

Лисник Марина Владимировна

**ПРИНЦИП ОКСЮМОРОНА КАК СПОСОБ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ИРОНИИ И ЖАНРОВОГО СВОЕОБРАЗИЯ В РАССКАЗЕ Б. ОЛДИССА "СУПЕРИГРУШЕК ХВАТАЕТ НА ВСЕ ЛЕТО"**

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/1/2010/11-1/55.html](http://www.gramota.net/materials/1/2010/11-1/55.html)

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

Источник

**Альманах современной науки и образования**

Тамбов: Грамота, 2010. № 11 (42): в 2-х ч. Ч. I. С. 152-155. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/1.html](http://www.gramota.net/editions/1.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/1/2010/11-1/](http://www.gramota.net/materials/1/2010/11-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [almanac@gramota.net](mailto:almanac@gramota.net)

Лексема *куртка*, заимствованное из польского языка (польское *kurtka*), восходит к латинскому *curt us* - 'короткий'. Таким образом, одежде может характеризовать и ее длина.

Немногие *заимствования* были усвоены *из английского языка*. Процесс заимствования англицизмов начался еще с Петровской эпохи, однако наибольшее количество заимствованных слов наблюдается в русском языке XX в. В середине XVIII в. было заимствовано слово *мокасины*. К более поздним заимствованиям относятся такие слова, как: *пиджак* и *свитер*.

Лексема *свитер* в значении 'вид теплой вязаной одежды, без застежек с высоким воротом', заимствованная из английского языка, мотивирована глаголом *to sweat* - 'потеть'. В основе имени существительного *шорты* лежит признак длины - от английского *shorts*, образованного из сочетания *short trousers* - 'короткие брюки', где *short* - 'короткий'.

*Заимствования из латинского языка*. Латинизмы сыграли значительную роль в обогащении русского языка, особенно в сфере научно-технической, политической и общественной терминологии. Несмотря на это, заимствования наименований одежды были единичные: *туника*, *тога*.

Время заимствования данных лексем определить однозначно не удастся.

В лексический состав русского языка вошло несколько наименований одежды и аксессуаров из испанского языка: *мантилья* (XVIII в.), *сомбреро* (XVIII в.), *болеро* (XVIII в.).

Лексема *шаровары* проникло в русский язык из *украинского* в XVI в., слова *картуз* и *муфта* в XVIII в. Из *итальянского языка* было заимствовано наименование *панталоны* (восходит к имени персонажа итальянской народной комедии Панталоне), из *болгарского* - *петлица*, из *венгерского* - *бекеша* (восходит к имени венгерского полководца Стефана Бекеша).

Заимствования наименований предметов одежды из *старославянского языка* - *одежда*, *одеяние* и *ремень*.

В основе некоторых лексических единиц лежит такой внешний признак, как цвет. Имя существительное *бельё* названо так по первоначально белому цвету полотна. Первичное значение слова было такое: 'некрашеное (белое) полотно', затем 'изделия из этого полотна, холста для ношения на теле или дня употребления в хозяйстве: рубашки, полотенца'. Во втором значении слово *бельё* стало употребляться лишь со II половины XVII в.

Состав и структура анализируемой лексико-семантической группы является отражением общей языковой ситуации в русском языке в разные исторические эпохи. Большинство наименований одежды, входящих в лексико-семантическую группу наименований одежды и аксессуаров, по времени вхождения в русский язык относится к более ранним эпохам, поэтому к началу XIX в. уже достаточно прочно освоились в языке.

Историко-этимологический анализ лексических единиц, обозначающих наименования предметов одежды и аксессуаров позволил выяснить, что наибольшее количество заимствованных слов данной лексико-семантической группы проникло в русский язык из французского, немецкого и тюркских языков.

#### Список литературы

1. Шанский Н. М. Лексикология современного русского языка. 2-е изд. М.: Просвещение, 1972. 327 с.

УДК 82-32

Марина Владимировна Лисник  
Ивановский государственный университет

#### ПРИНЦИП ОКСЮМОРОНА КАК СПОСОБ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ИРОНИИ И ЖАНРОВОГО СВОЕОБРАЗИЯ В РАССКАЗЕ Б. ОЛДИССА «СУПЕРИГРУШЕК ХВАТАЕТ НА ВСЕ ЛЕТО»<sup>©</sup>

Цель статьи - выявление в тексте рассказа и анализ примеров (словосочетаний, фраз, сверхфразовых единств), построенных по оксюморонному принципу, передающему отношение автора к изображаемым событиям и жанровое своеобразие рассказа.

Прежде чем обратиться к самому тексту рассказа, следует отметить, что фигуру оксюморона мы понимаем как «соединение логически несовместимых понятий, резко противоречащих по смыслу и взаимно исключающих друг друга», как «борьбу противоположностей», как синтез «противоречивых явлений», как «сочетание несочетаемого» [1].

Структура рассказа «Суперигрушек хватает на все лето», так же, как и структура отдельных его частей, построена по принципу оксюморона, способствующего не только формальной организации текста, но и выражению авторской концепции.

В рассказе представлен фрагмент жизни отдельных представителей общества будущего, для счастья и блага которого ученые постоянно создают новые модели роботов-андроидов и внедряют их в дома людей. При помощи таких «суперигрушек», как их называют сами создатели, люди должны избавиться от одиночества и изоляции. Одна из семей, в которой «живет» мыслящий андроид Дэвид, - семья директора «Синтанка», компании по производству андроидов, Генри Суинтона. В обществе будущего ведется строгий контроль за рождаемостью: чтобы родить ребенка, требуется разрешение правительства. Поэтому Дэвид, который проводит все время в доме вместе с Моникой - женой Генри, спроектирован по типу ребенка - мальчик-андроид. Его функция - временно заменить Монике, ожидающей разрешения и живущей словно в изоляции, настоящего сына.

Как в семантическом, так и в структурном плане рассказ можно разделить на несколько чередующихся, противопоставленных друг другу эпизодов или фрагментов. Одни фрагменты изображают деятельность Генри Суинтона в качестве создателя роботов, другие демонстрируют практические результаты этой деятельности в доме самого Суинтона, окружившего свою жену Моникой мыслящими машинами.

**Эпизод I** - дом Суинтонов. Моника с Дэвидом в саду. Моника пытается завести разговор с Дэвидом. Разговор завязать не удается: Дэвид убегает, Моника остается *одна* («She stood alone on her impeccable plastic gravel path»).

**Эпизод II** переносит читателя в «Синтанк», на ланч в честь выпуска «нового продукта», то есть нового, усовершенствованного андроида. Генри готовится произнести речь в честь события. Перед выступлением он обменивается несколькими репликами с соседом. Генри *принужденно* улыбается («*maintaining a smile*»), вежливо отвечает, но по выражению «you bastard», которым он мысленно награждает соседа, мы понимаем настоящее эмоциональное состояние героя - внутренний дискомфорт, пустота из-за отсутствия близкого человека - жены. Однако внешне Генри держится великолепно и «после пары шуток» («after a couple of jokes») начинает свою речь. Таким образом, даже внутри своей структуры эпизод построен по *оксюморонному принципу*: демонстрирует *диссонанс* между внешним и внутренним состоянием персонажа.

**Эпизод III** снова показывает обстановку в доме Суинтонов. Эпизод состоит из двух частей: разговора Дэвида с Тедди и разговора Моникой и Тедди. Разговор с роботом Тедди заставляет Моникой потерять терпение: она не понимает, почему она и Дэвид не могут общаться. В конце концов, Моника вовсе замолкает и задается вопросом: «*Why waste time talking to this machine?*» («*Зачем тратить время на разговоры с этой машиной?*»). Она слышит «*абсолютную тишину* в доме» («*the sheer weight of silence in the house*»), слышит, как Дэвид тихонько двигается, пытается от нее спрятаться [3].

**Эпизод IV** - продолжение выступления Суинтона в «Синтанке». Генри представляет нового механического слугу, «способного справиться практически с любой ситуацией в доме» («capable of dealing with almost any situation he may encounter in the home»), который «станет *спасением* для многих миллионов людей, страдающих от возрастающего одиночества и изоляции» («Our serving-man will be a boon to them»), «он всегда ответит на вопросы и даже самая глупая беседа не наскучит ему» («he will always answer, and the most rapid conversation cannot bore him»). Так Суинтон обещает покончить с личной изоляцией навсегда. Ему бурно аплодируют («He sat down to *enthusiastic applause*»), идея Суинтона - эдакий утопический рецепт всеобщего счастья - воспринимается аудиторией с энтузиазмом [Ibidem].

**Эпизод V** - дом Суинтонов. Дэвид заглядывает в окно дома и видит в комнате мать - Моникой - с «пустым лицом» («Her face was blank»), «выражение которого пугает» Дэвида («its lack of expression scared him»). Поставив немного, Моника уходит из комнаты. Дэвид разговаривает с Тедди. Мальчик начинает понимать, что с ним что-то не так («I'm no good, Teddy. Let's run away!»), хочет убежать, не понимает, любит его мама или нет и почему он не может с ней поговорить («If she loved me, then why can't I talk to her?»), чувствует себя *одиноким* («I've got nobody `cept you, and I'm lonely»). Моника входит в детскую комнату Дэвида, где повсюду царит *тишина* («All was silent»). Она зовет сына, но безуспешно. Подходит к столу, где находит письма Дэвида к ней. В каждом из писем Дэвид пишет, что любит ее. Моника роняет бумажки на пол и *рыдает* («Monica dropped the pieces of paper and burst out crying») [Ibidem].

**Эпизод VI** - возвращение Генри домой в сопровождении нового механического слуги - усовершенствованной модели, которая должна стать всеобщим спасением от одиночества. Это эпизод так же, как и эпизод II, семантически и структурно подразделяется на две, взаимоисключающие друг друга, части: I - беседа Генри с новым роботом, в результате которой Суинтон вновь испытывает эмоциональный дискомфорт; II - встреча Генри и Моникой, полностью меняющая настроение обоих супругов, возвращающая их от состояния тоски, недовольства и отчаяния к состоянию взаимного счастья, любви, радости общения друг с другом: «She came out of the sitting-room immediately and flung her arms round him, kissing him ardently on cheek and lips. ...she seemed to generate light and beauty. ...He let out a yell of joy. Incoherently they cried their delight. They danced round the room. ...They paused at last, gasping, and stood in the middle of the room to laugh at each other's happiness» («Она немедленно появилась из гостиной и бросилась ему на шею, страстно покрывая его лицо и губы поцелуями. ...казалось, она излучала свет и красоту. ...Он испустил радостный крик. Они оглашали комнату бессвязными криками восторга. Закружились по комнате в танце. ...Наконец, они остановились, задыхаясь и счастливо смеясь») [Ibidem].

Итак, по структуре композиция рассказа носит так называемый *орнаментальный* характер: по принципу *орнамента* представляет собой чередование повторяющихся эпизодов (Дом Суинтонов - Выступление в Синтанке - Дом Суинтонов - Выступление в Синтанке - Дом Суинтонов - Возвращение Генри домой) с некоторыми вариациями; по своему смысловому наполнению композиция - *оксюморонная*, так как каждый следующий эпизод опровергает идеи, представленные в предыдущем: пока Генри занимается созданием новых моделей роботов и утверждает, что они «станут спасением людей от одиночества», его жена Моника испытывает на себе всю полноту «счастья» общения с роботами, созданными ее мужем. Эпизоды, посвященные описанию обстановки в доме Суинтонов, оказываются, таким образом, логически несовместимыми с эпизодами выступления в «Синтанке». Именно в этом *смысловом противоречии* эпизодов друг другу и состоит *оксюморонный* характер композиции рассказа.

Если перейти от общей композиции рассказа к более детальному рассмотрению особенностей самого текста, то и здесь можно проследить тот же принцип «борьбы противоположностей», «сочетания несочетаемого». Например, нами были выделены фразы, которые мы назвали *фразы оксюморонного типа*. Это предложения, в которых сочетаются прямо противоположные понятия, высказывания или образы, соединенные вместе с целью выражения авторского несогласия, протеста против какой-либо идеи, против существующего порядка. Вот примеры некоторых таких фраз:

1) «An overcrowded world is the ideal place in which to be lonely» («Перенаселенный мир - идеальное место, где можно побыть в одиночестве»): в данной фразе синтезированы три взаимоисключающих друг друга понятия-образа - «an overcrowded world» (перенаселенный мир) - «lonely» (одиночество); «an overcrowded world» - «the ideal place» (перенаселенный мир сложно соотносить с идеей «идеального места», так как сама идея перенаселенности подразумевает определенную избыточность, тесноту, а значит - изъян, отклонение от нормы, от идеала); «the ideal place» - «lonely» (понятие одиночества также не соотносится с понятием идеала или, другими словами, место, где человек чувствует себя одиноким, вряд ли можно назвать идеальным).

2) «She had tried to love him» («Она пыталась любить его»): глагол «to try» (пытаться) подразумевает приложение усилий для достижения цели, напряжение сил, в то время как естественное чувство (причем не к кому-либо, а к собственному ребенку) протекает естественно, без особых усилий со стороны любящего; для героини же любовь к сыну становится чем-то вроде мучительной потуги, сопряженной с усилиями, своего рода долгом, обязанностью; поэтому выражение «to try to love» (пытаться любить), в данном контексте, становится своеобразным *авторским оксюморонном*.

3) «Time waited on her shoulder with the maniac slowness it reserves for children, the insane, and wives whose husbands are away improving the world» («Время дарило ей маниакальную праздность, которая достается детям, безумцам и женам, мужья которых где-то далеко занимаются улучшением мира»): оксюморонный характер данного примера состоит в противопоставлении двух образов: жена, бесцельно и празднично проводящая время в ожидании мужа, которого нет рядом, и муж, где-то там улучшающий мир, то есть занимающийся активной деятельностью.

4) «An earlier and less sophisticated generation would have regarded them as beautiful people, apart from their eyes» («Жившее ранее и менее умудренное жизненным опытом поколение сочло бы их прекрасными людьми, если бы не их глаза»): в данном случае под «прекрасными людьми» («beautiful people») подразумеваются директор Синтанка, производящего новые модели роботов, и их жены; образ «beautiful people» подвергается авторской иронии через внешнее («less sophisticated generation») и внутреннее противопоставление («apart from their eyes»).

5) «Take your mind off my wife, you bastard, thought Swinton, still smiling» («Оставь мою жену в покое, ты ублюдок, подумал Суинтон, по-прежнему улыбаясь»): несоответствие внешних и внутренних проявлений чувств, что свидетельствует об эмоциональном дискомфорте героя, несмотря на торжественность обстановки и вполне пристойную, вежливую беседу.

6) «The serving-man answered politely and punctually, although his answers were not always entirely relevant by human standards» («Механический слуга отвечал вежливо и пунктуально, хотя его ответы не всегда полностью соответствовали стандартам человеческого мышления»): наблюдаемое в данном примере противоречие между формой беседы с роботом и ее содержанием раскрывает ироническое отношение автора к высказанной ранее Генри утопической идее о том, что «механический слуга станет спасением» для большинства людей, живущих в изоляции.

7) «It was amazing what Whologram could do to create huge mirages in small spaces» («Было поразительно, что голограмма могла создавать гигантские миражи в маленьких пространствах»): в настоящем противопоставлении («huge mirages - small spaces») звучит ирония над новыми техническими достижениями, с помощью которых человек окружил себя иллюзией, обманом, добровольно заключив себя, как в тюрьму, в маленькое пространство без окон во внешний мир.

8) «Thanks for the information», Henry said dryly» («Благодарю за информацию», сказал Генри сухо»): здесь мы наблюдаем несоответствие смысла высказывания его интонационному (тембральному) оформлению - так называемый *интонационно-семантический оксюморон*: сухой тон героя, свидетельствующий о недовольстве, говорит о том, что чувства благодарности, подразумевающего радость, положительные эмоции, герой на самом деле не испытывает; «прекрасное настроение» Генри («high spirits») испорчено после беседы с механическим слугой - «спасением большинства людей от одиночества».

9) «The Swintons lived in one of *the ritziest city-blocks*,...their apartment *had no windows* to the outside; nobody wanted to see the overcrowded external world» («Суинтоны жили в одном из *самых шикарных сити-блоков*,...в их квартире *отсутствовали окна наружу*; никому не хотелось смотреть на перенаселенный внешний мир»): отсутствие окон в квартире не соответствует картине «самого шикарного сити-блока»; это противоречие свидетельствует о том, что, несмотря на внешнее благополучие, герои несчастливы, они закрыты для внешнего мира, не приемлют этот мир, через свою закрытость (отсутствие окон в квартире) выражают свое несогласие с ним.

Оксюморонный характер носят некоторые *диалоги* персонажей, имеющие коцептуальтуально-образующую функцию в рассказе. Так, Генри на выступлении ратует за контроль над рождаемостью: «...*thanks to population control*» («...*спасибо контролю над рождаемостью*»), а в разговоре с Моникой не может скрыть безудержную радость, когда узнает, что им наконец-то выпал шанс зачать собственного, настоящего ребенка. Или диалог между Дэвидом и Тедди (о том, какие вещи настоящие, а какие - нет) начинается с конкретного определения «*Real things are good*» («*Настоящие вещи - хорошие*»), утопического по своей сути, а заканчивается полной неопределенностью понятия «*real*»: «*Nobody knows what «real» really means*» («*Никто не знает, что на самом деле значит «настоящие»*»). Таким образом, путем смысловых трансформаций, основанных на смысле противоречия, происходит развенчание первоначально заданных идеалов вплоть до невозможности определения «хорошего» и «плохого», «настоящего» и «ненастоящего».

В чем же основной оксюморон или противоречие рассказа? Люди создали мыслящие машины, чтобы не чувствовать себя одинокими, но парадокс проявился в том, что не в общении с машинами люди обретают настоящее счастье, а в *общении друг с другом*, что наглядно показывает встреча Генри с Моникой. Оказалось, что «человеку нужен сам человек», как заметил в свое время один из персонажей научно-фантастического фильма А. Тарковского «Солярис». То же, кстати, ученый.

Итак, оксюморонная структура фраз и композиции рассказа, с одной стороны, способствует созданию жанра *антиутопии* и выражению авторской *иронии*: утопические идеи, представленные в рассказе Суинтоном, опровергаются самой жизнью.

Однако даже здесь Олдисс противоречит сам себе, создавая в качестве главного персонажа *робота*, все же умеющего или научившегося *любить*: «*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*» («*Сорвав яркий розовый цветок, он зашел с ним в дом. Он положил его на подушку, когда пошел спать. Своей красотой и нежностью цветок напомнил ему мамочку*») [Ibidem]. Это вступает в противоречие со всеми выраженными Олдиссом ранее антиутопическими настроениями и идеями и отсылает вновь к утопическому жанру. Создание автором противоположных друг другу образов (холодная, бесчувственная Моника и любящий, страдающий из-за равнодушия матери Дэвид) приводит к борьбе жанров в рассказе, к такому явлению, которое мы бы охарактеризовали как *жанровый антагонизм* или *жанровый оксюморон*.

Несмотря на развенчание утопической идеи создания существа, способного любить и осчастливить человека, автору, по видимости, симпатична сама эта идея. Образ главного персонажа и, в особенности, концовка рассказа заставляют читателя ощутить тоску по идеальной любви, невольно восхищаться способностью Дэвида любить вопреки и сожалеть о неостребованности такой любви. Позиция автора так же в своем роде антагонистична и неоднозначна, как непроста и неоднозначна сама жизнь: с одной стороны, это ирония над созданием машин, способных осчастливить человечество; с другой стороны, Олдисс сам, силой своей фантазии, создает одну из таких машин и заставляет читателя сопереживать ей. По всей вероятности, здесь мы имеем дело не только с иронией над конкретной идеей, но и с *самоиронией*: иронией над собственной противоречивостью, над своим неверием в возможность настоящей любви и над своим желанием верить в нее. Этот непрерывный *оксюморон человеческой природы*, отраженный в рассказе Олдисса, способствовал переплетению жанров - утопического и антиутопического, что, в свою очередь, усложнило попытку четкого определения жанра рассказа. По справедливому замечанию одного из исследователей творчества Б. Олдисса В. Л. Гопмана, «фантастика Олдисса все больше становится литературой, которую невозможно загнать в прокрустово ложе жанровых определений» [1, с. 67].

В результате, рассказ, на наш взгляд, не следует определять исключительно как антиутопию, но как антиутопию с элементами утопии.

#### Список литературы

1. Гопман В. Л. Любил ли фантастику Шолом Алейхем?: статьи о современной - и не только - фантастической литературе. Липецк: Крот, 2009. 172 с.
2. Оксюморон: статья [Электронный ресурс]. URL: <http://ru.science.wikia.com> (дата обращения: 21.10.2010).
3. Aldiss Brian W. Super-toys last all summer long and other stories of future time. St. Martin's Griffin, 2001. 232 p.