

**КОМПОЗИЦИЯ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ФОРМЫ В РОМАНЕ
АЙРИС МЕРДОК «AN UNOFFICIAL ROSE»**

Д.О. Ольховская, Н.С. Постовая

Резюме. В статье предпринят анализ повествовательной формы романа А. Мердок «Дикая роза» как одного из аспектов композиции с учетом современных исследований о нарративной стратегии, определяемой активностью личностного повествования. Исследован монтажный принцип организации повествования в романе с наличием шести протагонистов, где развитие сюжета обеспечивается сменой «точек зрения». Идеино-художественной функцией такой композиции повествовательной формы является постановка автором эстетических, нравственных и философско-социальных проблем, а также возможность глубокого психологического исследования человеческого «я».

Ключевые слова: повествование «из кругозора героя», композиция, монтаж, психологизм, свободный выбор.

С.Н. Филюшкина в своей монографии «Современный английский роман» анализирует ведущие тенденции в развитии английского романа за четыре послевоенных десятилетия. Исследователь подчеркивает: «В целом для английской прозы 70-80-х годов характерно преобладание интереса к собственно морально-этическим, отчасти философским проблемам (А. Мердок, У. Голдинг, Дж. Фаулз)» [1, с.11]. Работа С.Н. Филюшкиной составляет своего рода теоретическую основу для нашего изучения особенностей прозы А. Мердок, поскольку акцентирует внимание на типологических отличиях романа XX века от романа классического, т.е. романа XIX столетия. Эти отличия, эту доминанту, выявляющую живой «нерв эпохи», С.Н. Филюшкина видит отчетливо сформулированными в идее «центростремительного романа», предложенной Д.В. Затонским (имеется в виду его книга «Искусство романа и XX век»). Д.В. Затонский говорит об особом направлении художественного романного поиска, принимающем человека «не просто за главный объект, но именно за центр, средоточие и одновременно ракурс, в котором рассматривается вся картина действительности» [2, с.384]. Речь идет об изображении жизни «в аспекте психологии индивида» [2, с.403]. Именно воссоздание мира, преломленного сознанием личности, является, по мнению ученого, одним из специфичнейших художественных открытий XX века. С.Н. Филюшкина обращается также к мнению Н.А. Анастасьева, который подчеркивает: «В литературе XX века, сравнительно с предшествующими художественными эпохами, резко возросла роль субъективного начала, усилилось внимание к миру человеческой души, что повело за собой значительную перестройку повествовательных жанров. Если в XIX веке господствовал многогеройный панорамный роман, в котором важнейшие события эпохи отражались прямо и непосредственно, то теперь ведущее положение занимает роман лирический, или, используя выражение Гёте, «субъективная эпопея», в которой время, его переломы пропущены через призму личностного сознания» (цит. по:[1, с.7]). Согласно Н.А. Анастасьеву, современное искусство сдвигает фокус художественного анализа в сторону психологии героев. Все ведущие специалисты в области литературы XX столетия говорят о повышенном внимании литературы этого периода к глубинному изображению внутреннего мира человека, об интересе писателей к душевной жизни героя, к его морально-психологическим реакциям на обезличивание, подавление всего индивидуального, жертвой которого оказалась личность в XX веке (тоталитаризм, масскультура и др.). Герой в «лирическом», «центростремительном» романе, в «субъективной эпопее» (такими различными терминами определяют ученые важнейшую тенденцию в развитии романа XX века) подается изнутри, а не со стороны – это важнейшее для нашей работы положение мы бы хотели акцентировать особо. С.Н. Филюшкина предлагает также определение повествовательной структуры многих современных романов как написанных «из кругозора героя» (термин М. Бахтина). Она

объясняет, что приключившаяся с героем «история» зачастую излагается либо его устами, т.е. от первого лица, либо – формально – от третьего лица [1, с.9]. Именно те или иные формы раскрытия личностного сознания в произведении определяют особенности повествовательной структуры произведения.

В современном романе создание образа героя как носителя своей особой судьбы и индивидуального взгляда на мир предполагает «внутритекстовое проявление повествующего «я», активность познающего мир индивидуального сознания» [1, с.61]. Вместо романов-воспоминаний, охватывающих почти всю биографию героя, появляются произведения, где действие концентрируется вокруг одного события в жизни носителя речи, как правило, важного и драматического, нередко переворачивающего всю его судьбу и выступающего как его сугубо личный опыт. Этой задаче посвящена сюжетно-композиционная организация произведения, часто – подчеркнутое нарушение хронологии событий, которые излагаются в любой последовательности. Биографические данные героя могут возникать спорадически и обрывочно на протяжении большей части произведения. О том, в каких обстоятельствах – социальных, психологических – складывалась личность героя, мы узнаем лишь из коротких обмолвок. Очень часто рассказчик в современном произведении предстает перед нами озабоченным лишь своим сиюминутным состоянием и переживанием. Очень точно пишет об этом С.Н. Филюшкина, подчеркивая, что носители речи обретают на наших глазах особую значимость: «Внимая их повествованию, мы постоянно ощущаем свою зависимость от их внутреннего состояния, настроения, волевой устремленности, случайного поворота мысли, определяющих умственную сосредоточенность героя на том или ином факте, его внимание к той или иной детали – из них и складывается необходимая для нас как для читателей информация» [1, с.62]. Кроме того, «ход повествования нередко опирается уже не только и не сколько на логическую связь излагаемых событий, которые носитель речи наблюдал и в которых участвовал, сколько на проявление психологических феноменов, законов мышления и психики в целом» [1, с.62]. Многие эпизоды повествования предстают как принадлежность субъективного мира героя, будучи восприняты и пережиты им, они словно бы составляют часть его сознания, которое он приоткрывает перед нами непреднамеренно, отнюдь не стремясь найти в нас слушателей, а целиком сосредотачиваясь на себе.

Изменение романной структуры ведет к тому, что «события и мысли не пересказываются, а воспроизводятся на более сложном уровне: строй повествования, основанный на технике ассоциативных связей, в известной мере имитирует эмоционально-мыслительный процесс» [1, с.64].

Эмоциональная насыщенность новейшей психологической прозы предполагает, по мнению Д. Урнова, записи пришедшего на ум, на память, внутренний монолог, сохраняющий родовую связь с исповедью, признаниями, воспоминаниями, «поток сознания».

Очень важным при анализе современного романа становится вопрос о повествователе (рассказчике). Организация повествования ощутимо нацелена на самораскрытие героя в речи, в манере вести рассказ. Особенно важным для нашей работы тезисом является наблюдение С.Н. Филюшкиной о том, что в современной прозе рассказ от третьего лица уподобляется рассказу от первого. Именно это – принцип повествования в произведениях А. Мердок.

«Сами события или явления внешнего мира отражаются в повествовании лишь по мере того, как в них участвует либо их наблюдает протагонист, так что сюжетно-композиционный строй произведений, формально написанных от третьего лица, тождествен повествованию, имеющему героя-рассказчика» [1, с.75]. Все детали окружающей обстановки, пейзаж, интерьер возникают в повествовании лишь в зависимости от перемещения героя, направления его взгляда или мысленного взора.

Точно так же и мир людей, окружающих героя второстепенных персонажей воспроизводится в романе постольку, поскольку та или иная черта их внешности, их жесты, поступки были уловлены, отмечены их сознанием, попали в поле зрения или слуха, пробудились в памяти.

«Весьма примечательно в современном повествовании от третьего лица обилие глаголов восприятия (приметил, увидел, услышал, узнал). ...Писатель рисует картину жизни не саму по себе, а такой, какой она открылась в данный момент герою» [1, с.76]. Всё это свидетельствует о переносе фокуса восприятия в сознание героя. Как и в романах от первого лица, повествование зачастую подчинено не характеристике общего положения дел, не описанию обстановки действия, а воспроизведению какой-то психологической ситуации, момента индивидуального переживания героя, через восприятие которого нам предлагается взглянуть на мир.

В современной психологической прозе преобладает именно изображение сознания героя через его внутренний монолог в форме несобственно-прямой речи. При этом и авторская речь «перерастает во внутренний монолог изображаемого лица, имеющий форму...чаще всего несобственно-прямой речи» [1, с.78]. Литературоведы сходятся во мнении, что за обманчивой «эпичностью» третьего лица у многих современных романистов скрывается только перевод прямой речи героя в несобственно-прямую. Роман же по-прежнему всецело определяется при этом мироощущением основных персонажей. Им определяются и особенности сюжетной организации, и принцип введения второстепенных персонажей, и – нам это кажется очень важным – «способ воспроизведения художественного пространства лишь по мере того, как активизируется направленное вовне внимание героя-протагониста, и само по себе превращение внешней среды в проекцию внутреннего состояния героя» [1, с.79]. Действительность оказывается как бы поглощенной сознанием героя и этот приём вскрывает сложность её духовного освоения человеком, преследуя одну цель: показать человеческую душу, сознание как бескрайний мир, достойный понимания, уважения и сочувствия.

Опираясь на разработанные С.Н. Филюшкиной методологические и теоретические подходы к анализу современной прозы, мы бы хотели предложить собственную попытку интерпретации романа А. Мердок «Дикая роза».

«Дикая роза» – роман композиционно многоплановый. Смерть жены – глубокое потрясение для Хью Перонетта, но оно дает толчок самоанализу героя, направляет сначала его сознание, а потом и его действия на поиски «утраченного времени». Интересы своих близких и свою собственную независимость он готов принести на алтарь своей несостоявшейся когда-то любви к Эмме Сэндс. Духовную драму Хью оттеняет запутанный клубок семейных отношений его сына Рэндла и невестки Энн, в тени непонятого им прошлого, в зависимости от капризной игры взрослого эгоизма и самолюбия растут и взрослеют юные Миранда и Пенн. Многофигурность романа дополняют линии любовных отношений между Энн и Феликсом Мичемом, Линдзи и Рэндлом, Милдрэд Финч, пытающейся отвоевать Хью для себя.

В этом романе Мердок обращается к повествованию из «кругозора героя», ведущемуся от третьего лица, которое уподобляется рассказу от первого лица. Но композиционной особенностью этого повествования является принцип монтажности: возможность выразить свое отношение к миру, раскрыться перед читателем в самоанализе, внутреннем монологе, в поступке, характеризующем нравственную доминанту личности, получают как главные, так и герои второго плана: Хью, Рэндл, Энн, Миранда, Пенн, Феликс, даже Милдрэд.

Роман открывается сценой похорон жены Хью Перонетта Фанни. Под рефрен зауспокойной молитвы страдающий, растерянный Хью Перонетт, переводя взгляд с одного члена траурной церемонии на другого, как бы поднимает для читателя занавес повествования, действующие лица которого, не успев выпутаться из порванных сетей

прежних взаимоотношений, уже стремятся в другие сети, не зная толком, что сулят им эти перемены. Мы видим их глазами Хью: Энн – женщина без загадок, без таинственной глубины, к которой он испытывает лишь равнодушную жалость, сам этого стыдясь; Миранда – загадочная девочка, сочетающая наивность с лукавством; Рэндел, «вечный Питер Пэн», они с дочерью оба «сродни всякой сказочной нечисти» [3, с.233]; Пенн, в котором чувствуется что-то хрупкое, девичье; красавец Феликс Мичем, умудрявшийся выглядеть так, словно стоял во фронт; Милдрэд, шокирующая излишней откровенностью, граничащей с вульгарностью. Для самого Хью отправной точкой становится видение двух женщин, прильнувших друг к другу, словно летучие мыши. Одна из них – Эмма Сэндс, бывшая любовница, оставленная им когда-то ради сохранения семьи. Открылась вновь рана, которую Хью считал зажившей после того, как миновало первое страшное время. Борьба Хью за то, чтобы вернуть себе самоуважение, духовный смысл жизни, бесперспективна, потому что иллюзорны его представления об Эмме. Он видит, что в ней появилось «что-то покорное и угрюмое, недоступное его пониманию» [3, с.339], но для него это все же прежняя Эмма. А. Мердок блестяще и тонко анализирует эту духовную коллизию, в которой отражается тоска современного человека по идеалу и невозможность его достижения. Хью принимает вроде бы самостоятельное решение о продаже самой дорогой для него вещи – картины кисти Тинторетто, убежденный, что делает это для сына и для себя. На самом деле каждый его шаг запрограммирован Эммой Сэндс, помогающей Рэнделу. Отплывая вместе с Милдрэд, которую не любит, в Индию, все дальше от той женщины, к которой всю жизнь стремился, но стремился безуспешно, Хью Перонетт размышляет о бессмысленности противиться неизбежному. Для автора «Дикой розы» мир не то место, где человек может осуществить что-то свободно. В нем господствуют враждебные ему силы, безразличные и беспощадные.

Сын Хью Рэндел – гедонист, идущий напролом, в противовес отцу, не решившемуся когда-то уйти из семьи, добивается своей цели. Именно к теням из отцовского прошлого взывает этот герой. Рэндел охвачен любовью-страстью и повествование из его кругозора сосредотачивается на этой теме. Психологической причиной связи героя с Линдзи становится глубокая усталость от Энн, от розария-питомника, от самого себя. Любовь его не слепа и любовницу он видит без прикрас: красивая, не очень умная, страсть может подчинить корысти, но именно такая женщина ему сейчас и нужна. «Аромат её крепкой, чуть пошловатой живучести сводил его с ума» [3, с.266]. Жена же вызывает раздражение – «Энн мне страшно вредна», «мне нужна форма, вот как у этой розы», и снова об Энн: «Она вся бесформенная, дряблая, разлапая, как какой-то несчастный шиповник» [3, с.240]. Но такова ирония судьбы – едва заполучив деньги, свободу и страстно желанную женщину, Рэндел начинает томиться душой и телом. Приходит понимание как того, что именно дикая роза, ничем не обязанная стараниям человека – настоящее чудо природы, все остальное – пошлость, так и того, что «импресарио его счастья» была Эмма Сэндс.

«Бесформенность», «нескладность» – именно так, вторя словам мужа, ощущает себя в своем самоанализе Энн. Она мучительно переживает уход Рэндела, чувствует именно себя виноватой перед мужем и дочерью в том, что не смогла предоставить им «бодрящего соседства, чьей-то отчетливо выраженной воли» [3, с.418]. Именно она, «дикая роза», страдает больше всех из-за того, что в ее характере нет корыстной цепкости, без которой в этой жизни несдобровать. «Энн никогда не руководствовалась правилом поступать как хочется. Другое правило – поступать как должно – было крепко внушено ей с детства и с тех пор настолько укрепилось, что уже не оставляло ей возможности хотя бы под влиянием минуты чисто эгоистически проявить свою волю» [3, с.418]. Мучительно сложно для нее даже признать любовь Феликса, тем более принять и ответить на нее. Она так же, как и Хью, думает, что принимает свободное решение и добровольно отказывает мужчине, который ее любит, и лишь позже понимает, что была лишь исполнителем чужого плана, «мыслью в чужом сознании» [3,

с.452], что слова, казавшиеся собственными, продиктованы другим человеком. Таким образом Мердок показывает, что на самом деле кроется за свободой выбора и так называемым свободным решением. Это эгоизм, и даже не собственный, а чужой. В описании внутреннего мира героини писательница избегает односложности. Даже одинаково называемые чувства каждый раз приобретают новые оттенки, движения души делятся на микрослагаемые. У Мердок героини часто завоевывают новое самосознание ценой психологического потрясения. Энн – одна из них: «Она не обрела новой личности. Но старая, несомненно, дала трещину» [3, с.418]. Но Энн только в начале того пути, который в свое время прошла Эмма.

Миранда как протагонист появляется в романе однажды, чтобы распутать сети интриги. Цель ее поступка в том, чтобы Феликс, по крайней мере, не достался матери. Энн для нее с детства – фигура безличная и безликая, все краски мира исходили от отца. Из загадочного существа, о котором читатель мог судить только по таким же загадочным поступкам и впечатлениям других героев, Миранда, раскрывая свой внутренний мир, превращается в маленькую женщину, пережившую любовную драму и вышедшую из нее циничной и безжалостной не только по отношению к матери, Пенну, Феликсу, но и к отцу.

Повествованию «из кругозора» Пенна уделяется гораздо больше места. Может быть потому, что он чужой в этом обществе, и его взгляд – взгляд постороннего человека другой культуры, привыкшего к более простым и искренним отношениям в своей семье. Пенн не понимает, как двое людей могут жить под одной крышей – холодные и таинственные друг для друга, как Рэнди и Энн – и молчать. Не понимает кузину – зеленого эльфа, словно сотканного из зеленого, водянистого английского воздуха. Даже дедушку и Энн, относящихся к нему хорошо, понять невозможно. Он чувствует снисходительное отношение окружающих, их скрытое превосходство – брак его матери, уехавшей в Австралию, считается в семье неудачным. Английский пейзаж (все «маленькое, картинное, кричаще-зеленое, противно-мокрое» [3, с.252]) угнетает Пенна. В начале повествования это еще мальчик, искренне горящий о смерти бабушки, которую даже не знал, с упоением играющий солдатиками покойного Стива. За короткое время он проходит путь от ребенка до первой робкой влюбленности, родившейся от взгляда на коленки Миранды. Это путь от восторженности и страдания, полового влечения и ощущения себя мужчиной до жестоких слов Миранды, убивших это ощущение и что-то непоправимо сломавших в душе Пенна. Мердок пользуется приемом умолчания в отношении дальнейшей судьбы Пенна. Упоминания, вскользь полученные от других героев, обрывочны, но многозначительны. Лишь Хэмфри, с его скандальной репутацией, очень для себя своевременно принял участие в мальчике. Их совместный обед в лондонском ресторане, покупка куртки для Пенна и то, что Хэмфри планирует поездку в Австралию, наталкивает на грустные размышления. Для Пенна в роли фатума выступает эгоизм английских родственников, равнодушных, занятых собственными делами.

Внутренний мир Феликса Мичема, мужественного полковника, ограничен рамками мертвенно кастовых понятий о чести «быть офицером и джентльменом». И в ответственный момент ему недостает мужества выйти за эти рамки и принять решение и за себя, и за нерешительную Энн.

Его сестра Милдрэд, на первый взгляд, особа деятельная, практичная, постоянно устраивает дела – свои и чужие. Главы, написанные из «ее кругозора», более насыщены диалогами, чем внутренней речью. Тем не менее, из нечастых крупных планов внутреннего мира предстает человек сентиментальный и очень одинокий. Муж – скорее друг, в их отношениях нет тепла, близость с братом несколько абстрактна из-за его скрытности, дочь стала совсем чужой. Один-единственный поцелуй Хью, сопровождающийся запахом цитронеллы, она помнит много лет. И его нелепое признание в любви к другой женщине вызывает нестерпимую боль. Вместе с тем Милдрэд, пожалуй, единственная, кто оказывается в выигрыше в финале романа.

Мердок на страницах романа не предоставляет возможности высказаться ни Дугласу Свону, ни Линдзи Риммер. И не в силу их малозначимости для повествования – Милдрэд ведь также не герой первого плана. Думается, внутренняя речь Дугласа так же догматична, как и его разговоры, напичканные навязчивыми и беспомощными софизмами. Хью подозревает, что он попросту глуп. Линдзи же достаточно проста и читаема как для проницательной Эммы, так и для Рэндла, чьими глазами мы ее видим.

Другое дело Эмма. В романе она является как бы рукой судьбы для Хью, Рэндла, Линдзи, Пенна, которому оставляет наследство, и, следовательно, должна быть непознаваема. Ее личная драма остается за рамками повествования, о ней мы можем судить лишь по репликам, жестам, интонации в разговоре с Хью. Многое скрыто за волевым и эксцентричным характером удачливой писательницы. Но когда спадает последняя завеса, на месте прежних загадок остается усталость, старость, большие деньги.

То и дело перебрасывая нас от одного героя к другому, из одного внутреннего мира в другой, автор воссоздает одиночество, раз и навсегда разделившее этих людей, говорит о том, что свобода поступков – лишь фатальная иллюзия человеческого ума. Художественному воплощению этой концепции служит композиционный принцип монтажа повествования «из кругозора» нескольких героев.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Филюшкина С.Н. Современный английский роман. – Воронеж: Изд-во Воронеж.ун-та, 1988.
2. Затонский Д.В. Искусство романа и XX век. – М.: Наука, 1986.
3. Мердок А. Под сетью. Дикая роза. – М.: Радуга, 1989. – 459 с.
4. Филюшкина С.Н. Зарубежная литература XX века: раздумья о человеке. – Воронеж: Изд-во Воронеж.ун-та, 2002. – 166 с.

УДК 37.091.3

ВИКОРИСТАННЯ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У НАВЧАННІ ЧИТАННЯ ІНОЗЕМНОЮ МОВОЮ ЗА ДОПОМОГОЮ ГРИ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ

Я.В. Павленко, О.В. Трофімова

Резюме. У даному дослідженні розглядаються особливості використання ігрових вправ у навчанні читання за допомогою інформаційно-комунікативних технологій в процесі вивчення іноземних мов у молодших класах.

Ключові слова: інформаційно-комунікативні технології, комп'ютеризація, методи навчання, читання, гра.

Оновлення і перебудова всіх сфер діяльності нашого суспільства на основі гуманізації і демократизації у відповідності зі стрімким розвитком науки, техніки і технологій потребує від сучасної школи переосмислення мети і завдань навчання, яке має бути спрямоване на відтворення освіченої, ініціативної, творчої особистості, здатної до самореалізації і самовдосконалення.

На сучасному етапі іноземна мова є обов'язковим предметом у молодших класах. Розглядаючи проблему комп'ютеризованого навчання дітей молодшого шкільного віку, слід пам'ятати, що для них провідним видом діяльності є гра. Тому використання ігор під час навчання іноземних мов сприяє мимовільному запам'ятовуванню мовного матеріалу і формуванню міцних фонетичних, орфографічних та лексико-граматичних навичок, а також навичок усного мовлення.

В останні роки поряд з підручниками, посібниками та зошитами з'явилося чимало навчальних курсів з іноземних мов, які є мультимедійними продуктами (*Reading comprehension Games Series, Read and Roll, How to Read in the Content Areas, Reading Development Program*). Крім того, що процес навчання таким чином можна зробити