну. Первоначальная, лишь кажущаяся очевидной, идея о том, что андроид Дэвид более настоящий и человеческий, чем его биологические родители, потому, что он их любит, а они его нет, не оправдывает себя и словно растворяется после ответа Тедди на вопрос Дэвида, настоящие ли мамочка с папой: «You ask such silly questions, David. Nobody knows what "real" really means» («Какие глупые вопросы ты задаешь, Дэвид. Никто не знает, что на самом деле значит «настоящие»»). Тедди, запрограммированный утешать, успокаивать («spe-

sialized in comfort»), в конце рассказа отказывается от каких-либо попыток рационального осмысления понятия «*teal*», уклоняясь от категорического суждения по поводу «мамочки и папы». Значение слова «*teal*» теряет конкретику и представляется чем-то непостижимым, не поддающимся определению, подобно Сократовскому «Я знаю, что ничего не знаю» [Толстых, 1986, с. 54]. А медвежонок Тедди уподобляется философу-скептику, проявляя «воздержание от категорического суждения об истинной природе вещей», что «рождает чувство невозмутимости, безмятежности». В этом, вероятно, «и состоит ... истинное счастье» [Спиркин, 2008, с. 69].

Ключевую, на наш взгляд, фразу рассказа – «Никто не знает, что на самом деле значит «настоящие» – можно истолковать как идею сложности определения идеала вообще: никто не знает, каким должно быть, чтобы быть любимым, нужным, востребованным. Так же, как никто не знает, является ли действительно не-настоящим, в значении «по *good*», тот, кто по каким-либо субъективным причинам не может ответить взаимностью на вашу любовь. Трагизм бытия в рассказе заключается в несовпадении взаимовосприятий, то есть в неспособности воспринять себя глазами другого, с позиции этого другого: Дэвид не понимает равнодушия к нему родителей и страдает от этого, потому что не воспринимает себя так, как воспринимают они, – в качестве машины. С другой стороны, Моника чувствует себя одинокой потому, что не воспринимает себя в качестве объекта любви для Дэвида: ведь для нее Дэвид, как и для Генри, – «безжизненная пластиковая штучка».

Таким образом, отказываясь конкретизировать понятие «*teal*» применительно к характеристикам Суинтонов или Дэвида, Олдисс отказывается и от какой-либо попытки рационального осмысления сущности человека вообще. Стремление другого мыслящего существа разобраться в происходящем характеризуется как «глупые вопросы»: «*You ask such silly questions, David*». Вероятно, в рассказе находит выражение концепция о человеческой противоречивости и непостижимости, которая очень близка идеям философов-антропологов о человеке. Олдисс подводит своих героев к выводу о том, что «человек и его существование – всегда нечто незавершенное, а потому не поддающееся строгому определению» [Там же, с. 178].

Единственная подлинная в этом мире вещь – чувство, не подкрепленное рационализмом: «*Plucking a bright pink flower, he carried it with him into the house. It could lie on the pillow as he went to sleep. Its beauty and softness reminded him of Mummy*» («С ярким розовым цветком в руках Дэвид вошел в дом. Когда ляжет спать, он положит розу рядом с собой на подушку. *Своей красотой и нежностью она так напоминала ему мамочку*»). Выражая сомнение в подлинности родителей, Дэвид словно задается вопросом, достойны ли они его любви. Лишь отказавшись от попыток рационально-критического осмысления поведения и характеров родителей, Дэвид по-прежнему испытывает к ним настоящую любовь. Не разум, а любовь, пусть даже отвергнутая, и есть та высшая истина, которая придает существованию подлинный смысл.

Список литературы

1. Гопман В. Моцартами рождаются – с писателями обстоит иначе // Олдисс Б. У. Гелликония. М., 2006.
2. Дрозд Е. Как взрослеют в параллельном мире // Олдисс Б. У. Избранные произведения: в 2 т. Эридан, 1994. Т. 2. Малазийский гобелен.
3. Новая энциклопедия научной фантастики / под ред. Джеймса Ганна. Викинг, 1988.
4. Олдисс Б. «Суперигрушек хватает на все лето» и другие истории о будущем: сб. рассказов / пер. с англ. М., 2007.
5. Спиркин А. Г. Философия. Изд. 2-ое. М., 2008.
6. Толстых В. И. Сократ и мы. М., 1986.
7. Энциклопедический словарь английской литературы XX века. М., 2005.
8. Collins junior dictionary. London, 1987.
9. The concise Oxford dictionary. Oxford, 1984.
10. The new international Webster's comprehensive dictionary of the English language. Deluxe encyclopedic edition. Naples, 1998.
11. <http://ru.wikipedia.org>

ОБРАЗЫ ПУТЕШЕСТВИЙ В ИТАЛИЮ И ГЕРМАНИЮ В ЦИКЛЕ НОВЕЛЛ В. СОЛОВЬЕВА «ОБЪЯСНЕНИЕ В ЛЮБВИ»

Морозова Наталья Геннадьевна
Новосибирский государственный университет экономики и управления

Владимир Соловьев – известный русско-американский писатель и политолог, эмигрировавший из Советского Союза, автор таких произведений, как «Похищение Данаи», «Post mortem», «Юрий Андропов: тайный ход в Кремль», «Довлатов вверх ногами» и др. Его рассказы публиковались в «Русском базаре», «Новом русском слове», «Вечернем Нью-Йорке», «Королевском журнале» (Нью-Йорк), «Панораме» (Лос-Анджелес). Цикл «Объяснение в любви» открывает новую книгу писателя «Как я умер. Субъективный травелог» (2007). Проза «Субъективного травелога», несмотря на подзаголовок «новеллы», разножанровая, но целиком подпадает под понятие «путевой», что вместе с единым героем обеспечивает целостность данной книги. Три ее цикла – это три масштабных направления травелога Соловьева: европейское («Объяснение в любви»), американское («Американский дорожник») и восточное («Паломничество в страны Востока»).