

Шамсутдинова Н. З.

ЭЛЕМЕНТЫ И ПРЕДПОСЫЛКИ "МАГИЧЕСКОГО" РЕАЛИЗМА В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX-XX ВЕКОВ

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2008/2-3/102.html

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

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (9): в 3-х ч. Ч. III. С. 239-245. ISSN 1993-5552.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2008/2-3/

© 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

9) simulation - имитационная игра.

На мой взгляд, типы игр № 1, № 2 и № 3 - это основа любой игры на всех ступенях обучения, так как установление и поддержание контакта, обмен информацией и сюжетная линия присутствуют в любой игре, а №№ 4-8 специфичны для использования на младшем этапе, хотя их элементы вполне могут присутствовать и в структуре типов 1-3. Тип № 9-это так называемый «высший пилотаж» владения методом ролевой игры, который можно рассматривать как моделирование деловой игры. Как правило, в ней больше участников и в основе её лежит необходимость решения какой-то проблемы, что требует чёткости аргументации, логики, а также владения большим объёмом лингвистического материала и соответственно достаточным уровнем речевой компетенции. Она требует большего времени для подготовки и проведения. «Simulation» вовлекает обучаемых в деятельность, требующую активизации максимума воображения. Это может быть, например, разработка какой-то программы: способ выжить на необитаемом острове, строительство молодёжного комплекса, запрет на усыновление детей иностранцами, пути и средства борьбы с вредными привычками, с употреблением наркотиков и т.д.

Если выбранная ситуация конфликтная, то она должна разрешиться принятием решения в процессе высказывания представителей двух команд «за» и «против» предложения или проекта и подведением итогов (репортаж, небольшой доклад).

Структура ролевой игры

В структуре ролевой игры выделяются 3 компонента: роли, исходная ситуация и ролевые действия.

Роли могут быть врождёнными (пол, возраст), приписанные (национальность или принадлежность к социальной группе), приобретённые (профессия), действенные (круг действий в определённой ситуации), функциональные (способ общения).

Исходная ситуация - способ организации ролевой игры на уроке. Чем ниже ступень обучения, тем подробнее учитель описывает все необходимые вербальные и невербальные средства передачи роли.

На средней ступени обучения условия речевого акта осмысливаются самими участниками игры.

На старшей ступени - минимальная опека со стороны педагога, возможны указания только на отношение субъекта к предмету разговора.

Ролевые действия - главный компонент игры - включают действия вербальные и невербальные, возможное использование бутафории.

Организация ролевой игры.

В ролевой игре выделяются 3 этапа:

- подготовительный;
- собственно игра;
- заключительный.

Подготовительный этап - это беседа преподавателя, который знакомит учащихся с ролевой ситуацией, с лексическим наполнением игры, он же осуществляет тренировку лексических единиц и грамматических структур. В нашем случае ознакомление с ролевой ситуацией может быть проведено драматургом или режиссёром, т.е. членом творческой группы, а лексическое наполнение игры осуществлено самими участниками в качестве домашнего задания.

Второй этап - собственно игра - реализуется самостоятельно, без вмешательства учителя. Ошибки могут лишь фиксироваться для последующего их исправления после окончания игры.

На заключительном этапе необходимо организовать обсуждение игры, можно сделать резюме или составить письмо другу по результатам игры.

Желательно перед началом игры создать атмосферу неучебной обстановки, по возможности разместить участников согласно сюжетной линии, что позволит реализовать принцип адекватности, обеспечить атмосферу непринуждённости и удовлетворения от общения.

Список использованной литературы

1. **Захарова Г. В.** К вопросу об истории развития коммуникативного подхода к обучению иностранным языком в Германии // ИЯШ. - 2006. - № 1.
2. **Мильруд Р. П.** Организация ролевой игры на уроке // ИЯШ. - 1997. - № 1.
3. **Кьелл Рудестам.** Групповая психотерапия. Ролевая игра. - М.: Прогресс-Универс, 1993.
4. **Sheils Joe.** La communication dans la classe de la langue. - Les éditions du Conseils de l'Europe, 1991.

ЭЛЕМЕНТЫ И ПРЕДПОСЫЛКИ «МАГИЧЕСКОГО» РЕАЛИЗМА В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX-XX ВЕКОВ

*Шамсутдинова Н. З.
Казанский государственный университет*

Обращение к элементам чудесного, необычного, иногда мистического в английской литературе, не является прерогативой только лишь «магических» реалистов. Мотивы чудесного встречаются в произведениях таких признанных реалистов, как Чарльз Диккенс и Мюриэл Спарк, постмодерниста Джона Фаулза, современной писательницы Джанет Уинтерсон и многих других. Только имена упомянутых авторов говорят о

том, насколько постоянным является прием обращения к элементам чудесного в британской прозе в разные временные периоды, не говоря уже о том, что «волшебное» изображение реальности свойственно разным литературным течениям. Как отмечает Т. Н. Красавченко, «современные английские романисты пришли к «фантастическому реализму» независимо от латиноамериканских коллег. Джон Фаулз работал над романом «Маг» в 50-е годы, Анжела Картер пишет в этой манере уже лет 20. Социальные и эстетические силы, породившие творчество, скажем, Гарсиа Маркеса и английских романистов, различны. Гарсиа Маркес основывался на жизни колумбийского городка, деревни, национальном фольклоре [...]. Специфика английского романа по сравнению с более «непосредственным» латиноамериканским - необычайно сильная связь с литературной традицией» [Красавченко 1990: 128].

Реализм в литературе Великобритании как ведущее направление утверждается в 30-40-е годы XIX века и достигает своего расцвета в 40-е годы, прежде всего, в творчестве Чарльза Диккенса, создавшего в этот период лучшие произведения критического реализма. Творчество Диккенса в то же время оказалось наиболее плодотворным в отношении мотивов «чудесного», каждое произведение которого насыщено такими эпизодами, как удачное стечение обстоятельств, счастливое совпадение, внезапное и весьма своевременное обретение героем «добрых» покровителей и т.п.

Как отмечает С. Сильман, художественный стиль Диккенса не ограничивается только прямолинейным изображением действительности. Реализм Диккенса «питается жизнью огромного города», и было бы неправильно разбирать произведения писателя только с этой точки зрения, т.к. фантастику Диккенса нельзя отрывать от его реализма, от «критического изображения им современной социальной жизни. Поэтому правильнее было бы говорить о некотором единстве - о специфическом диккенсовском реализме, в который и критическое изображение современной социальной жизни и сказочная фантастика входят как составные элементы» [Сильман 1970: 80].

Двойственный характер ранних романов Диккенса отмечался отечественными и зарубежными критиками неоднократно. В книге «Тайна Чарльза Диккенса» Е. Ю. Гениева, в частности, пишет, что Диккенс не только крупнейший реалист XIX века, но и величайший романтик, неисправимый утопист, а его рассказы о чудаках и феях домашнего очага утверждают высокий идеал автора [Гениева 1990: 6]. Известный английский писатель и критик Энгус Уилсон называет Диккенса «романтическим», или «фантастическим» реалистом, ощущавшем «переплетение» в жизни серьезнейших явлений с комическими, абсурдными, нелепыми.

Один из ранних романов писателя «Оливер Твист» (1839) повествует об «истории молодого человека», ребенка, брошенного родителями. Родственники, стремящиеся незаконно заполучить его наследство, преследуют Оливера. Как композиционный элемент структуры романа писатель использует *мотив «тайны»*, впоследствии встречающийся в большинстве его произведений, и разгадка которой вносит в повествование детективный элемент. Тайна, с одной стороны, свидетельствует о связи творчества Диккенса с традициями романтизма, с другой стороны, отражает существующее положение вещей в сознании писателя-реалиста. Тайной окутано рождение Оливера твиста, тайна присутствует в «Николасе Никльби», т.к. вряд ли можно предположить, что Ральф Никльби преследует собственного сына. *Мотив случайного совпадения* у Диккенса часто неразрывно связан с обретением добрых и влиятельных покровителей. Мистер Бранлоу, который случайно оказывается родственником Оливера, помогает главному герою выбраться из «нищеты и тьмы» и обрести благополучие.

В романе «Николас Никльби» Диккенс обращается к достаточно традиционному для литературы своего времени антиреалистическому методу, создавая образы «добрых» капиталистов, которые становятся причиной благополучия его положительных героев вопреки внутренней логике романа, направленной против вымышленных и неправдоподобных фигур. Для спасения «добрых» героев в неравной схватке со «злыми силами общества» писатель жертвует реализмом, подводя повествование иногда к неправдоподобному финалу. Необходимо отметить, что некая неправдоподобность реалистического сюжета не единственное, что роднит произведения Диккенса с прозой «магических» реалистов. Сильман упоминает «психологический примитивизм» персонажей, фарс и животный эпос (сцены обжорства в «Николасе Никльби» и «Мартине Чезлуте»), условный антропоморфизм - радующиеся лошади - в последнем), перемежающийся с элементами готической мелодрамы и просветительской морализующей повести.

Прием усиления неправдоподобного до настоящей фантастики очень характерен для творчества Диккенса («Записки Пиквикского клуба», «Рождественские рассказы», «Лавка древностей», «Крошка Доррит», «Наш общий друг»). Характер взаимоотношений между излюбленными диккенсовскими персонажами типичен скорее для сказки. Старик, бредущий со своей внучкой-сиротой через леса и деревни («Лавка древностей»), жалкий бродяга, называющий свою больную дочку мамочкой и живущий на заработки от ее кукольного ремесла, отец, разрешающий своей дочери ценой лишений превратить свою тюремную камеру в уютное гнездо - все это сочетает реальную жизнь и романтику сказки. В «Рождественских рассказах» фигурирует Мальтус и утилитаристы, закон о бедных и городской реалистический пейзаж, и вместе с тем эльфы, гномы, карлики, привидения и вещи сны. «Рождественская песнь в прозе» заканчивается превращением скряги Скруджа: «Он превратился в такого доброго друга, такого доброго хозяина, такого доброго человека, какими бывали добрые люди в доброе старое время, в старой доброй стране, в одном добром городе».

Т.к. с точки зрения писателя вряд ли нашлась бы реальная сила, которая могла бы поддержать его героев, он заставляет заботиться о них сверхъестественные силы. Духи колоколов помогают Тоби Веку в борьбе с законом о населении Мальтуса. Ночные устрашающие привидения способствуют перерождению скряги

Скруджа («Рождественская сказка»). Сверчок, живущий на печке, и духи домашнего очага возвращают мир в семью извозчика Джона Пиринбингля. Добрые силы у Диккенса заступаются за его добрых героев, следя за их поступками и карая злодеев. Особенно очевидно, как сверхъестественные силы воздают должное добрым героям за добро в «Рождественских сказках». В крупных произведениях писателя, романах (например, «Наш общий друг»), это происходит в более скрытой форме, хотя логика диккенсовского сюжета остается логикой сказки, т.е. происходят вмешательства волшебных сил в жизнь человека, которая без этого была бы слишком трагичной. Все в романе происходит по законам сказки, и повороты сюжета также носят сказочный характер: кто-то неожиданно исправляется или своевременно появляется, злодеи вовремя уничтожаются или поедают друг друга. Таким образом. У Диккенса, как обычно это бывает в сказках, добро побеждает зло фантастическим путем. Изображая несовершенство окружающего мира, Диккенс переносит разрешения существующих проблем в область фантастики. Элементы сказочности имеют место в «Пиквикском клубе», подлинные фольклорные элементы можно обнаружить, например, в повести о гробовщике, которого украли гномы, поведение и внешность которых также характерны для сказки, происходит полное перерождение Габриэля Грэба.

Следует также упомянуть фантастический образ карлика Квилпа из «лавки древностей», безжалостного кредитора, преследующего Нелли и ее дедушку, злодеяния которого происходят как бы по-волшебству. Но кроме исключительно фантастических моментов, тяготеющих к «готике» (линии карлика Квилпа, стряпчего Брасса и его сестры), в «Лавке древностей» присутствуют сюжетные штрихи, воспринимаемые как *странности* или, скорее, *необычные ситуации*, так часто встречающиеся в произведениях «магического» реализма. Это женщина, записывающаяся в гвардейский полк и разгуливающая по корабельным верфям в мужском костюме, или, например, мальчик, стоящий на голове. Как считает Е. Ю. Гениева, «Лавку древностей» невозможно воспринимать лишь на реалистическом уровне. Это сказка, а сказка, с ее сознательной, узаконенной жанром символикой и условностью, переводит повествование в аллегорический план» [Гениева 1990: 18].

Один из наиболее часто применяемых приемов Диккенса - *гротеск* - очевиден в «американских» главах романа «Мартин Чезлвит» (1844). Герой отправляется в путешествие, в результате которого расстается со многими своими «большими надеждами». Так в произведениях Диккенса намечается еще одна тема, *тема утраченных иллюзий*, более отчетливо прозвучавшая в романе «Крошка Доррит» (1855-1857), и особенно в романе «Большие надежды». У героя романа Пипа неожиданно появляется неизвестный благодетель, и в глубине души он надеется, что ему покровительствует старая богатая дама мисс Хэвишем. Надежды Пипа рушатся в тот момент, когда он узнает, что его благодетель - всего лишь беглый каторжник Мэгвич.

В автобиографическом романе Диккенса «Дэвид Копперфилд» *гиперболические преувеличения* (мистер Мердстон и его сестра как воплощение зла, Пегготти - добра и света) оказываются реалистически достоверными, т.к. окружающий мир воспринимается глазами ребенка - маленького Дэвида. Несмотря на весьма реальные события и общий фон романа, здесь также - в сцене морской бури - присутствует рождественская тема.

Интересен с точки зрения «чудесной» реальности эпизод самовозгорания в романе Чарльза Диккенса «Холодный дом» (1852), центральным стержнем для построения сюжета которого становится Канцелярский суд, т.е. суд лорда-канцлера или Верховный суд Справедливости. *Необычным*, почти фантастическим, но все же реальным фактом является длящаяся десятилетиями тяжба «Джарндис против Джарндиса».

Как отмечал сам автор в предисловии к роману «Холодный дом» самовозгорание возможно; на момент создания романа было известно около тридцати случаев самовозгорания, и самый знаменитый из них произошел с Корнелией де Баиди Чезенате, описанный в 1731 году известным литератором Джузеппе Бианкини. Второй из наиболее известных случаев имел место в Реймсе в 1725 году, и нашел отражение в трудах одного из самых известных хирургов Франции доктором Ле Ка [Диккенс 1985: 8]. Таким образом, редкий и *необычный* факт возгорания, описанный в романе, есть не что иное, как реальное и вполне объяснимое событие.

В трех рождественских рассказах - «Рождественская песнь в прозе» (1843), «Колокола» (1844) и «Сверчок на печи» (1845) - с героями в рождественскую ночь происходят счастливые превращения, которые не могут произойти на почве обыденной реальности. Сонм духов спускается на город для того, чтобы творить чудеса. Выявляя свою непрочность и кратковременность, рождественская утопия, основанная на фантастике, подчеркивает реалистичность мировоззрения Диккенса. «Рождественские повести», оформившись в самостоятельный жанр, ознаменовали собой очередной этап становления «рождественской» философии писателя. Диккенс уже не верит в исправление злых героев в рамках повседневной реальности. Скрудж в «Рождественской песне в прозе» исправляется только потому, что это происходит в волшебную ночь под рождество, а жанр сказки фактически программирует фантазийный характер всего происходящего.

Разумеется, творчество Диккенса является не единственным в английской реалистической литературе примером использования необычных, порой фантастических, ситуаций и элементов «чудесного». Можно назвать много имен английских авторов, которые в разных своих произведениях прибегали к элементам вымышленной реальности. Среди писателей XX века наиболее ярким примером могут служить произведения М. Спарк, т.к. практически в каждом ее романе и ряде повестей и рассказов присутствуют элементы сверхъестественного или необъяснимого. *Мотивы «чудесного»*, часто звучащие в творчестве Мюриэл Спарк воспринимаются критиками по-разному: как доказательство веры писательницы в иррациональное и мистиче-

ское [Анджапаридзе 1980: 224] или как попытка объяснить таинственное, как основа личного испытания героя, долгого пути оправдания [Шлянникова 2005: 36]. Героиня романа М. Спарк «Утешители», работающая над созданием собственного романа, слышит звук клавиш печатающей машинки и голоса, повторяющие ее мысли. Воспринимая свое участие в произведении неизвестного автора, голос которого она слышит, как тяжелую болезнь, Кэролайн оказывается не в силах противостоять таинственным силам. В создаваемой ею книге о форме романа глава о реализме остается неоконченной. Сама реальность ставится Кэролайн под сомнение; странные голоса, которые слышит только она, становятся для нее более реальными, чем жители Лондона. Вымысел автора превращает повествование в захватывающую и серьезную игру. Подверженная частым и тяжелым заболеваниям, Кэролайн вместе с тем способна управлять своим состоянием: «as if her body, at such times, were awaiting her word, and she herself submissively waiting for some secret go-ahead within her» [Spark 1963: 66]. С точки зрения М. Брэдбери, мистические и оккультные мотивы украшают структуру романа, а парадоксы веры и вопрос о свободе воли являются частью парадокса современной метафизики [Bradbury 1986: 356]. Никто из «утешителей» не в состоянии помочь Кэролайн, т.к. только ей понятны границы между безумием и проникновением в таинственные сферы. Друг Кэролайн Лоренс пытается записать на пленку голоса, так досаждавшие ей, но ему не удается ничего услышать. Звук голоса незримого автора побуждает Кэролайн к творчеству, т.к. по мере развития сюжета при помощи голосов она осознает то, что может рассказать другим в своем произведении.

Интересен факт, что в романе Салмана Рушди «Дети полуночи» главный герой также слышит голоса, причем эта способность окончательно проявляется у него после падения с велосипеда и тяжелой травмы головы. Т.е. неслышимые окружающими голоса детей полуночи можно объяснить с рациональной точки зрения.

Мотив чуда, хотя и присутствует во многих произведениях Мюриэл Спарк, но почти всегда подвергается иронии. В рассказе «Черная мадонна» супружеская чета Паркеров обращается к образу Мадонны, выполненному из черного дерева, послать им ребенка. Но когда у них появляется черный ребенок, то Паркеры, всячески старавшиеся прослыть людьми широких взглядов, сразу же от него отказываются, тем самым разрушая иллюзорные представления о своей доброте. Но в романе «Мечты и реальность» мотив чуда отождествляется автором с глубокой степенью религиозности. Именно так воспринимается чудесное излечение Тома Ричардса после жестокой травмы, чудом остается в живых водитель такси во время попытки нападения на Тома.

Таинственность у М. Спарк может принимать различные формы, например, детективной модели («Робинзон»), введение в повествование различного типа спиритических обществ («Умышленная задержка»), вмешательства потусторонних сил («Memento Mori»), или общения с греческими богами («Перехват»). Детективный сюжет или сверхъестественный мотив используется Спарк как игра с заурядностью. Представители среднего класса, являющиеся героями произведений Спарк и адаптировавшиеся к обычной жизни, оказываются беспомощными при встрече с чем-либо экстраординарным и необъяснимым [Шлянникова 2005: 70]. Так называемый «сдвиг» реальности (или ловушка Спарк) приводит к тому, что вмешательство потусторонних сил или предполагаемое преступление лишает героя контроля над собой. Сорвав маску с героя, Спарк признает, что преступления на самом деле не было, а был только миф, который является ни чем иным, как игрой с персонажем.

Тема сверхъестественного в романах М. Спарк служит подтверждением ее католических убеждений, т.к. факт существования мира сверхреальных вещей является неоспоримым. Сверхъестественное присутствует в произведениях писательницы как нечто, не требующее доказательств и само собой разумеющееся. В рассказе «На Портобелло-роуд» повествование ведется от лица призрака, существование которого писательница даже не пытается объяснить, т.к. согласно ее принципам, факты религии должны приниматься человеком на веру. В романе «Утешители», явившимся с точки зрения М. Брэдбери разрушением иллюзии реальности художественного вымысла, тема сверхъестественного, построенная на игре с реальностью и текстовым пространством, связана с темой испытания героя. Но всякий раз, вступая в игру со сверхъестественным, Спарк не исключает возможного отступления: так, например, звучащие голоса и стук пишущей машинки можно списать на излишнюю нервозность Кэролайн или признаки болезни. Хотя точка зрения автора такова, что факт существования голосов не нуждается в толковании как абсолютно реальный.

Персонаж «Баллады о предместье» (1960) Дугал обладает *необычными (сверхнормативными) чертами* - его шишки на лбу являются следами от якобы ампутированных рогов. Страдающих от неприятия всего, что связано с болезнью, он наделен неограниченной свободой передвижения, как по пространству произведения, так и по пространству самого текста, являя собой пример игры с текстом (использование писательницей феномена маски)

Так же, как и в романе «Memento Mori» в «Балладе о предместье» в повествование вводится некий необъяснимый элемент, который каждый из героев трактует по-своему. В «Memento Mori» персонажи слышат голоса, предвещающие смерть, будь то голос ребенка, вежливого молодого человека или женщины. В «Балладе о предместье» жители Пекхам-Рая высказывают разные мнения по поводу многоликого Дугала, фактически видя в нем свое отражение: «Девчонки с фабрики любят его, ты ж понимаешь. А я его терпеть не могу со всеми его дурацкими штучками... Папаша против него ничего не имеет, а Лесли его прямо не выносит...» - говорит одна из героинь романа [Спарк 1971: 77]. Т.е. образ Дугала применяется автором для выявления пороков общества как нечто *необычное, экстраординарное* в рутине событий, ломающий сложившийся

ся порядок вещей. Ту же функцию выполняет летающее блюдечко в рассказе М. Спарк «Апокалипсис миссис Пинкерто». Персонажи наблюдают за этим феноменальным явлением, которое выводит их из равновесия до такой степени, что они не могут больше скрывать те свои недостатки, о которых обычно умалчивали.

Мотив сомнения в реальности происходящих событий наиболее очевиден в произведении М. Спарк «Memento Mori». Один из персонажей романа по фамилии Уорнер, составляет картотеку жителей Лондона преклонных лет для того, чтобы установить, насколько реальны окружающие его пожилые люди. Пытаясь достичь большей объективности, он расспрашивает их о ходе размышлений, пульсе, температуре, приводя в систему собранную информацию. Но вопрос об объективности реальности остается без ответа, т.к. все собранные им в картотеку сведения сгорают во время пожара, а объекты его исследования умирают один за другим. И, выходит, мистические голоса, уведомляющие стариков о смерти, имеют такое же право на существование, как вполне реальные персонажи романа.

Тема банальной смерти в романе «Memento Mori» близка теме *случайного совпадения*, так широко применяемой в произведениях магического реализма. Дама Лети, первая, кто слышит таинственные голоса по телефону, погибает самым обычным образом от руки грабителя, проникшего к ней в дом после ухода прислуги, уставшей от бесконечных жалоб хозяйки и ее панического страха смерти. Причем остальные герои романа так же погибают не от вмешательства каких-либо мистических сил, а по вполне объяснимым причинам, указанным в документах о смерти: «Лети Колстон... тяжкое раздробление черепа; Годфри Колстон, гипостатическая пневмония; Чармиан Колстон, уремия; Джин Тэйлор, миокардиосклероз...» [Спарк 1999: 216]. Таким образом, тема таинственности трактуется автором весьма обыденно. Множество убийств и смертей, описанных на страницах романа, вызваны понятными и будничными причинами.

В литературе Великобритании второй половины XX века появляется все больше авторов, широко применяющих элементы «чудесного». Отличающееся непредсказуемостью творчество Джона Фаулза, сочетает в себе мифологическую, экзистенциалистскую и постмодернистскую основы, проявляющиеся, соответственно, в стремление автора создать многозначительный подтекст, т.е. романский уровень классических архетипов, реализации проблемы становления личности, проходящей испытания «пограничной ситуацией», а также в создании интертекста и приоритетном выборе игровых моделей. Малколм Брэдбери, размышляя о литературе конца тысячелетия, отмечает, что писатели конца XX столетия «чувствуют, что изменилось время - изменились формы романа, и им ближе уже не «традиция», литература прошлого, а творчество их иноязычных современников, писателей Азии, Африки, «магический реализм» прозаиков латинской Америки» [Цит по: Красавченко 1990: 127]. По признанию одной из наиболее популярных британских писательниц Фей Уэлдон, ей «гораздо легче поверить в магию, чем в современную космологию или физику частиц», т.к. любая фантазия меркнет в сравнении с современными уровнем развития науки [Weldon 1985: 317].

Произведения писателя разных лет «Коллекционер» («The Collector» 1963), «Волхв» («The Magus» 1965), «Женщина Французского лейтенанта» («The French Lieutenant's Woman» 1969), сборник новелл «Башня из черного дерева» («The Ebony Tower» 1974), «Мантисса» («Mantissa» 1982), «Червь» («A Maggot» 1985) и другие, создали «удивительный и многообразный мир писателя, в котором стиль викторианского романа неотделим от латиноамериканского «магического реализма»; мир, сотканный из несметного сочетания самых неожиданных литературных ассоциаций: от средневековых французских баллад до современных писателей-абсурдистов [Годованная 2004: 45].

Невероятный случай, изображенный с психологической достоверностью в романе Фаулза «Коллекционер», основан на реальной ситуации: инцидент с человеком, похитившим девушку и продержавшим ее в бомбоубежище три месяца, был описан на страницах газет. Импульсом для создания произведения, кроме того, послужила опера Бартока «Синяя борода», которая в свою очередь воспроизводит сюжет известной сказки Ш. Перро о герцоге, заточавшем в подземелье своих многочисленных жен. Роман «Коллекционер» демонстрирует перевернутую модель сказки: в сказке герой освобождает героиню из плена, в романе Фаулза герой - захватчик, его замок - тюрьма, а роман в целом - пародия на жанр «романтического романа» (romance).

Роман «Волхв», названный журналом «Time» мощной психологической драмой, сочетающей в себе «культуру оккультного и разящего силу воображаемого», создавался автором под влиянием трех литературных источников: «Большого Мольна» Анри Алена-Фурнье, «Бевиса» Ричарда Джеффриса и «Больших надежд» Чарльза Диккенса. С последним из них, пожалуй, можно провести наиболее очевидные параллели. Действие романа «Волхв» преимущественно происходит на греческом острове Фраксос, где английский школьный учитель Николас Эрфе подвергается воздействию призраков, «что придает роману повествовательную сложность, а его мифологическое измерение слегка напоминает магический реализм» [Drabble, Stringer 1992]. И в том и в другом романе речь идет о моральном взрослении и воспитании главного героя. Пип в «Больших надеждах» является неподлинным джентльменом средне-викторианской эпохи, сам же автор «Волхва» называет Николаса Эрфе «типичным неподлинным человеком периода 1945-1959-х» [Фаулз 202: 466]. Фактически основной темой обоих произведений выступает *тема крушения иллюзий*. Предпочтение главного героя без каких-либо родственников (Клэгг в «Коллекционере», Сара и Чарльз в «Женщине французского лейтенанта») Барри Ольшен мотивирует пристрастие Фаулза к «рационалистической фабуле и модели реальности, сильно зависящей от романтически окрашенного момента, который всегда присутствует в одиноком личном выборе [Olshen 1978: 24]. Т.е. в этих произведениях Фаулза уже звучит *тема одиноче-*

ства, сквозная тема творчества «магических» реалистов, хотя главной темой его романов остается проблема становления и самопознания личности.

Необходимо отметить, что в неомифологическом романе XX века психоанализ играет далеко не второстепенную роль. Как признавал сам Фаулз, большое влияние на него оказало учение Юнга, в частности, идея коллективного бессознательного, согласно которой архетипы всегда остаются чем-то тайным, несформулированным и иррациональным. Согласно данной теории, причина образования мифа состоит в пониженной интенсивности сознания, т.е. мотивы, архетипы и прообразы формируются в снах и видениях. Именно сновидения, а иногда и психические аномалии, могут быть связаны с конstellациями мифологических идей. Воображение является неперменным условием изменения и роста, т.к. раскрывает смысл тайны и случая, как в произведениях искусства, так и в сознании человека.

Как считает сам автор, «реальность нельзя описать, можно лишь придумать метафоры, указывающие на нее. Все доступные человеку способы описания по сути своей метафоричны. Даже самое точное научное описание объекта или движения всего лишь сплетение метафор» [McCormack 1972: 165]. Таким образом, восприятие реальности кем-либо (или представление о мире) есть лишь работа воображения.

М. Брэдли приходит к выводу, что роман Дж. Фаулза «Волхв» исследует ту роль, которую мифы играют в нашей жизни [Bradbury 1970: 29]. Поэтика мифологизирования у Фаулза является одним из аспектов интеллектуального романа, основанная на знании мифологии, религии и философии. Основное действие романа «Волхв» происходит в Греции, что само по себе вызывает мифологические ассоциации. На острове Фракос Николаса не оставляет чувство, что он «оказался в пространстве мифа», чувство, в котором, «не было ничего рассудочного, лишь мистическая дрожь от пребывания здесь и сейчас, в мире, где может произойти все, что угодно» [Фаулз 201: 163]. Выбор автором места действия - острова - продолжает тему одиночества героев Фаулза. Как считал сам писатель, это произведение «...все соткано из островов и моря, одиночества и сексуальности. Море и острова - царство, не вмещающее разуму; сознательное, уступает место бессознательному...» [Фаулз 2001: 442]. По аналогии с «Одиссеей» другой немаловажной темой «Волхва» становится тема странствия - путешествия в глубины самого себя, поиска и стремления к познанию окружающего.

Маргинальность главных героев романов Фаулза («Червь», «Волхв») наводит на мысль о том, что писателя не устраивает идея официальной власти, хотя, проза Фаулза, как правило, остается в стороне от исторической проблематики эпохи создания того или иного романа. Следует отметить, что герои произведений С. Рушди, в большинстве своем также маргинальны.

В ряде романов писателя («Коллекционер», «Червь», «Волхв») появляется мотив готовности к своему бессмертию, близкий к неомифологической философии романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Миранда в «Коллекционере» умирает не только от воспаления легких, но и потому, что она подошла к моменту смерти в наивысшей точке познания. Избавить от «нестерпимой тоски», вызываемой близостью исчезновения, призван Кончис из «Волхва» и главный герой романа «Червь».

Тема странствия и философского поиска прослеживается в романе современной английской писательницы Жанет Уинтерсон «Определение пола вишни» («Sexing the Cherry» 1989). Одно из самых оригинальных произведений писательницы, это воображаемое *tour de force*, исследующее историю, воображение и природу времени. В фантастическом мире, который одновременно и есть и нет, в Англии VII века, в водах Темзы находят ребенка. Полуженщина-полусобака гигантского роста, спасающая ребенка, называет найденныша Джорданом. Взяв его к себе «на воспитание» она выводит его на прогулки на поводке. Став взрослым, Джордан начинает путешествовать по свету, и обнаруживает, что в его сознании происходят чудеса, самым странным из которых является Время. Существует ли оно, и какова его природа; почему всякое путешествие таит в себе другое путешествие; в чем отличие Джордана из XVII века от Николаса Джордана, служащего на военном корабле в XX веке - вот вопросы, которые ставит перед нами повествование. В романе также отчетливо прослеживается характерная для Уинтерсон тема изгнания мужчины из общества женщин. С этой целью писательница обыгрывает версию сказки о двенадцати танцующих принцессах. С ними встречается герой романа Джордан, который и узнает о судьбе каждой из принцесс после их бегства из родительского дома. Так, одна из «принцесс», жившая в стеклянном доме и коллекционирующая предметы религиозного культа, убивает своего мужа за то, что он сжигает на костре хранимые ею останки святого. Вторая пронзает своего неверного супруга и его любовника одной стрелой, одно воспоминание о котором вызывает у нее неприятные ассоциации: «... when I see a hand whose fingers are longer than its palm I think it might be him come to touch me again» [Winterson 1989: 51]. Некогда привлекательный избранник третьей умирает от болезни, разрушившей его организм, после того, как она узнает о его многочисленных псевдо-помолвках с пациентками сумасшедшего дома. История четвертой принцессы - это фактически перевернутый сюжет русской народной сказки о царевне-лягушке, только в лягушку превращается не принцесса, а принц по имени Антон. Но в отличие от героини русской сказки, превратившись в лягушку сразу после того, как невеста его поцеловала, он больше не превращается в принца: «Oh well, the first time I kissed him he turned into a frog. There he is, just by your foot» [Winterson 1989: 52]. Еще одна принцесса подмешивает яд в молоко своему избраннику, самому крупному из двенадцати братьев, а супруг другой принцессы сам просит его убить, и жена удовлетворяет его просьбу: «I did as he asked. I smashed his skull with a silver candlestick and I heard a hissing noise like damp wood on the fire» [Winterson 1989: 60]. По той или иной причине все принцессы, кроме одной по имени Фортуната, расстаются со своими принцами и живут в соответствии со своими вкусами.

Позже они покупают дом и снова, как когда-то в юности, живут все вместе. Именно здесь Джордан встречается с ними, и узнает историю каждой из принцесс. По мнению журнала *San Francisco Chronicle*, этот роман сочетает в себе очарование арабских сказок, легкие штрихи философской формы Милана Кундеры и изящество изложения Итало Кальвино [Winterson 1989], а *The New York Times* называет роман «удивительно изобретательным», где переплетается чудесное и ужасное, мифическое и реальное.

Как считает Т. Н. Красавченко, «на современном этапе именно сочетание социальной проблематики, т.е. реальности, с традицией и фантазией, игрой воображения, эксцентриадой (модель этого мы находим в творчестве Шекспира, остающегося образцом для современных английских писателей) выводит английский роман из состояния тихого, скромного существования на периферии в первый ряд - на мировую орбиту» [Красавченко 1990: 128].

Таким образом, фантастичность вымысла, присутствовавшая еще в произведениях Диккенса, имеет место в произведениях многих крупных писателей Великобритании, и приобретает все большую популярность, как в жанре романа, так и в произведениях «малой» прозы.

Список использованной литературы

1. **Анджапаридзе Г.** Причудливость вымысла и строгость правды // М. Спарк. Избранное: Сборник / Пер. с англ. - М.: Радуга, 1984. - 512 с.
2. **Гениева Е.** Великая тайна. Библиографические разыскания: тайна Чарльза Диккенса. - М.: Книжная палата, 1990. - 536 с.
3. **Диккенс Ч.** Большие надежды: Собр. соч. в 20 т. / Пер. с англ. - М.: ТЕРРА - Книжный клуб, 2000. - Т. 17. - 480 с.
4. **Диккенс Ч.** Лавка древностей: Собр. соч. в 20 т. / Пер. с англ. - М.: ТЕРРА - Книжный клуб, 2000. - Т. 64. - 58 с.
5. **Диккенс Ч.** Холодный дом: Собр. соч. в 20 т. / Пер. с англ. - М.: ТЕРРА - Книжный клуб, 2000. - Т. 13-14. - 528 с.
6. **Красавченко Т. Н.** Реальность, традиции, вымысел в современном английском романе // Современный роман. Опыт исследования. - М.: Наука, 1990. - 228 с.
7. **Сильман Т.** Диккенс: очерки творчества. - Л.: Худ. лит., 1970. - 376 с.
8. **Спарк М.** Memento Mori; Джин Броди в расцвете лет: Романы / Пер. с англ. - М.: ТЕРРА, 1999. - 464 с.
9. **Фаулз Дж.** Волхв / Пер. с англ. - М.: Махаон, 2001. - 704 с.
10. **Шляникова М. В.** Жанровая эволюция романов Мюриэл Спарк: Дис. канд. филол. наук. - Казань, 2005. - 195 с.
11. **Winterson Jeannette.** Sexing the Cherry. - N. Y.: Grove Press, 1989. - 167 p.
12. **Dickens Charles.** The Christmas Book. - London: Penguin Books, 1994. - 234 p.

INTENSIVE TEACHING IN THE PRIMARY CLASSROOM

Shelenkova I. V.

Tambov State Technical University

Lesson is an integral system, as it is confirmed in modern didactics, which consists of interconnected parts. Lesson is a structural component of teaching process, it has logical completeness and has time limits.

Any lesson is a system, which is artificially created by a teacher. And it is possible to create different combinations from the set of lesson stages. In the process of teaching several stages can be combined into one. Some stages can be used in every lesson: lesson organization, preparation for cognitive activity, basic stage, lesson summarizing. The basic stage of a lesson depends on its didactic aim, which, in turn, defines the type of a lesson.

Intensive teaching of a foreign language assumes the special development of a lesson conduction technique, various forms of work with the pupils. G. Kitaygorodskaya defines the following types of intensive teaching lessons.

Lessons of the first type - introduction of a new material. Listening comprehension and choral work prevail at these lessons.

The aim of the second type lessons - communication training - development of speech skills and habits. The lesson is planned as a scenario on the basis of a role play introduction, the pupils fulfill various kinds of work. The teacher applies micro-dialogues, songs and games as exercises.

At the lessons of the third type - communication practice - speech, listening comprehension, reading, writing skills and habits are fixed in the process of solving communicative tasks, film "scripts" writing, "broadcasting" and so on [Китайгородская 1992].

Analyzing these types of lessons, we make a conclusion, that G. Kitaygorodskaya is guarded by the traditional didactic typology of lessons, which is based on different stages of work with the material for study. This construction of educational process of intensive teaching supposes short-term adult courses. It cannot be used for teaching in the primary school without any changes. There are several reasons for this:

1) There is great difference in the quantitative characteristics of teaching process. In adult group the concentration of lessons is very high, their duration is much longer than in the group of children, but the duration of the whole course is much shorter. It means that the time given for the stages of new material introduction and its activation should be different in adult and children groups.

2) The fourfold presentation of a new material during one lesson described by G. Kitaygorodskaya cannot engage children's attention during the whole lesson. The introduction of a new material at a primary school lesson should be strictly time limited, taking into account the age characteristics of the pupils: they get tired very quickly, they have unstable attention etc.