

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ ОБРАЗОВАНИЯ
Министерства образования и науки Республики Армения
Армянская Ассоциация “Педагогическая инициатива”
Академия педагогических и социальных наук

Русский язык В Армении

2014

3 (88)

Ռուսաց լեզուն
Հայաստանում

Ереван - 2014

Главный редактор – Б.М. Есаджян
Ответственный секретарь – А.М. Амирханян

Ответственный за номер – С.Б. Самуэлян

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Председатель общества „Армения-Россия“,
д.ф.н., профессор, М.Д. Амирханян
Вице-президент АПСН С.К. Бондырева
Председатель Ассоциации
“Педагогическая инициатива” В.С. Казарян
Ректор АГПУ им.Х.Абовяна, д. ист. н,
профессор Р.К. Мирзаханян
Академик АПСН, зам.министра МОН РА
М.А. Мкртчян
Доктор философских наук,
профессор Я.И. Хачикян

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

А.В. Акопян (ЕГУ)
Л.Г. Баласанян (АГПУ им.Х. Абовяна)
Г.Г. Барикян (ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова)
(ср. шк. N 131),
А.Б. Кузьминская (ЕГЛУ им. В. Я. Брюсова),
В.В. Мадоян (ЕУМО им. А. Ширакаци),
Г.В. Маркосян (ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова),
С.Б. Самуэлян (ЕГЛУ им. В. Я. Брюсова),
Р.В. Татевосян (АГПУ им.Х. Абовяна)
А.Я. Хачикян (РАУ).

Компьютерный набор, корректура, оформление и печать

А.А. Мирзатунян

Հիմնադիր և հրատարակիչ՝ Կրթության ազգային ինստիտուտ
Հասցե՝ ք. Երևան, Տիգրան Մեծի 67:
Վկայական՝ № 01Ա 044424, տրված 16.02. 1999 թ.:
Տպարանակը՝ 2000: Ծավալը՝ 4 տպ. մամուլ:
Հանձնված է տպագրության՝ 20.06.2014.
ՎԱՃԱՌՔԻ ԵՆԹԱԿԱ ՉԷ:

Издатель

ЗОО „Национальный институт образования“ РА.

Адрес: Ереван, Тигран Меци, 67. Тел: 010 571531, 571116.

www//http: aniedu.am

E-mail: info@aniedu.am

Свидетельство № 01 А 044424 выдано 16.02.1999 г.

Ответственный за издание журнала

Белла Есаджян

Формат 70X100 ¹/₁₆. Объем 64 стр. Тираж 2000

Сдано в печать 20.06.2014.

Общеобразовательным школам предоставляется бесплатно.

Խմբագրության ներկայացված նյութերը գրախոսվում են: Արտատպության դեպքում հղումն անսազրին պարտադիր է:

Դպրոցներին անվճար տրվում է մեկ օրինակ, որը պետք է պարտադիր գրանցվի դպրոցական գրադարաններում:

Лицензия № 904

МЕТОДИКА

МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ТИПОЛОГИЯ ТРУДНОСТЕЙ КАК ОСНОВА ПРИ ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ В КИТАЙСКОЙ АУДИТОРИИ (НА ПРИМЕРЕ СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ГРАММАТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ ГЛАГОЛА)

ВАН ХАЙЧЖЭНЬ
(Китай, г. Ланьчжоу)
АГПУ им. Х. Абовяна

Различий между русским и китайским языками очень много. Этим можно объяснить значительную зону интерференции китайского языка при обучении русскому. Для определения методической типологии трудностей мы провели сопоставительное исследование на примере анализа глагольных лексических единиц русского и китайского языков. В результате исследования были выявлены контрастные особенности русского глагола и определена зона интерференции.

Ключевые слова: китайский язык, русский язык, морфологические категории, грамматические формы, интерференция, типология

Китайский язык, как язык аналитического строя, и русский язык, как язык синтетического строя, отличаются друг от друга формально-структурными характеристиками, которые предопределяют типологически значимые различия в лексике, представляющие собой одну из главных причин отсутствия полной эквивалентности в лексической системе двух языков.

Русский язык богат морфологическими категориями и грамматическими формами. В китайском языке грамматическое значение выражается не морфологически, а с помощью

предлогов, союзов, вспомогательных глаголов и других служебных слов, а также за счет порядка слов.

Различий между двумя языками очень много. Этим можно объяснить значительную зону интерференции китайского языка при обучении русскому. Для определения методической типологии трудностей мы провели сопоставительное исследование на примере анализа глагольных лексических единиц русского и китайского языков.

Нами определены основные различия, составляющие методическую типологию труд-

ностей при обучении русскому глаголу в китайской аудитории:

- В русском языке представлены переходные и непереходные глаголы; в китайском языке один и тот же глагол может быть и переходным и непереходным в зависимости от функции, выполняемой им в контексте. Например: *кайши* – начинать, начинаться; *ганьсинцзюй* – интересоваться, интересоваться; *чжаосян* – фотографировать, фотографироваться; *гуаньби* – закрывать, закрываться.

- В русском языке грамматическая оппозиция глаголов совершенного и несовершенного вида составляет основу грамматической категории вида. Большинство русских глаголов имеют видовые пары. Кроме того, глаголы движения вступают в оппозицию по признакам кратности и направленности. Ввиду того, что в китайском языке данные категории не представлены в морфологии глагола, а выражаются в предложении зависимыми от глагола членами, на лексическом уровне русскому глаголу совершенного и несовершенного вида, однопольному и неоднопольному соответствует один китайский глагол: *май* – покупать, покупать; *цзисюй* – продолжать, продолжать; *цзоу* – идти, ходить; *гань* – гнать, гонять. В русском языке глаголы имеют грамма-

тическую категорию лица, выделяются личные и безличные глаголы. В китайском языке данная категория отсутствует, один китайский глагол соответствует двум русским глаголам: личному и безличному. Например: *сян* – хотеть, хотеться; *сянсинь* – верить, верится; *жэньвэй* – думать, думается.

- В зависимости от характера способа действия в русском языке различаются *статические глаголы* или *глагольные словосочетания для выражения статического состояния действия* и *динамические глаголы* или *глагольные словосочетания для выражения динамического состояния действия*. В китайском языке эти различия выражаются не морфологически, а с помощью служебных слов или других элементов контекста. Например: *цзо* (*чжэ; цзай*) – сидеть; *цзо* (*дао; шан*) – сесть, садиться; *гуа* (*чжэ; цзай*) – висеть; *гуа* (*дао; шан*) – повесить, вешать; *на* (*чжэ*) – держать; *на* (*ци*) – брать, взять; (*ю*) *бин* – болеть; (*шэн*) *бин* – заболеть, заболеть; *чуань* (*чжэ*) – быть одетым; *чуань* (*шан*) – одеться, одеваться.

- В русском языке разным частям речи присущи определённые морфологические показатели, а в китайском языке таких показателей практически нет. Поэтому одно и то же ки-

тайское слово может быть одновременно адекватным в русском языке и существительному, и прилагательному, и глаголу, обозначая и предмет, и признак, и действие: *нэн - мочь, можно; гаосин - радость, рад, радоваться; туни- согласие, согласный, согласиться.*

- Некоторые отглагольные существительные русского языка имеют разные лексические значения в форме единственного и множественного числа. Поэтому формам единственного и множественного числа этих существительных соответствуют разные слова китайского языка. Например: *интерес* (ср. *интерес к музыке*) - *синцуй, интересы* (ср. *интересы крупной буржуазии*) - *лиш*; *забота* (ср. *забота о детях*) - *гуаньси, заботы* (ср. *у неё много забот*) - *манлу*; *отношение* (ср. *отношение к делу*) - *тайду, отношения* (ср. *общественные отношения*) - *гуаньси*; *санкция* (ср. *получить санкцию руководства*) - *хэчжунь, санкции* (ср. *экономические санкции*) - *чжицай*.

- Категория вида – одна из основных глагольных категорий. В русском языке выделяют парновидовые (обладающие двумя видовыми формами: «*решить*» - «*решать*»), одновидовые (имеющие форму только одного вида: «*сидеть*», «*полежать*») и двувидовые (формы обоих видов

которых совпадают) глаголы. В китайском языке глагол не имеет категории вида, поэтому видовое значение русских глаголов выражается с помощью временных форм. Например: глаголы несовершенного вида указывают на то, что их действие не достигло своего предела или вообще не имеет предела в своем осуществлении: Он читает книгу.

他在看书 Та **цзай** кань шу. (почеркнут процесс; глагол **цзай** означает, что действие находится в процессе). С помощью другой глагольной лексической единицы показывается, что действие достигло своего предела, при этом смысловой глагол не меняется: Он прочитал эту книгу за час.

他一小时内读完了这本书 Та цзай и сяо ши нэй ду **вань** лэ чжэ бэнь шу. В данном случае глагольное слово **вань** означает, что действие закончилось и почеркнут результат.

Таким образом, учет методической типологии трудностей при обучении разносистемным языкам, в частности, русскому языку в китайской аудитории, будет способствовать возможности прогнозирования и предотвращения ошибок, а также определения зоны интерференции для разработки эффективной продуктивной системы обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дэн Ин. Видо-временная система в русском языке в сопоставлении с китайским. Пекин, 2008.
2. Чжэнь Ли. Исследования развития и перспективы русского языка в Китае. Перевод с китайского Ван Хайчжэнь. - Шанхай, 2009.

**METHODOLOGICAL TYPOLOGY OF DIFFICULTIES AS A BASIS IN
TEACHING RUSSIAN LANGUAGE IN THE CHINESE AUDIENCE
(IN EXAMPLE OF COMPARATIVE ANALYSIS OF GRAMMATICAL
CATEGORIES OF VERB)**

Haychzhen Wang (China)

ASPU after Kh. Abovyan

There are a lot of differences between Russian and Chinese languages. This may explain the considerable area of interference of Chinese language in teaching Russian. To determine the methodological typology of difficulties we conducted a comparative study on the base of analysis of verbal lexical units of Russian and Chinese languages. The study revealed contrastive peculiarities of Russian verb and defined the area of interference.

Key Words: Chinese language, Russian language, interference, methodological typology.

Հանգուցյալ բառեր՝ չինարեն լեզու, Ռուսաց լեզու, մեթոդաբանական տիպաբանություն:

**ՄԵԹՈԴԱԲԱՆԱԿԱՆ ՏԻՊՈԼՈԳԻԱԿԱՆ ԴՑՎԱՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՈՐՊԵՍ
ՀԻՄՔ ԶԻՆԱԿԱՆ ԼՍԱՐԱՆՈՒՄ ՌՈՒՄԱՑ ԼԵԶՎԻ ԴԱՍՍՎԱՆԴՄԱՆ
ԳՈՐԾԸԹԱՑՈՒՄ
(ԲԱՅԻ ՔԵՐԱԿԱՆԱԿԱՆ ԿԱՐԳԵՐԻ ՀԱՄԵՍՍԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ
ՕՐԻՆԱԿԻ ՎՐԱ)**

Հայչեն Վան (Չինաստան)

Խ. Աբովյանի անվան ՀՊՄՀ

Ռուսերենի և չինարենի մեջ տարբերությունները շատ են: Դրանով կարելի է բացատրել չինարենի միջամտության մեծ ազդեցությունը ռուսաց լեզվի դասավանդման գործնթացում: Խնդիրների մեթոդաբանական տիպաբանությունը որոշելու համար մենք իրականացրել ենք ուսումնասիրություն՝ հիմնված ռուսերենի և չինարենի բայի համեմատական վերլուծության վրա: Հետազոտությունը բացահայտել է ռուսաց լեզվի բայի հակադրական առանձնահատկությունները և սահմանել չինարենի միջամտության տարածքը:

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КЕЙС-МЕТОДА ДЛЯ ПРИОБРЕТЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОММУНИКАТИВНЫХ УМЕНИЙ НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА

И.Р. САРКИСЯН
АГПУ им. Х. Абовяна

В статье рассматривается эффективность кейс-метода, тенденции современных технологий и методов обучения в профессиональном образовании Армении, соединяющие теоретическую подготовку и практические умения учащихся вузов, которые позволяют учитывать специализированную направленность в системе проблемного обучения русскому языку.

Ключевые слова: профессиональная направленность, кейс-метод, метод кейс-стади, коммуникативный потенциал студентов, лингвистические профессиональные кейсы.

В настоящее время перед методической наукой встала насущная проблема поиска новых нестандартных форм и методов активизации самостоятельной деятельности студентов. Среди современных технологий и методов обучения на данном этапе особое место в профессиональном образовании занимает обучение *кейс-методом (case study)* [1], ориентированным на самостоятельную индивидуальную и групповую деятельность студентов, в процессе которой приобретаются профессиональные коммуникативные умения. Сущность метода *кейс-стади* в системе вузовского обучения русскому языку заключается в *самостоятельной деятельности обучаемых по профилю избранной специальности в искусственно созданной русской языковой среде*, которая даёт воз-

можность соединить воедино *теоретическую подготовку* и *практические умения*, необходимые для творческой деятельности в профессиональной сфере. Обучаемым предлагается осмыслить *ситуации профессиональной деятельности*, которые предусматривают необходимость осмысления проблемы, в процессе решения которой учащиеся вынужденно актуализируют необходимый для этого комплекс усвоенных знаний. Кейс-метод позволяет учитывать профессиональную подготовку студентов, их интересы, выработанный стиль мышления и поведения, что даёт возможность эффективно использовать его для обучения русскому языку с профессиональной направленностью. Можно констатировать, что метод *кейс-стади* направлен не только на освоение конк-

ретных знаний или умений, но и на развитие общего интеллектуального и коммуникативного потенциала как студентов, так и преподавателей. В настоящее время проблема внедрения кейс-метода в практику высшего профессионального образования является весьма актуальной, что обусловлено двумя тенденциями:

✓ ориентацией образовательного процесса не столько на получение конкретных знаний, сколько на формирование профессиональной компетентности, умений и навыков самостоятельной мыслительной деятельности, развитие способностей личности, среди которых особое внимание уделяется способности к обучению, смене парадигмы мышления, умению перерабатывать огромные массивы информации;

✓ развитием требований к качеству будущего специалиста, который, помимо удовлетворения требованиям первой тенденции, должен обладать также способностью оптимального поведения в различных ситуациях, а также уметь грамотно ориентироваться в потоке все возрастающей научной информации по профилю будущей специальности, большинство которой в нашей республике реализуется на русском языке.

Исследователь А.М. Долгоруков относит кейс-стади к “продвинутым” активным ме-

тодам обучения. Отмечая его позитивность, автор особо оговаривает такие аспекты, как:

- возможность работы в группах на едином проблемном поле;

- использование краткой информации, снижающей степень неопределенности в условиях лимита времени;

- использование принципов проблемного обучения;

- возможность получения студентами не только знания, но и глубокое осмысление теоретических концепций;

- возможность создания новых моделей деятельности;

- выработки навыков простейшего обобщения информации [2].

Мы попытались использовать кейс-метод в системе проблемного обучения русскому языку, которое является одной из перспективных идей современной методики и психологии. Основные цели кейс-стади и проблемного обучения имеют много общего, а именно: развитие творческой, познавательной, профессиональной и оценочной деятельности учащихся. Задачей обучения в обоих случаях является такая организация и презентация учебного материала, при которой создается возможность для формирования у студентов способностей к самостоятельной творческой ра-

боте, стимулируется их интерес к обучению русскому языку.

Являясь одним из компонентов психолого-педагогической концепции активного обучения, кейс-стади в системе проблемного обучения характеризуется прежде всего активностью и самостоятельностью студентов, индивидуализацией и профессиональной направленностью учебного процесса.

Исходя из того, что проблемное обучение не сводится к развитию отдельных мыслительных операций, стихийно складывающихся в учебном процессе, обучаемый путем анализа, сравнения, синтеза, обобщения, конкретизации и абстрагирования материала извлекает нужную информацию самостоятельно. Именно формирование *собственной познавательной активности*, развитие мыслительных способностей, воспитание самостоятельности обучающихся являются основными чертами кейс-метода в системе проблемного обучения, что предполагает обязательное наличие научно и методически обоснованной системы развития у студентов названных выше особенностей. Нам представляется чрезвычайно важным и актуальным на сегодняшний день особый аспект процесса обучения – *обязательная профессиональная направленность*. Это предполагает возможность и целесообразность

включения в процесс обучения элементов научного поиска, что, естественно, повышает познавательную активность учащихся. Такого рода работа создает у них дополнительную мотивацию в достижении целей обучения. Научный поиск предполагает оптимальное включение сознания, использование всех интеллектуальных возможностей человека. Применительно к практике обучения языкам, в которой своеобразно переплетется сознательное усвоение знаний с выработкой навыков и автоматизма, научный поиск будет занимать “вершинное” место на шкале “*сознательность – бессознательность*” [3].

Знакомясь с методическими, лингвистическими и психологическими работами, посвященными этому кругу вопросов, легко заметить, что идея проблемного обучения (*в аспекте профессиональной направленности учебного процесса*) в той или иной степени используется в практике преподавания русского языка, однако наиболее последовательным ее воплощением является выработанный за последние два десятилетия жанр так называемых *самодостаточных лингвистических задач*, обладающих рядом особенностей по сравнению с задачами и упражнениями проверочного характера, которые издавна использовались в процессе пре-

подавания языковедческих дисциплин [4].

Овладевая предложенным языковым материалом в процессе решения профессиональных задач, студент ориентируется не на общую и до известной степени абстрактную цель, а на усвоение конкретного профессионального знания. Содержание этого процесса в целом - *деятельность, уточняющая, конкретизирующая, а иногда и формирующая профессиональные знания и умения через их эксплицитное выражение в речи*.

Включение профессиональных задач в процесс обучения русскому языку, по крайней мере на начальных этапах, позволит формировать у учащихся тот личностный смысл в отношении к усваиваемому материалу, который лежит в основе сознательности учения. При этом профессиональная учебно-речевая ситуация разрабатывается как *проблемная ситуация*, ориентирующая на решение профессиональной задачи средствами усваиваемого языка. А решение задачи и усвоение материала происходит во взаимодействии и взаимозависимости.

Классифицируя упражнения, методисты пользуются разными терминами: *языковые и речевые* (И.В. Рахманов, В.Ц. Цетлин), *тренировочны /подготовительные/ и речевые* (И.Д. Силестра),

тренировочные и синтетические (Э.П. Шубин), *аналитические и синтетические* (М.С. Ильин), *коммуникативные и речевые* (В.И. Пассов) и т. д. Терминологическое разнообразие объясняется тем, что авторы по-разному представляют себе процесс обучения языку, поэтому в основе классификации упражнений рассматриваются различные признаки. *Лингвистические задачи-кейсы* отличаются тем, что создают для учащихся "*проблемную ситуацию*", не превращаясь в механическую операцию, как это часто бывает. Эта проблема должна быть поставлена так, чтобы в результате ее решения достигались автоматизация или закрепление требуемого умения и навыка [5].

Мы предлагаем вниманию методистов *лингвистические задачи-кейсы*, впервые разработанные специально для студентов факультета иностранных языков и факультета армянской филологии в аспекте профессионализации обучения. Это *билингвальные* и *трилингвальные кейсы* (термины введены нами), в основе которых лежат сопоставительный, а чаще контрастивный анализ языкового материала. Данные кейсы составлены с учетом профессиональной направленности обучения русскому языку на вышеназванных факультетах. Они доступны. Ситуации, содержащиеся в кей-

сах, образуют нечто замкнутое, относительно самостоятельное. Задача должна иметь для студентов внутренний смысл, вытекающий из предыдущего опыта.

В основу нашего комплекса лингвистических кейсов вовлечены объекты сопоставительного анализа явлений, занимающих центральное, а не периферическое положение в русском, армянском и английском языках, поскольку совершенно ясно, что в учебных целях необходимо ограничение изучаемого материала, т. е. учащимся для практического усвоения необходимо отобрать определенный лексико-грамматический минимум.

Обычно при сопоставлении языков в общенаучном описании не учитывается специфика прикладного описания в целях преподавания языка. Хочется подчеркнуть, что не учебный процесс должен подстраиваться под имеющееся сопоставительное описание языков, а само это описание должно делаться специально для целей обучения. [6]. Таким образом, переместив сопоставительные исследования в сферу учебного процесса, мы выделили *контрастивную ценность грамматических категорий*, что легло в основу разработанного *комплекса билингвальных и трилингвальных профессиональных кейсов для студентов-филологов*.

Чтобы не быть голословными, приведем примеры некоторых трилингвальных кейсов, составленных на основе контрастивного анализа категории падежа в русском, армянском и английском языках.

Задание 1.

А. Проанализируйте структурную схему данных словосочетаний.

Нет книги, нет времени, нет отдыха, нет знаний, нет терпения, нет счастья, нет здоровья.

Б. Переведите данные словосочетания на армянский язык. Проанализируйте их структурную схему.

В. Переведите данные словосочетания на английский язык.

Проанализируйте их структурную схему.

Г. Какой модели армянского языка соответствует модель русского языка «нет + существительное в родительном падеже»? А в английском?

Д. Сделайте выводы.

Е. Составьте словосочетания по схеме «нет + существительное в родительном падеже».

Задание 2.

А. Проанализируйте структурные схемы данных словосочетаний:

Из Парижа, из Москвы, из Европы, из деревни, из Африки, из института, из портфеля, из шкафа, из коробки, из окна.

Б. Переведите данные словосочетания на армянский язык.

Проанализируйте их структурную схему.

В. Переведите данные словосочетания на английский язык. Проанализируйте их структурную схему.

Г. Какому английскому предлогу в приведенных конструкциях соответствует предлог “из”? Есть ли в армянском варианте данной конструкции предлог?

Д. Сделайте выводы.

Задание 3. А. Изучите таблицу.

| Русский язык | Армянский язык | Английский язык <u>/от кого?/</u> |
|-----------------|----------------|--------------------------------------|
| от друга | ընկերոջից | from friend |
| от соседа | հարևանից | from neighbor |
| от родственника | բարեկիցից | from relative |
| от мужа | սովորույնից | from husband |

Б. Составьте структурные схемы данных словосочетаний.

В. Сделайте выводы..

Г. Самостоятельно составьте словосочетания на русском языке по выделенной схеме.

Задание 4.

А. Проанализируйте данные словосочетания.

Книга друга, портфель отца, журнал преподавателя, родина Толстого, смерть поэта, правительство республики.

Б. Переведите данные словосочетания на армянский язык.

В. Переведите данные словосочетания на английский язык.

Г. Сделайте выводы.

Е. Раскройте скобки: творчество /Чехов/, рассказ /Тургенев/, стихотворение /Лермонтов/, член /правительство/, политика /президент/, решение /премьер-министр/, лекции/ профессор/, кабинет /декан/, приказ /ректор/, помощь /товарищ/, реферат студент/, часть /речь/, член /предложение/.

Д. Составьте на русском языке словосочетания по схеме “существительное + существительное в родительном падеже”.

Задание 5. А. Из данных словосочетаний выделите сочетания, составленные по схеме “существительное + предлог “из” + существительное в родительном падеже”.

Письмо из Греции, новости от сестры, сумка из кожи, лак для ногтей, разговоры о брате, мебель из красного дерева, вести от родственника, рассказы о животных, завтрак для сына, украшение из серебра, занятия по русскому языку, цитата из книги, подарок от тети, корм для кошки, разговоры с другом, беседы по телефону.

Б. По какой схеме составлены аналогичные выделенным словосочетания на армянском языке? А на английском?

В. Составьте на армянском языке словосочетания по схеме

“существительное + существительное в исходном (*hiszgulşılı ħ.*) падеже». Все ли составленные вами словосочетания переводятся на русский язык по схеме “существительное + предлог “из” + существительное в родительном падеже”?

Г. Сделайте выводы.

Д. Вставьте подходящее по смыслу слово, используя слова для справок.

Статуя из ..., платье из ..., новости из ..., письмо из ..., телеграмма из ..., суп из ..., ожерелье из

Слова для справок: овощи, деревня, Китай, шелк, Грузия, бронза, Мадрид, бирюза.

Таким образом, предлагаемые нами лингвистические профессиональные кейсы доступны и отвечают требованиям кейс-стади в системе проблемного обучения в целом и, в частности, требованию профессионализации занятий в вузе. Особенностью предлагаемого комплекса является необходимое условие – к каждому заданию сделать самостоятельный вывод, что создает условия для **научного поиска**. При этом происходит активизация умственной деятельности студентов, используются их интеллектуальные возможности. А использование в процессе научного поиска материалов трех языковых систем отличается новизной и вызывает

большой интерес учащихся, что в определенной мере способствует интенсификации процесса обучения.

В процессе решения лингвистических кейсов студенты приобретают навыки самостоятельного профессионального мышления, сопоставительного и контрастивного би- и трилингвального анализа языкового материала. При этом обогащается их активный и пассивный запас профессиональной лексики.

Дальнейшее закрепление и автоматизация приобретенных навыков лексических и грамматических конструкций осуществляется уже при выполнении обычных тренировочных лексико-грамматических упражнений, которые должны быть составлены с учетом предложенной методики проблемного обучения.

Таким образом, практические цели обучения русскому языку студентов-филологов позволили выдвинуть в качестве учебной единицы профессиональную учебно-речевую ситуацию, в которой учет будущей специальности студентов осуществляется не только через отбор лексико-грамматического материала, но и через характер учебной деятельности учащихся. Если профессиональная ориентация в обучении построена таким образом, что специальные термины и конструкции представлены на занятиях в их

абстрактном (т.е. только лингвистическом) значении и словопотреблении, то при таком, чисто вербальном заучивании, конкретное знание или умение, которое они обобщают, остается вне деятельности студента. И это, в свою очередь, не может не отражаться на усвоении их как речевых единиц [7].

Между тем, учитывая профессиональную заинтересованность учащихся, можно использовать на занятиях по русскому языку лингвистические кейсы, в ходе выполнения которых формируются нужные понятия и тем самым создается психологическая база для усвоения языкового материала.

Предлагаемый комплекс профессиональных лингвистических кейсов апробировался нами в течение двух лет на филологических факультетах АГПУ им.Х. Абовяна. Причиной успеха описанного метода обучения русскому языку можно считать:

1. *Наличие практической направленности.*

2. *Соответствие характера заданий характеру вырабатываемых навыков и умений на всех стадиях обучения.*

3. *Эмоциональность и активность самого процесса обучения.*

4. *Очевидность эффективного достижения частных целей обучения на разных этапах в связи с приближением конечной,*

заранее сформулированной и вполне ясной цели обучения в целом.

Таким образом, кейс-метод требует определенной подготовленности студентов, наличия у них навыков самостоятельной работы. Отсутствие названных требований может привести к поверхностному обсуждению кейса. Именно поэтому кейс-метод на занятиях русского языка рекомендуется применять на продвинутых этапах обучения, поскольку в данном случае очевидна необходимость определенного запаса знаний по специальности и достаточный уровень владения изучаемым языком.

Говоря о предложенной форме обучения, следует обязательно оговорить, что, будучи сложным и эффективным, кейс-стади не является универсальным методом и применяется особенно успешно только в сочетании с другими приемами обучения иностранным языкам, так как сам по себе не закладывает обязательного нормативного знания языка.

Подводя итог вышесказанному, следует еще раз отметить, что метод кейс-стади предоставляет студентам отличную возможность творчески применять пройденный языковой материал на базе своих профессиональных знаний и позволяет студентам адаптироваться к реальным и

потенциально возможным ситуациям. Будучи интерактивным методом обучения, он завоевывает позитивное отношение со стороны студентов, которые видят в нем возможность проявить инициативу, почувствовать самостоятельность в освоении теоретических положений и овла-

дении практическими навыками. Не менее важно и то, что анализ ситуаций довольно сильно воздействует на профессионализацию студентов, способствует их взрослению, формирует интерес и позитивную мотивацию к учебе.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Гончарова М.В.** Кейс-метод в обучении иноязычному общению менеджеров //Студент и учебный процесс: иностранные языки в высшей школе. Сборник научных статей / Под ред. Ю.Б. Кузьменковой. –М.: Центр по изучению взаимодействия культур ФИЯ МГУ им. М.В. Ломоносова, 2004. (Дискуссионный клуб FLT: современные тенденции и опыт профессионалов. Вып. № 5. – С. 95-100.
2. **Долгоруков А.М.** Case study как способ понимания //Практическое руководство для тьютера системы Открытого образования на основе дистанционных технологий. –М.: Центр интенсивных технологий образования, 2002. –С. 21-44.
3. Использование принципа проблемного обучения в преподавании русского языка и общенаучных дисциплин иностранным учащимся /Под ред. Л.Л. Бабаловой. –М., 1986, –с. 15-16.
4. Лингвистические основы преподавания языка. –М., 1983, –с.146.
5. Психолингвистика и обучение иностранцев русскому языку /Под ред. А.А. Леонтьева и Т.В. Рябовой. –М., 1972. – С.15.
6. Сопоставительный анализ языков в учебных целях (Сб.научн. трудов). – М.,1983.
7. **Рожкова Г.И.** К лингвистическим основам методики преподавания русского языка как иностранного. –М., 1983. – С.158.

USING CASE - METHOD IN LESSONS OF RUSSIAN LANGUAGE FOR PURCHASE SKILLS OF PROFESSIONAL COMMUNICATION

I.R. Sargsyan
ASPU after Kh. Abovyan

In present article examines the effectiveness of case-method, the trends of modern technologies and teaching methods in education system of Armenia, connecting students' theoretical knowledge and practical skills, which allow to account the specialized direction in the system of problem-based learning of Russian language.

Keywords: professional orientation, case method, method of case study, students' communicative competence, professional linguistic cases.

ՔԵՅՍ-ՄԵԹՈՂԻ ԿԻՐԱՌՈՒՄԸ ՌՈՒՍԱՅ ԼԵԶՎԻ ԴԱՍԵՐԻՆ ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՂՈՐԴԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ՈՒՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՁԵՌՔ ԲԵՐԵԼՈՒ ՆՊԱՏԱԿՈՎ

Ի.Ռ. Սարգսյան
Խ. Աբովյանի անվան ՀՊՄՀ

Հոդվածում քննարկվում է քեյս-մեթոդի արդյունավետությունը, ժամանակակից տեխնոլոգիաների ուղղվածությունները և Հայաստանի մասնագիտական կրթության համակարգի դասավանդման մեթոդները, որոնք միավորում են ուսանողների տեսական գիտելիքներն ու գործնական հմտությունները և հնարավորություն են տալիս հաշվի առնել քեյս ուսուցման համակարգի շրջանակներում ռուսաց լեզվի դասավանդման գործընթացի հատուկ ուղղվածությունը:

Հանգուցային բառեր՝ մասնագիտական ուղղվածություն, քեյս-մեթոդ, քեյս-աթաղի-մեթոդ, ուսանողների հաղորդակցական իրավազերծություն, լեզվաբանական մասնագիտական քեյսեր.

ЛИНГВИСТИКА

КОНЦЕПТ «СЧАСТЬЕ» В РУССКОМ ЯЗЫКЕ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ОЩУЩЕНИЕ СЧАСТЬЯ РОССИЯН

Е.П. ФЕДОРОВА,
И.В. ЛЕБЕДЕВА

Астраханский государственный университет

В данной статье сделана попытка объяснить некоторые походы к количественной оценке счастья, удовлетворенности жизнью на основании данных как международных так, и российских рейтингов. Авторы прослеживают взгляд на проблему с древних времен до наших дней. Особое внимание уделяется социолингвистическому аспекту: рассмотрению концепта счастья в русском языке и его влиянию на ощущение счастья россиянами.

Ключевые слова: счастье, удовлетворенность, благополучие, индекс счастья, благосостояние, ощущение счастья, безработица, культурные аспекты счастья.

В основе многих международных и российских опросов для оценки удовлетворенности жизнью лежит самооценка респондента, его ощущения счастья и удовлетворения жизнью. Данный подход использовался философами древней Греции. Аристотель задавал вопрос, вариации которого используют современные исследователи: «Я удовлетворен своей жизнью, буду ли удовлетворен ею в дальнейшем?». В работах «Никомахова этика» и «Риторика» Аристотель выделяет основные компоненты счастья: хорошее рождение, надежные друзья, богатство, дети, счастливая старость, телесное совершенство (здоровье, красота, сила, рост), слава, честь, удача и мастерство [1].

Во многих современных подходах оценивания счастья, используют также эти критерии. В 1970-1980-е годы сформировалось целое направление, посвященное исследованию субъективного благосостояния (SWB), качества жизни, удовлетворенности, счастья. С 1990-х годов экономисты стали широко применять для изучения счастья и удовлетворенности жизнью эмпирический анализ факторов, влияющих на счастье в различных странах. Было выявлено, что одни и те же факторы могут по-разному влиять на уровень счастья в разные периоды развития той или иной страны. В 2000-е годы многие исследователи пытались найти универсальные факторы, влияющие на

удовлетворенность жизнью. Однако исследований измерения счастья, связанных с введением лингвистического концепта счастья, недостаточно. В 2006 году Фонд новой экономики (New Economic Foundation – NEF) ввел показатель для измерения счастья – Индекс планетного счастья, целью которого было отразить реальное счастье и благополучие наций, так как принятые для обозначения счастья измерители богатства такие как: Валовый внутренний продукт на душу населения (ВВП), индекс развития человеческого потенциала (ИРЧП) являются недостаточными для того, чтобы понять, является большинство людей того или иного государства счастливыми или нет. Согласно проведенным исследованиям фонда NEF с 2006 по 2013 годы, уровень счастья в России постоянно менялся с 172 места из 181 государства в 2006 году до 114 места из 151 государства в 2013.

Однако уровень богатства России, измеренный валовым внутренним продуктом, рассчитанным по паритету покупательской способности (ППС) в 2012 году по трем международным рейтингам (Международного Валютного фонда (МВФ), Всемирного банка, ЦРУ США) равен 6. Это говорит о том, что Россия входит в десятку мировых

держав по уровню произведенного ВВП.

В чем же причины чрезвычайно низкого уровня счастья россиян, рассчитанного по методике NEF? Одной из причин может быть немного иной концепт «счастья», сложившийся у россиян [2]. С этой целью проведем анализ концепта «счастья», сложившегося в русском языке.

Согласно словарю Ожегова С.И. и Шведовой Н.Ю., счастье возможно в двух аспектах: 1) Ощущение и состояние полного, высшего удовлетворения, стремление к счастью; 2) Успех, удача, счастливый «... тот, которому сопутствует удача, успех» [3]. В словаре В.И. Даля *счастье* - «рок, судьба, часть и участь, доля» [4]. Данное толкование несет некий эмоциональный контекст, в соответствии с которым счастье – это благоприятная судьба, удача, т.е. достижению счастья помогли какие-то сторонние обстоятельства, везение.

Понимание счастья как благоприятной судьбы, дара вземных, сторонних сил со временем трансформировалось в более близкое для нашего восприятия понятие «удачи, успеха» и прочно укоренилось в обывательском сознании. Примерами могут быть устойчивые фразеологизмы, сложившиеся в русском языке - «дуракам счастье»,

«не было бы счастья, да несчастье помогло» и др. Везение и счастье человека воспринимаются как синонимы, хотя в действительности мы не знаем, стал ли человек счастлив в результате удачно сложившихся обстоятельств.

Счастье в русском языке, несомненно, относится к сфере идеального и в сознании русского человека закрепилось как нечто в реальности недостижимое. Концептуально находится где-то рядом со «смыслом жизни» и другими фундаментальными и непостижимыми категориями бытия. В отличие от английского «happiness», которое часто употребляют с «life satisfaction» (удовлетворенность жизнью), понятие счастье означает норму социального благополучия. «Русское счастье» – это понятие, чаще означающее отклонение от нормы, об этом также свидетельствуют устойчивые фразеологизмы – «переполненный счастьем», «светящийся счастьем» и т.п.

Также характерной для русского сознания чертой является чувство внутренней нелов-

кости и психологического дискомфорта из-за того, что другие люди несчастны и страдают, в то время как ты счастлив. Человек как бы стесняется своего счастья, если кому-то рядом плохо и тяжело. Эта национальная черта существует и в современном российском обществе.

Обобщая вышесказанное, можно отметить, при оценке уровня счастья жителей разных стран необходимо учитывать и лингвистические, и культурные аспекты счастья, сложившиеся у людей, живущих в разных странах, так как одни и те же понятия у разных народов трактуются по-разному. В мире более 300 стран, в которых говорят более чем на 7000 языках. Соответственно и восприятие в странах счастья будет различным. Для наиболее полного исследования счастья нужно изучать этимологию этого понятия, так как именно ««лексика – очень чувствительный показатель культуры народа» [5] и его ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Аристотель.** Никомахова Этика / Пер. Брагинской Н. Философы Греции. -М.: ЗАО "Издательство "ЭКСМО-Пресс", 1997.
2. **Воркачев С.Г.** Концепт счастья: понятийный и образный компоненты // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2001. Т. 60, № 6. - С.47-58.
3. **Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.** Толковый словарь русского языка. М.: Азбуковник, 1998.
4. **Даль В.И.** Толковый словарь русского языка. Современная версия. – М.: Изд-во ЭКСМО-ПРЕСС, Изд-во ЭКСМО-МАРКЕТ, 2000.
5. **Вежбицкая А.** Язык. Культура. Познание. -М.: Русские словари, 1997.

Concept „happiness” in Russian and its impact on the Russians happiness
Fedorowa Elena E.P.
Lebedewa Irena I.V.
Astrakhan state university

This article attempts to explain some of the campaigns to quantify happiness, life satisfaction based on data from both international and Russian rating. The authors trace look at the problem from ancient times to the present day. Particular attention is paid to the concept of happiness in the Russian language and its impact on happiness of russian people.

Keywords: *happiness, contentment, prosperity, happiness index, prosperity, happiness, unemployment, cultural aspects of happiness*

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ТОРЖЕСТВО АПОЛЛОНА И АНТАГОНИЗМ ДВУХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАЧАЛ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Н. Г. АРЕФЬЕВА

Астраханский государственный университет

В статье исследуются аполлонические и дионисийские стихии и их соотношение в ранней лирике Вячеслава Иванова, посвященной творчеству. Рассматриваются древнегреческие мифопоэтические образы в стихотворениях русского поэта на символично-философском уровне в соотнесении с основными понятиями и категориями современной эстетики. Выявляется доминирующая роль аполлонической стихии в произведениях о поэзии.

Ключевые слова: дионисийский, аполлонический, магическая сила поэзии, искусство, миф, мифопоэтический образ, символ, мотив.

Философско-эстетические понятия аполлоническое (*аполлоновское*) и дионисийское характеризуют два начала бытия и художественного творчества. Особый интерес к проблеме соотношения двух художественных начал в искусстве проявлял теоретик русского символизма Вяч. Иванов. В своих культурологических, философско-эстетических статьях и научных трудах он разрабатывал эту оппозицию, склоняясь в пользу дионисийства как первопринципа всякого творчества. Та же оппозиция прослеживается и в лирических произведениях русского символиста, посвященных творчеству. Проследим, как разрешалась эта проблема в раннем поэтическом творчестве создателя мифа о Дионисе.

Рассмотрим древнегреческие мифопоэтические образы в лирических произведениях Вяч. Иванова («Кормчие звезды», 1903) на символическом уровне в соотнесении с категориями современной эстетики – *аполлоническое* и *дионисийское*.

Итак, в одном из первых стихотворений поэта «Терпандр» (Цикл «Геспериды») отражается идея магической силы искусства. В «Терпандре» воспроизводится полуисторический – полумифический рассказ о древнегреческом поэте Терпандре, усмирившем вражду между дорийцами. Наряду с поэтическим пересказом легенды, Иванов вводит и мифологические образы Эллады:

Змееволосый Распри демон

*Отряс столпаменный пожар -
И гибнет холмный Лакедемон
Лютейшею из горьких кар*
[1: 575].

Метафорическое описание игры Терпандра на кифаре: «Мещет звонкие перуны./Строит души в мерный лад», - одновременно напоминает деяния и Зевса, и Аполлона. По одному из преданий, Зевс, проявляя свою волю, метал перуны, а Аполлон своей игрой на лире приводил мир в гармоническое состояние. Так была создана наша Вселенная, основанная на законах гармонии.

Терпандр своей игрой на кифаре уподобляется и легендарному герою Амфиону, который своей игрой на лире возводил стены Фив (впрочем, так же, по одной из мифологических версий, Аполлон возводил Трою - игрой на лире):

*Правит град, как фивский зодчий,
Властно-движущей игрой*
[1: 576].

Сам Терпандр считается родоначальником семиструнной кифары - музыкального инструмента *Аполлона*. У русского поэта древнегреческий поэт, стремясь укротить мятежников, поет очистительный пеан, прославляющий бога гармонии: «И раздолье оглашает/ *Очистительный пеан*» (Курсив мой - Н.А.) [1: 576].

Строки об искусстве Терпандра - еще одно утверждение

аполлонического начала - меры, стройности, порядка и закона:

*Строит души в мерный лад.
Славит он обычай отчий,
Стыд и доблесть, ряд и строй...*

<...>

*Он поет - и в чинном ходе
Старцы, светлые идут...*

<...>

*И, ликующее вече
Множа пляской легких ор,
Резвых дев звенит далече
Чертом венчанный хор...*
(Курсив наш - Н.А.) [1: 576].

Таким образом, в стихотворении о магии искусства - созидательной и преображающей силе поэзии - звучат явно аполлонические мотивы. Не случайно жители Спарты, чтобы остановить братоубийственные войны, ищут помощи у служителей Аполлона:

*Как умолить Пощаду неба?
Мужей уврачевать сердца? -*

*Пытает старость деву Феба,
И дева требует - певца...*

(Курсив мой - Н.А.) [1: 575].

Позже, в своей диссертации, Иванов также отмечал сильные стороны аполлонической музыки в древности: «Лирная музыка, связанная с именем Аполлона, была «силой, собирающей в одно все мужественные энергии души, ... - силою, ..., воински воспитательной и граждански успокоительной, - выражением принципов эвномии и гармонии» [4: 223].

По своему строю стихотворение поэта мажорно. Первая часть (четыре строфы), повествующая о распре, написана четы-

рехстопным рифмованным ямбом, а вторая (семь строф), посвященная «припевам» Терпандра, - победным четырехстопным хореем. Такой перебой ритма в стихотворении напоминает произведение Вл. Соловьева о теургическом искусстве «Три подвига». Произведение духовного учителя Иванова сочинено аналогичными размерами: первая половина - четырехстопным ямбом, вторая - четырехстопным хореем.

В следующем стихотворении «Мистерии поэта» вдохновителем лирического героя также является бог гармонии, а не Дионис. Вот как описывает поэт состояние певца, которого посещает Аполлон:

.... потрясен, певец не знает:

Он ли членов быстрым ростом перешел природы грани,

Иль им некий бог владеет и исполнил мышцы силой

И родили ль плечи пару непокорных звучных крыльев..? [1: 579].

Итак, с приходом Аполлона героя обуревают священный экстаз, подобный дионисийскому. Одержимая Аполлоном душа поэта готова совершить любой творческий подвиг:

Он вождя любую волю совершит, неудержимый:

Повелит ли Муз владыка петь ему советы вышних,

Гесперид ли сны златые, или думы Прометея,

Афродиты ли небесной, Геи ль творческие тайны,

Песни ль Парок, иль Сивиллы роковые прорицанья... [1: 579].

Песни, внушаемые Аполлоном, носят мажорный, оптимистический характер.

Как Арей и яр, и мощен, на военный труд веселы

Он летит - и внемлет ближе трубы строя, зыки боя... [1: 579].

Дух поэта воспламеняется, и он сам уподобляется своему богу Аполлону, становится его отржением:

Сладкой мукой грудь томится в напряженье нестерпимом:

Так натянут лук упругий, и чреват стрелой крылатой,

И едва выносит бремя, а стрелок все, целя, медлит -

Направляет каленую, напрягает тетиву.

Миг - и песнь, отзывом полным повторя внушенья бога,

С уст гремящих неудержно, совершенная, слетает,

Как стрела слетает метко, потряся звенящий лук [1: 580].

Произведение «Мистерии поэта» создано нерифмованным хореем, придающим стихотворению торжественность и оптимизм, иными словами, передает светлое аполлоническое мироощущение поэта.

За «Мистериями поэта» в сборнике «Кормчие звезды» следовало стихотворение «Epirrhema» - своеобразное продолжение «Мистерий...». Здесь поэт обращается к вопросу о природе истинного творчества. Известен тезис Иванова, что истинный ху-

дожник не должен ничего выдумывать и изобретать, он должен в вещах видимых прозревать тайну реальнейшего мира. Но, чтобы стать носителем божественного откровения, ему необходимо пережить мистический опыт встречи с сокровенным, и только после этого он вправе запечатлеть в своих стихах увиденное и пережитое. Однако не всем суждено стать истинными поэтами:

Но когда с нечистым сердцем князя Муз певец встречает -

Откровенья ль искушая недоверчивою мыслью,

Иль тая корысть земную, иль, при дольном зове бледен,

В робком сердце, малодушный, не нашел отважной страсти:

Сердцеведец, негодуя, пролетает, звучный, мимо;

Постыжен, певец напрасно гостя молит о возврате... [1: 580].

Итак, боги покидают тех, в ком нет огня Прометея, кто не способен полностью отдаться творчеству. И тогда: «Вызвать чары горних звуков ищет он бесильной лирой, / Но небес не воскрешает косных струн неверный звон» [1: 580].

Если нет гармонии в душе поэта – не вызвать ему чарующие звуки, не услышать ему музыку небес. Тогда ему остается вымышлять, что не соответствует ивановской концепции истинного искусства. И поэт превращается не в служителя Аполлона, а в его тайного соперника, наподобие са-

тира Марсия, вызвавшего на состязание в музыкальном искусстве самого Аполлона:

Он сидит в досаде хладной, хитроумно вымышляя,

И свой вымысл мнит подобным Аполлоновым речам.

И на площадь выступает, мнимый Феба прорицатель -

И соперник тайный Феба; но личину видит всякий -

И богов, и смертных хохот судит Марсиеву песнь [1: 580].

Из мифов известно, что Марсий, как все сатиры и силены, входил в свиту Диониса, то есть принадлежал дионисийской стихии. Еще одна интересная подробность: во время состязания Аполлон играл на струнном инструменте – на кифаре, а Марсий на духовом – на флейте. В вышеприведенном тексте поэт представлен в маске Марсия как символа надуманности. В древнегреческих мифах повествуется о том, что Марсий подобрал флейту, брошенную и проклятую Афиной (мудростью) за то, что этот инструмент искажал идеальные черты ее лица. Невольно возникает мысль о символике этого мифа: дионисийский инструмент искажает «реальнейший» мир, где царствуют божественная красота и мудрость. Таким образом, победа Аполлона над Марсием знаменует победу искусства, отражающего высшую реальность.

После смерти Марсия флейта была принесена в дар Апол-

лону, что означает перемирие двух строев музыки как двух начал искусства – аполлонического и дионисийского. Но дионисийское в искусстве должно быть подчинено аполлоническому: дионисийский экстаз и интуитивное созерцание должно вылиться в аполлоническое видение – в четкие стройные формы, ясные образы и последовательные идеи.

То, что в аполлоническом искусстве должен все-таки присутствовать дионисийский элемент, подчеркивается в двух предыдущих стихотворениях Иванова. См.:

Струн бряцанье, *звон кимвалов*,
лад и выступь мощных хоров

Песнопевцу возвещают бога
песней: гость грядет! («Мистерии
поэта»)

(Курсив наш – Н.А.) [1: 579].

Струн бряцанье, гул кимвалов за-
мирают в отдаленье... («Epirrhema»)

(Курсив наш – Н.А.) [1: 580].

Не только звуки лиры, но и звон кимвалов позволяет поэту ощутить божественное присутствие. А ударный инструмент – кимвал, как правило, звучал во время дионисийских оргий.

Та же мысль о необходимости проявления Диониса в художнике звучит и в стихотворении «Творчество», которое отражало взгляд поэта на «действенную (теургическую) задачу искусства» [5: 273]: «Взыграй, дитя и бог...» [1: 536].

Во многих произведениях русского символиста, обращенных к поэтическому искусству, ключевой фигурой становится Орфей («Творчество», «Орфей», «Дрема Орфея», «Лебедь» и др.). Здесь нет ничего удивительного: этот мифологический герой является символом поэзии не только в древнегреческой, но и во всей европейской культуре. Но для нас он представляет особый интерес, так как Орфей являлся служителем двух культов. По словам Иванова, Орфей олицетворял «собой мистический синтез обоих откровений – Дионисова и Аполлонова» [4: 168]. Иначе говоря, в идеальном творчестве необходимо присутствие двух стихий.

Однако во многих произведениях первой книги русского символиста звучит в основном гимн поэтическому искусству, освященному Аполлоном.

Тему взаимоотношения дионисийского и аполлонического начал как вымысла и правды в искусстве поэт продолжает развивать в стихотворении «К Фантазии» (1889). Фантазия – необходимая составляющая любого творчества, но иногда она опутывает своего пленника золотыми цепями, отрывает его от жизни, от действительности, от смелого творческого полета к высшей реальности:

Сидя над волной родников
обильных,

Цепи ты плетешь из твоих
сокровищ,

Вязью золотой ты любимцу
вяжешь

Крылья желаний [1: 581].

Поэт сравнивает ее с
Сиреной - демоническим су-
ществом, чей божественный голос
увлекал путешественников в пу-
чины моря. Почти все, услышав-
шие чудный голос морской девы,
погибали и физически, и духовно:

И меня сковать ты, Сирена,
хочешь

Песню коварной:

«О, не доверяй оснащенным
доскам,

<...>

К берегу не плыви, чьи тебя
вспоили

Воды живые!» [1: 581]

Море, волны, влага, как мы
знаем, ассоциируются у симво-
листов с дионисийской энергией,
берег связан с именем другой
силы - аполлонической. Сирены
здесь, безусловно, дионисийские
образы, уговаривающие поэта не
возвращаться *на берег*. Вот что
писал Иванов о Ницше, познав-
шего божественный хмель, но
подчинившегося «аристократи-
ческому» началу искусства:
«Ницше плавал в морях этой жи-
вой влаги – и не захотел «сладкого
крушения». Выплыть захотел он
на *твердый берег и с берега*
глядеть на *волнение пурпурной пу-
чины*» (Курсив мой – Н.А.) [2: 30].

Особую опасность таит фан-
тазия при восхождении твор-
ческого духа к миру сверхчув-

ственных реальностей, она своим
манящим голосом отговаривает
художника от пути «к богам»:

Видит взор отсель той страны
святыни...

Днями и людьми древний блеск
повержен,

Арки терн глушит, держит плющ
колонны

Цепкою лапой.

<>

Мраморы богов, с искаженным
ликом,

С бледностью ланит, а не краской
жизни...

<...>

Темен будет смысл их немых
гармоний,

Коль не я тебе передам их речи
[1: 581-582].

Примечательно, что мир,
куда стремится художник, по
описанию Сирен напоминает мир
ушедшей античной цивилизации,
тот мир, где Дионис занимал
достойное место среди людей и
богов. «Держит *плющ* колонны /
Цепкою лапой» (Курсив мой –
Н.А.) - свидетельство божествен-
ной власти сына Зевса. Плющ –
это символ бога избытка и упое-
ний: «Согласно мифу, Дионис,
чтобы убедить сограждан в своей
божественной природе, увил все
колонны во дворце Кадма *плю-
щом* и вызвал землетрясение...»
(Курсив наш – Н.А.) [7: 336].

В.И. Иванов в статье «О
границах искусства» (1913), соз-
данной значительно позднее сти-
хотворения «К Фантазии», писал
следующее: «Чтобы подняться в

эту пустыню (за пределами которой открываются «высшие реальности» – Н.А.), должен он (художник – Н.А.) перейти через полосу миражей, обманчивых марев, прельстительных, но пустых зеркальностей, отражающих ту же, покинутую им действительность, но преломленную в зыбком покрывале его собственных страстей и вождельний...» [3: 210].

Если же он остановится на этом пути, поддавшись чарам миражей (сирен), и не продолжит свой дальнейший путь к цели, то «нисхождение из этой непосредственно прилегающей к низшему плану сферы сделает произведение художника только мечтательным, своенравно-фантастическим, причудливо-туманным, и не будет в нем ни интуитивного познания вещей, ни непосредственного, стихийного сознания действительности, из которой художник уже вышел, но отразится в таком произведении лишь он сам в душевной своей ограниченности и уединенности» [3: 210].

И все-таки поэт не отрекается полностью от фантазии, более того, он заявляет о единении своей лиры с ней:

«О, Фантазия! Я тебе ль не верен?

Но не мнишь ли ты, будто я не волен?

<...>

Ты же, крадучись, вся - любовь и ревность,

По моим следам ты скитаться будешь,

Скована навек талисманом звонким - Лирою моею! [1: 582]

Однако она необходима лишь тогда, когда художник совершил правое восхождение, поднялся до подлинной красоты, до «родников истинной интуиции», где ему открылось, «что низшая реальность, от которой он восходил и к которой опять низойдет, не есть нечто по существу чуждое тому миру...» [3: 210]

Из этого следует: фантазия необходима при нисхождении, в момент создания произведения, когда поэта посещают уже аполлонические видения.

Вот, как объясняет Иванов, почему при нисхождении страна марев для художника безопасна: «потому что он преодолел ее, преодолел на пути восхождения, как зеркальный соблазн чистого субъективизма. Напротив, он намеренно замедлит в ней, чтобы создать из ее пластической туманности призраки - образцы своих будущих глиняных слепков. Эти, творимые им, бесплотные облики - фантазмы или теньевые «идолы», как бы сказали древние, - не имеют ничего общего с порождениями произвольной мечтательности: им принадлежит объективная ценность в той мере, в какой они ознаменовательны для открывшихся художнику высших реальностей и в то же время приемлемы для земли, как

ближайшая к ней проекция ее душевности в идеальном мире. Эти, вызываемые художественными чарами, видения суть аполлинийские видения, которыми разрешается дионисийское волнение интуитивного мига. Творчество этих призраков есть момент собственно мифотворческий; он заслуживает этого имени в той мере, в какой содержательно и прозрачно в нем откровение высших реальностей» [3: 212]. В таком нисхождении уже фантазия «скована» лирой художника, а не наоборот, как хотелось бы Сирене.

Итак, фантазия у художника, не познавшего мир подлинных реальностей, отчуждает от действительности, наполняет его произведение излишним субъективизмом, надуманностью. Зато у творческой личности, достигшей сферы высших реальностей, фантазия помогает выразить то, что открылось ему при восхождении, и тогда, действительно, фантазия неотделима от творчества.

В начале стихотворения русский поэт намеренно назвал свою фантазию Сиреной: в древнегреческих сказаниях эти миксантропические существа увлекали человека в небытие. Греки повествуют, что когда-то прелестные морские нимфы, возгордившись своими прекрасными голосами, пригласили муз на состязание, за это мстительные дочери Мнемо-

зины превратили нимф в сирен: «...на одном памятнике в Италии изображена сирена в виде птицы-полуженщины. В руках она держит две флейты. Сирена угрюмо смотрит на победившую ее музу, которая одной рукой держит сирену за крыло, а другой – выщипывает ей перья...» [8: 782]

Мифопоэтический образ флейты, «факт» соперничества в музыкальном искусстве и жестокое наказание за гордыню объединяют Марсия и сирен. Но есть и еще одно принципиально важное сходство между мифологическими существами: и Марсий, и сирены как соперники Аполлона и его окружения принадлежат дионисийской среде. По другим источникам, сирены - нимфы Персефоны, но после ее ухода к Аиду, были превращены в миксантропических демонов и стали служительницами Персефоны в подземном царстве, поэтому их иногда именуют *музами иного мира*. Следовательно, в произведении поэта мир Сирены, противопоставленный миру небесных богов, который соотносим с аполлоническим, может трактоваться как дионисийский, в котором очень опасно надолго задерживаться.

Но, с другой стороны, если сирены подчиняются лире (как в стихотворении Иванова), то они как дионисийская энергия стано-

вятся важным элементом в творческой деятельности человека.

Поэтому вполне объяснимо, почему «в классической античности дикие хтонические Сирены превращаются в сладкоголосых мудрых Сирен, каждая из которых сидит на одной из восьми небесных сфер мирового веретена богини Ананке, создавая своим пением величавую гармонию космоса» [6: 438]. Это означает, что преображенные сирены полностью подчинились культуре Аполлона.

Итак, ни в одном из ранних поэтических произведений мы не находим подтверждения того, что поэт отдавал предпочтение дионисийской стихии в искусстве. Напротив, ряд его стихотворений провозглашают аполлонический характер поэзии: ясность, стройность, меру, оптимистическое мироощущение. Иногда дионисийская стихия, точнее ее переизбыточность, в трактовке раннего Иванова, может негативно отразиться на самом произведении поэта («Epirrhema», ««К Фантазии»): он не просто противопоставляет аполлоническое и дионисийское начала в поэтическом творчестве, проводит резкую грань между ними, но и характеризует дионисийские образы

как символы надуманности, искусственности. Иными словами, излишняя дионисийская энергия, доминирующая над аполлонизмом, мешают художнику постигать высшую реальность, а значит отображать в своих произведениях правду о мире. Не исключено, что дионисийские образы-символы, преграждающие поэту путь к высшей реальности, возникли у Иванова, как у истинного поэта, произвольно и даже, может быть, неосознанно. Дионисийский «хмель» (интуиция, творческий порыв), по убеждению Иванова, «оживляет» поэзию, придает ей искренность и глубину («Творчество» «Мистерии поэта», «Epirrhema»). Но без стихии Аполлона, без светлой солнечной энергии поэт не сможет выполнить свою миссию теурга, истинный поэт должен силой своего искусства призывать человечество к Красоте, к преображению действительности, мира. Поэт призван открывать в этом мире следы иной действительности – вечной и прекрасной. Символом же прекрасного и совершенного мира в ранней поэзии Иванова часто выступает языческое занебесье, где царит Аполлон.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Иванов В.** Собрание сочинений: В 4 т. Брюссель, 1971. Т. 1.
2. **Иванов В.** Ницше и Дионис // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 26-34.
3. **Иванов В.** О границах искусства // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 199-216.
4. **Иванов В.** Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. - 344 с.
5. **Иванов В.** Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб., 1995. Кн. II. - 435 с.
6. **Лосев А.Ф.** Сирены // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1992. Т. 2. - 719 с.
7. Орфей. Языческие таинства. Мистерии и восхождения. - М., 2001. - 432 с.

Apollo's triumph and antagonism of two art elements in the early lyrics
of Vyacheslav Ivanov

N.G. Arefieva
Astrakhan state university

In the offered article analyses Apollonian and Dionysiac elements and their correlation in the early lyrics about creative work of Vyacheslav Ivanov. In this paper the author studies the mythopoetic images of Ancient Greek in the Russian poet's poems on the symbolic-philosophical level involving the main notions and categories of modern aesthetics. The author of this reveals domineering role of Apollonian element in the works about poetry.

Key words: *Dionysiac, Apollonian, the magic of poetry, art, myth, mythopoetic image, symbol, theme.*

СТИХОТВОРЕНИЕ Б.Л. ПАСТЕРНАКА “ГАМЛЕТ” В СВЕТЕ ЛЕРМОНТОВСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

Т.А. МЕЛИКЯН

ГГПИ им. М. Налбандяна

В статье проводится анализ стихотворения Б.Л.Пастернака „Гамлет”, включенного в канву романа „Доктор Живаго”.

Отмечается духовная связь в творчестве Б.Пастернака и М.Лермонтова, влияние лермонтовской поэзии на произведения Пастернака.

Ключевые слова: Б.Пастернак, М.Лермонтов, движение к предметности, глубинные смыслы.

Для Б.Л. Пастернака величайшие поэты “золотого века” русской литературы Ф.Тютчев и М.Ю. Лермонтов были “вечными спутниками” (по терминологии Д.С. Мережковского, посвятившего славным поэтам прошлого цикл эссе “Вечные спутники”). Эти “спутники” сравнивались многими поэтами и писателями “серебряного века”, в частности – Д.С. Мережковским, с Вергилием, сопровождавшим Данте в странствиях по аду и раю. Они становятся своего рода покровителями и наставниками поэтов первой половины XX века, духовных наследников Серебряного века.

У Пастернака сформировалось особое отношение к Лермонтову, которое во многом определялось воспитанием и судьбой Бориса Леонидовича. В письме к сыну Евгению Б.Л. Пастернак писал: “Когда какие-то годы моей жизни шли у меня в сопровождении Тютчева, или меня сводил с ума Лермонтов, мне никогда не

приходило в голову, что еще лучше бы она шла под целый хор Тютчевых или при участии десяти Лермонтовых. Эта единственность требовалась мне, входила в состав своего ощущения, моего наслаждения их символической силой, их условностью, воздействием их одной за всех других” [6: Т. 5]. Для Пастернака Лермонтов – “это вечный спутник” и духовный брат.

“Пастернак и Лермонтов. Родные и врозь идущие, как два крыла” [9] – писала о духовной близости этих поэтов М.И. Цветаева. С Лермонтовым Пастернак сравнивали такие литераторы и литературоведы, как И.Эренбург, Д.Святополк-Мирский, Б.Эйхенбаум. В “Конспекте речи о Мандельштаме” (1933) Эйхенбаум писал о семантическом новаторстве Пастернака, о его преодолении слов и движении к предметности – к запаху, цвету, теме. Подобные черты были, по

мнению Эйхенбаума, свойственны и творчеству Лермонтова.

Тексты жизни и творчества Лермонтова стали в первой половине XX в. особенно актуальными благодаря статье Мережковского “Лермонтов. Поэт сверхчеловечества”. В этой статье Мережковский так писал о поэзии М. Ю. Лермонтова: “Стихи его для нас, как заученные с детства молитвы. Мы до этого привыкли к ним, что уже почти не понимаем. Слова действуют помимо смысла” [5: 356]. Эти слова Мережковского можно отнести и к поэзии Б. Л. Пастернака, поскольку стихотворения “Мело, мело по всей земле”, “Я дал разбежаться домашним”, “Никого не будет в доме, кроме сумерек”, “Гул затих, я вышел на подмости” можно повторять, как заученные молитвы, порой не задумываясь, не вчитываясь в глубинные смыслы проникновенных строк.

Однако эти глубинные смыслы часто сказываются связанными именно с творческим наследием Лермонтова. Проанализируем знаменитое стихотворение Пастернака “Гул затих, я вышел на подмости”. Уже первые его строки задают читателям и литературоведам загадку:

*Гул затих. Я вышел на подмости.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске
Что случится на моем веку*
[6: Т. 3].

В толковом словаре Д. Н. Ушакова находим следующее определение подмостков: “1. Настил из досок на возвышении. 2. Вид сценической площадки: портативный помост из деревянных щитов и досок. П., устанавливаемыми под открытым небом, пользовались для представлений народные бродячие актеры различных стран (мимы в Древней Греции и Риме, исполнители итальянской комедии дель арте, западноевропейского фарса и т. д.) [8]. Однако далее в стихотворении фигурирует дверной косяк, к которому прислонился лирический герой, названный Гамлетом. В “Словаре символов” Х. Э. Керлота о двери и дверном косяке сказано, что с символической точки зрения они – зеркальное отражение мистического центра [3: 168].

Следовательно, прислонившись к двери, лирический герой этого стихотворения уподобляется актеру, наблюдающему за зрителями, и в то же время совершает некий ритуал, очень важный и для актера, и для поэта. Важность этого ритуала задана заглавием стихотворения “Гамлет”, его связью со знаменитым монологом шекспировского персонажа “Быть или не быть?”, начало которого в переводе самого Пастернака звучало так:

Быть или не быть – вот в чем вопрос.

*Достойно ли терпеть безропотно
позор судьбы*

Иль нужно оказать сопротивление?

Восстать, вооружиться, победить

Или погибнуть, умереть, уснуть?

*И знать, что этим обрываешь цепь
сердечных мук*

И тысячи лишений, присущих телу!
[6: Т. 3].

В переводе М.Л. Лозинского тот же монолог звучит несколько иначе:

*Быть или не быть – таков вопрос;
Что благородней духом –
покоряться*

*Працам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить
их [10].*

В переводе Пастернака Гамлет оказывается перед следующим выбором: “терпеть безропотно позор судьбы / Иль нужно оказать сопротивление?”.

Гамлет в пастернаковском переводе ищет несколько иного ответа на вопрос: “Быть или не быть”. Для него “быть” – значит, безропотно смириться и терпеть, “не быть” – оказать сопротивление. В стилистике сталинской эпохи Гамлет спрашивал не только о том, стоит ли отомстить Клавдию за смерть отца, но и о том, как “быть”, каким образом выжить в условиях подавления личности и репрессий. Гамлет – лирический герой одноименного стихотворения Пастернака – именно этот вопрос задает самому себе, “прислонясь к дверному косяку”, совершая некий магический ритуал, т.е. ловит “в дале-

ком отголоске”, то, что “случится” на его веку [6: Т. 3].

Пастернак, как и Гамлет в его переводе шекспировской трагедии, предпочел “терпеть безропотно позор судьбы”. Пастернак твердо знал, что все худшее позади. Он прощен и нужен... В письме родителям от 23 июня 1934 года он писал: “Спасает меня одно то, что ко мне очень (в самых разнообразных и прямо другу другу противоположных частях общества) хорошо относятся. На прошлой неделе мне даже (в первый раз в жизни) позвонил сам Сталин, и вы не представляете себе, что это значит” [6: Т. 5].

В стихотворении “Гамлет” присутствует такое обращение к Отцу Небесному:

*Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.*

*Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.*

Можно предположить, что в этих стихах идет речь о роли поэта-пророка, традиционной для русской поэзии. Мережковский писал: “Лермонтов в жизни один, в творчестве идет к людям; пусть не доходит, но идет; пусть ненавидит, но не бесстрастен. “Бывало, мерный стук твоих могучих слов / Воспламенял бойца для битвы, - говорит Лермонтов. Поэт – кинжал, “спутник героя: “Не по одной груди провел он страшный след / и не одну порвал кольчугу”; Созерцание: отречение от действия для Пушкина – спасение, для

Лермонтова – гибель поэта, ржавчина клинка” [5].

Однако драма, о которой говорится в стихотворении Пастернака “Гамлет”, страшнее лермонтовской духовной гибели бездействующего поэта, чьи стихи подобны покрывшемуся ржавчиной кинжалу. В исторической драме сталинского периода были иные правила: любой ценой сохранить гибнущую, уничтожаемую властью культуру.

Отсюда отчаянный возглас лирического героя стихотворения “Гамлет”: “Я один, все тонет в фарисействе./Жизнь прожить – не поле перейти”. Ключом к истинному пониманию этих строк, безусловно, является уточнение семантики слова “фарисейство”. В Библейской энциклопедии Брокгауза читаем: ”Фарисеи (ивр.) – религиозно-общественное течение в Иудее в эпоху Второго Храма, одна из трех древнееврейских философских школ, возникших в эпоху расцвета Маккавеев (II в. до н.э.), хотя возникновение фарисейского учения может быть отнесено к времени Ездры. Учение фарисеев лежит в основе Галахи и современного ортодоксального иудаизма. Название “фарисеи” возникло в начале II века до н.э. Слово “фарисей” является производным от ивритского корня, имеющего значение “отделяться”, “обособляться”, и означает “отделив-

шиеся” [2]. Изначально “фарисеи” было прозвищем (в смысле “отступники”, “еретики”), которое она получили от своих противников саддукеев, но затем оно приобрело уважительный оттенок” [2].

Иными словами, появилось фарисейство как духовное и религиозное течение в то время, когда, “по возвращении из вавилонского пленения, голос пророков замолк и живой источник этической религии иссяк” [2], когда еврейский народ оказался недостаточно подготовленным для той высокой роли, которую предназначали ему пророки. Предпосылкой возникновения фарисейства стало противоречие между истинной и внешней, обрядовой стороной Моисеевых заповедей. Тогда в еврействе возникло новое направление, представителем которого был Ездра, видевший спасение народа в строгом исполнении Моисеева закона, представляющего собой гармоническое сочетание обрядовой религии священников и этической религии пророков.

Созданное Ездрой всенародное собрание письменным договором подтвердило обязательность Моисеева закона на вечные времена. Народ действительно стал подчиняться закону, считая одинаково важными как высокие нравственные принципы, в нем изложенные, так и многочисленные, чисто внешние

обряды. При этом внешняя, обрядовая сторона оказывалась все более и более важной, чем истинная, духовная ее составляющая. С воцарением Маккавеев противоречия между буквой древнего закона и жизнью еще более усилились, что послужило исходной точкой для упрочения позиций фарисеев.

Фарисеи искренне верили букве Закона, считали, что закон существует для того, чтобы его добросовестно исполняли. Однако дух Закона при этом был утрачен.

Отношения Иисуса с фарисеями изображены в Евангелиях неоднозначно. С одной стороны, Иисус говорит о необходимости соблюдать все, чему учат фарисеи, с другой стороны критиковал их за то, что они сами не соблюдают то, чему учат: "На Моисеевом седалище сели книжники и фарисеи; итак все, что они велят вам соблюдать, соблюдайте и делайте; по делам же их не поступайте, ибо они говорят, и не делают" [2]. Понимание "фарисейства" как лицемерия и ханжества характерно именно для ленинско-сталинской эпохи воинствующего атеизма.

В каком же значении употребил Б.Л. Пастернак слово "фарисейство"? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, следует учесть, что финальная фраза стихотворения "Гамлет" – "Жизнь прожить – не поле перейти" – не только известная русская посло-

вица, но и аллюзия к известному среди поэтов "серебряного века" стихотворению А.Н. Апухтина. Обратимся к апухтинскому тексту:

"Жизнь пережить – не поле перейти!"

Да, правда: жизнь скучна и каждый день скучнее;

*Но грустно до того сознания дойти,
Что поле перейти мне все-таки труднее! [1].*

Апухтин говорит о неистребимой скуке жизни, которую нужно "пережить", Пастернак – о глубоком драматизме эпохи. У Апухтина мы находим иронию и скепсис, у Пастернака – осознание непоправимой трагичности той эпохи, в которой ему довелось жить.

С нашей точки зрения, под фарисейством Пастернак понимал псевдоидеалы правящей Коммунистической партии Советского Союза, которые выражались следующим образом: "Вся наша страна, от малого до старого, ждет и требует одного: изменников и шпионов, продавших врагу нашу Родину, расстрелять как поганых псов!.. Пройдет время. Могилы ненавистных изменников зарастут бурьяном и чертополохом, покрытые вечным презрением честных советских людей, всего советского народа. А над нами, над нашей счастливой страной, по-прежнему ясно и радостно будет сверкать своими светлыми лучами наше солнце.

Мы, наш народ, будем по-прежнему шагать по очищенной от последней нечисти и мерзости прошлого дороге, во главе с нашим любимым вождем и учителем – великим Сталиным – вперед и вперед к коммунизму!” [7].

Выжить среди фарисеев сталинской эпохи, по Пастернаку, уже почетно, тем более, если выживает поэт. В стихотворении “Гамлет” ощущается именно одиночество поэта, противопоставленного фарисейскому миру. Подобные мотивы созвучны лермонтовскому “Пророку”:

*С тех пор как вечный судия
Мне дал всеведенье пророка,
В очах людей читаю я
Страницы злости и пророка.*

*Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья:
В меня все ближние мои
Бросали бешено каменья.*

*Посыпал пеплом я главу,
Из городов бежал я нищий,
И вот в пустыне я живу,
Как птицы, даром божьей пищи;
Завет предвечного храня [4].*

Именно благодаря сравнению со строками лермонтовского стихотворения “Пророк”, герой которого наказан людьми за Божий дар (“Он горд был, не ужился с нами, / Глупец, хотел уверить нас, / Что бог гласит его устами”) [4], видна истинная трагичность строк пастернаковского стихотворения “Гамлет”. В строках из “Гамлета”: “На меня на-

ставлен сумрак ночи/Тысячей биноклей на оси” присутствует образ презираемого толпой поэта. Очень важна для анализа символическая составляющая этих строк.

Бинокль – это стократ увеличенные очки, в то же время символизируют “отточенный взгляд образованного искателя” [3: 364]. Очки сопровождают изображения учителя церкви Св.Иеронима (348 – 420 гг. н. э.), который считается покровителем ученых, хотя подобное приспособление во время его жизни еще не было в употреблении. С другой стороны, в просторечии шарлатанов называют “продавцами очков” (продавать очки – обманывать, надувать). Отсюда и пошло выражение, что некоторые люди все видят “сквозь розовые очки”. У Себастьяна Франка находим следующее выражение: “У кого на глазах ослепительно голубые очки, тому все вещи кажутся в ослепительном голубом свете” [3: 364].

Сумрак ночи, “наставленный” на поэта тысячью театральных биноклей на оси, - это образ-символ, связанный с “мировым хаосом”, тьмой небытия, наступающей на хрупкий мир культуры и грозящей его уничтожить. Сумрак ночи, мировая тьма, наблюдает за поэтом, сражается за его душу, пытается перетянуть его на свою сторону, но тщетно. Поэт, как писал А.Блок, - это “ди-

тя добра и света”, “в нем – свободы торжество” (“О, я хочу безумно жить...”). Можно сказать, что “переживание” Лермонтова, погружение в его творчество, было для Пастернака своеобразным

постижением самого себя, обращением как к поэтическому, так и к экзистенциальному феномену поэтического ремесла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апухтин А.Н. Жизнь прожить – не поле перейти. Библиотека поэта. Л., 1961.
2. Библейская энциклопедия Брокгауза. -М.: “Слово”, 1999.
3. Керлот Х.Э. Словарь символов. -М., 1934.
4. Лермонтов М.Ю. Лирика. М., 2009.
5. Мережковский Д.С. Лермонтов – поэт сверхчеловечества //Михаил Лермонтов. Pro et contra. -М., 2002.
6. Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: В 5 т. -М.: “Художественная литература”, 1989.
7. Соколов В.В. Вышинский Андрей Януарьевич. Страницы истории //Дипломатический вестник. 2002.
8. Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь русского языка. -М., 2009.
9. Цветаева М.И. Световой ливень. Поэзия вечной мужественности [Электронный ресурс] // <http://lib.rus.ec.326195/read>
10. Шекспир В. – Гамлет /в переводе М.Л.Лозинского [Электронный ресурс] // <http://shekspir/info.snow>

Բ.Լ. Պաստերնակի «Համլետ» բանաստեղծությունը լերմոնտովյան գրական ավանդության լույսի ներքո

Տ.Ա. Մելիքյան

Գյումրու Նալբանդյանի անվան ՊՄԻ

Հոդվածում վերլուծվում է Բորիս Պաստերնակի «Համլետ» բանաստեղծությունը, որը ներառվում է «Յուրի Ժիվագո» վեպում: Նշվում է Բորիս Պաստերնակի և Միխայիլ Լերմոնտովի հոգևոր կապը, Լերմոնտովի ազդեցությունը Պաստերնակի ստեղծագործություններում: Մասնավորապես, Լերմոնտովի «Մարգարե» բանաստեղծության գրական կերպարներն արտացոլված են Պաստերնակի «Համլետ» բանաստեղծության մեջ:

Հանգուցային բառեր՝ Բորիս Պաստերնակ, Միխայիլ Լերմոնտով, հոգևոր կապեր, բառի նշանակություն:

НОВОЕ В ПЕДАГОГИКЕ РА И РФ

СЛАГАЕМЫЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА УЧИТЕЛЯ И КРИТЕРИИ ИХ РЕАЛИЗАЦИИ

Е.А. САРКИСЯН
НИО

Педагогической практикой доказано, что слагаемые профессионального мастерства учителя во многом predetermined определяются содержанием преподаваемой им учебной дисциплины и задачами, которые она решает в системе школьного образования. С этой точки зрения, основой важнейших слагаемых профессионального мастерства учителя правомерно считать как уровень его знаний содержания и особенностей преподаваемой дисциплины, так и умение реализовать принципы научности и доступности в преподавании.

На фоне этого общего подхода к определению слагаемых профессионального мастерства учителя, рассмотрение данной проблемы с акцентом на учителя, преподающего язык (родной или инонациональный) приобретает особую значимость. Это объясняется особым статусом языка в системе школьных учебных предметов.

Прежде всего язык, будучи универсальным средством выражения мыслей, является средством познания и общения, педагогическая ценность которого - приобщение к культуре,

науке, технике. В связи с этим, роль учителя, преподающего язык, приобретает особую значимость.

Не секрет, что уровень знания родного языка predetermined определяет возможности учащегося в успешном усвоении им учебных дисциплин.

С точки зрения преподавания русского языка в национальной школе, появляется важнейший компонент профессионального мастерства - умение вызвать (воспитать) познавательный интерес к русскому языку, убедить в необходимости знать этот язык, владеть им. (5. С 50-54)

Опыт учителей, достигавших успехов в обучении русскому языку, показал, что использование внеклассных занятий по учебной дисциплине значительно расширяет и обогащает содержание и воздействие на учащихся учебно-воспитательной работы, проводимой учителем. (3, С 44-45)

Методика - это система средств, направленных на достижение цели, поставленной программой или учителем. Поэтому построение методики обу-

чения всецело зависит от цели (как по всему учебному курсу, так и по каждому отдельному уроку).

С позиции учителя языка основная цель обучения (его сверхзадача)- развитие устной и письменной речи учащегося, что помогает фиксировать знания и опыт, через которые, подбирая соответствующие слова и связывая их по определенным правилам грамматики языка, он может (в состоянии) выражать свои мысли.

По тому, как человек излагает свои мысли в словах, можно судить о том, как он мыслит.

Обучая лингвистическим и культурологическим сравнениям и сопоставлениям, учитель развивает не только кругозор, но и гибкость ума учащегося.

Педагогическая практика показала, что построение методики обучения эффективно тогда, когда в ее основе лежат общие дидактические закономерности и принципы. Этот подход - важная слагаемая профессионального мастерства.

Труд учителя, как и любой другой, может быть как обыденным, так и научно организованным. Это – качественно различные уровни организации учебного процесса.

Принципы научной организации труда учителя и учащегося в школе основывается на проверенной практикой теории организации учебного процесса. Это - отказ от стереотипного, интуитивного, пробного подхода к организации учебно-воспитательного процесса. Это - научно обоснованный выбор оптималь-

ных вариантов его организации, которые наилучшим образом учитывают педагогическую ситуацию, позволяют с меньшими затратами времени и усилий решать более сложные учебно-воспитательные задачи (4, 60-62).

Любой учебно-воспитательный процесс может быть эффективным только в том случае, когда в его основе системный подход: объединение в целостной системе деятельности учителя и учащегося, а также средств педагогического труда.

Объединение и взаимодействие этих элементов в рамках целостной системы существенно отличается от их простого суммирования.

Главные элементы системы педагогического труда" Учитель - ученик - средства труда "могут образовать целостную систему, если учитель сумеет отыскать рациональные формы и способы взаимосвязи и взаимодействия этих элементов, направить их на совместное решение общей для всей системы задачи, достижения общей цели (2, 47-52).

Особо хочу выделить критерии благоприятных психолого-педагогических условий урока (2,52-54).

В какой мере эта слагаемая профессионального мастерства учителя значима следует уже из того, что исследование проблемы было начато с теоретико-экспериментального исследования именно психолого-педагогических условий складывающихся на уроках, результаты которого изложены в довольно объемной статье, опубликован-

ной в журнале "Народное образование" в рубрике "Заочный семинар руководителей школ". (1, 105-111)

Обобщая изложенное, считаем необходимым еще раз подчеркнуть, что цель организации учебного процесса - это достижение соотношения обучения, воспитания и развития учащегося. Этому способствуют следующие слагаемые успеха учителя:

1) всесторонняя подготовка к уроку, включающая:

- анализ учебного материала, с точки зрения его обучающей, воспитывающей и развивающей значимости,

- выбор оптимальной структуры урока и методов его построения;

2) организация учебного процесса (по каждому конкретному уроку), включающая:

- учет возрастных и индивидуальных особенностей учащихся,

- обеспечение познавательной активности учащихся;

3) создание на уроке благоприятных психолого-педагогических условий:

- исключают авторитарное, либеральное или безразличное отношение к учащимся,

- обеспечивающих на уроке атмосферы взаимного уважения и доверия;

4) использование широких возможностей внеклассных занятий по учебной дисциплине, способствующих:

- повышению эффективности воспитания познавательного интереса к преподаваемому предмету,

- развитию самостоятельности и познавательной активности учащихся.

Профессиональное мастерство учителя заключается в умении осуществить комплексный подход к перечисленным слагаемым своего труда и, что особенно важно, объединить их в целостной педагогической системе.

Системообразующим элементом может стать цель обучения (для всего курса учебного предмета) или любое из слагаемых (в зависимости от конкретно решаемых задач).

Запомним: урок - это творчество учителя, основанное на его знаниях, умениях, уважительном отношении к детям и к своей профессии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Публикации автора, в которых рассматриваются упомянутые в статье проблемы :
2. Психолого-педагогические аспекты деятельности педагога. -М."Народное образование", №1, 1979 - С 105-111.
3. Критерии высокого уровня работы учителя. //Русский язык в армянской школе, № 4. 1985-С 47-53.
4. Критерии высокого уровня учителя. //Русский язык в армянской школе, № 5, 1985 - С 44-48.
5. Что означает "Научная организация труда учителя", "Русский язык в армянской школе", №3, 1986 - С 60-62.
5. Воспитание познавательного интереса к русскому языку в современной школе. //Русский язык в Армении, №1, 2013 - С 50-54.

ИННОВАЦИЯ – ИДЕАЛ ОБРАЗОВАНИЯ: НА ПРИМЕРЕ ИСКУССТВА ЗВУКОРЕЖИССУРЫ

Э.С. ЮЛДАШЕВ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ
УЗБЕКИСТАНА

Несмотря на то что искусство звукорежиссуры считается одной из самых молодых специальностей, принципиально было провести исторический аспект этой проблемы. Начиная еще с 10 века и вплоть до 18 века ученые Центральной Азии специально изучают акустические свойства звука, исследуют соотношения тембра, разрабатывают сложную систему сложную акустику помещений. Анализируя науку о звукотворчестве можно выделить имена таких ученых и мыслителей как: Нуриддин Абдурахман Джамии (1414-1492), Абу-Наср аль-Фараби (ок. 870-950), Сафи ад-Дин (ум. 1294), Аш-Ширази (1236-1310), Абд аль-Кадир (ум. 1435), Абу али Ибн-Сино (Авицена) (980-1037) [6]. Позже их признанные труды были опубликованы на многих языках во всем мире [7,8,9,10].

Сама же звукозапись начала активно развиваться в Узбекистане еще на заре технического прогресса. Так, Мулла Туйчи Ташмухамедов (Туйчи-хофиза, 1868-1943) еще в начале XIX века открывает в Ташкенте, Худжанде и Андижане сеть магазинов по продаже граммофонов и пластинок. Начинается бурная эра по записи исполнителей – певцов и инст-

рументалистов Ташкента, Самарканда, Андижана и Бухары. Именно деятельность Муллы Туйчи явилась первообразом создания будущего «Средазсовнархоза», главного производителя грампластинок в регионе. А вместе с развитием записи звука, – наступает и новая эпоха в развитии музыкальной культуры, и в более широком плане – в общественно-культурной и интеллектуальной жизни региона.

В 1920-30-е годы отечественная наука так же начинает пользоваться плодами звукозаписи, с помощью фонографа ученые и музыковеды-этнографы Узбекистана осуществили запись большого количества образцов традиционной музыки музыкантов, имена которых ныне составляют наследие музыкальной культуры. А сами восковые валики-цилиндры первых фонографов, хранящие звучание ранних образцов нашей музыки и сконцентрированные в крупных музеях, архивах и научно-исследовательских институтах многих стран мира, стали в наше время бесценным научно-культурным наследием человечества.

Также в пример можно привести ране не изученный факт звукового оформления в кинемато-

графе. Когда в 1927 г. состоялась премьера первого в мире музыкально - звукового фильма, выпущенного компанией «Уорнер Бразерс» – «Певец джаза» («Jazz Singer», режиссера Алана Кросланда), то в том же году в Узбекистане на экраны выходит фильм «Шакалы равата», где экранное изображение симметрично обогащалось музыкальной иллюстрацией [5]. Фундаментально анализируя эти картины, правильно будет утверждать что отечественная кинолента «Шакалы равата» и фильм «Певец джаза» смодулированы на одних музыкально-жанровых принципах, фактически реплики и диалоги в фильме «Певец джаза» отсутствуют, не считая одной лишь короткой финальной фразы главного героя. После продуктивного изыскания делается вывод, что в отечественном кинематографе звуковое оформление фильмов активно развивалось практически в процессе становления мирового кинематографа вообще.

Обсервируя за профессиональной записью и обработкой звука, так же наблюдается аугментационное развитие. В 1959 году Министерство культуры Узбекистана, в своем здании, в крайнем левом подъезде на последнем этаже открывает студию грамзаписи. Ташкентская студия грамзаписи была единственной как сейчас бы сказали, «ProStiduo» в Центральной Азии. Все соседние республики пользовались ус-

лугами наших специалистов. Студия плодотворно записывала музыку разных жанров, чем сегодня не могут похвастаться многие современные студии звукозаписи.

И вот уже в 1980 году происходит апостериорное протезирование отечественных специалистов над образованием в области звукорежиссуры. В Ташкенте создается «Институт повышения квалификации работников радио и телевидения Центрально Азиатских республик» в частности звукорежиссеров и звукооператоров. Основная задача – информировать о новых технологиях работы со звуком в эфире, знакомство с новой аудиовизуальной техникой и компьютерными программами.

Сегодня полезно учитывать не только богатый опыт предшественников, но и современный передовой зарубежный опыт. Рекомбинация системы образования – это интерактивность подготовки кадров.

Так, Государственный институт искусств и культуры Узбекистана на сегодняшний день играет важную роль в распространении инновационных достижений в искусстве.

Звукорежиссеру телевидения, радио и кино необходимо иметь представление об основных функциях музыки, о влиянии музыкальных форм на композицию теле-, кино- или радиопрограммы, о драматургии музыкального ряда в них, об основных моментах слухового дискомфорта и способах его

устранения и многом другом.

Перманентно развивая систему образования, необходимо абсорбировать продуктивные достижения и своих коллег.

Сегодня современная звуко-режиссура фактически вошла во все сферы деятельности человека, и речь не только об искусстве, а о повседневной жизни человека. Звук в современной индустрии является категорией повышенной сложности. Диапазон учебного процесса на нашей кафедре достаточно широк. У представителей техногенного искусства, художественно-эстетическая платформа – это изощренное звуковое оформление. Таким образом, звуко-режиссура – это локомотив и навигатор нового аудиовизуального мира искусств, где матрица художественной мысли – константный звук.

Также большое внимание уделяется учебным пособиям и литературе в этой области, так как

фундаментальность образования нужно строить на базе продуктивной теории. Теория всегда продвигает практику в пользу гармонизации процесса обучения. Таким образом была создана достаточная ресурсная база для подготовки профессиональных и востребованных кадров [1, 2, 3, 4].

В итоге можно сказать одно. Мы должны быть на пике требования сегодняшнего дня современных технологий в искусстве. Современный звуко-режиссер – это архиконструктор эвфонии, он должен быть личность имперского масштаба вне жанров, штампов и амплуа. Который создает звук – как глобальный элемент на новых физических принципах. И этот титанический труд строиться на системе профессионального, фундаментального образования. Где традиции и опыт являются проекцией в реконструкции системы обучения

ЛИТЕРАТУРА

1. **Гущин В.Н., Насыров М.З.** Оборудование студий и системы звукозаписи. Ч. 1. -Ташкент, 2004.
2. **Гущин В.Н., Насыров М.З.** Оборудование студий и системы звукозаписи. Ч. 2. -Ташкент, 2008.
3. **Гущин В.Н., Насыров М.З., Умарходжаев Р.С.** Акустические основы звуко-режиссуры. - Ташкент, 2008.
4. **Гущин В.Н., Мирзаев А.А.** Системы звукоусиления и техника безопасности. -Ташкент, 2011.
5. «Правда Востока», 11 января 1927.
6. Собрание восточных рукописей Академии наук Узбекской ССР. -Ташкент, 1954.
7. **Ellis A.J.**, *Über die Tonleiter verschiedener Völker*, Munchen, 1922.
8. **d'Erlanger R.**, *La musique arabe*, III, Paris, 1938.
9. **Heiny M.EL.**, *Ibn Sina's Musiklehre*, Berlin, 1930.
10. **Kiesewetter R.G.**, *Die Musik der Araber*, Leipzig, 1842.

ДЛЯ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

ВЕЧЕР-КОНКУРС «ОЧЕЙ ОЧАРОВАНИЕ...»

Л.В. МАРТИРОСЯН
ЕГЛУ им. В.Я. Брюсова

Зал украсить цветами, осенними листьями, стенными газетами. До проведения вечера желательно объявить конкурс на лучшую стенную газету об осени, на лучший рисунок на осеннюю тему, на лучший наряд, украшенный осенними листьями, и продемонстрировать его после композиции; подобрать пословицы и поговорки, народные приметы об осени.

В конце вечера жюри подведет итоги.

- Музыка** (П.И.Чайковский «Времена года»)
- I ведущий:** Добрый день, дорогие друзья!
- II ведущий:** Добрый день, уважаемые гости!
- I ведущий:** Представляем Вашему вниманию литературно-музыкальную композицию, подготовленную студентами и учениками.
- II ведущий:** Называется композиция «Очей очарованье!», и посвящена она самому прекрасному, самому нежному и грустному времени года – осени.
- I ведущий:** «Очей очарованье!» Так метко и образно сказал великий русский поэт, «солнце русской поэзии», Александр Сергеевич Пушкин о своем любимом времени года.
- Чтец:**
- Дни поздней осени бранят обыкновенно,
Но мне она мила, читатель дорогой,
Красою тихою, блистающей смиренно.
Так нелюбимое дитя в семье родной
К себе меня влечет. Сказать вам откровенно,
Из годовых времен я рад лишь ей одной,
В ней много доброго; любовник не тщеславный,
Я нечто в ней нашел мечтою своенравной.
- «Осень - (Отрывок)» - 1833*
- Чтец:** (выходит на сцену, любуясь листьями, разбросанными вокруг, нагибается, берет в руки несколько листочков, а потом только говорит):
- Унылая пора! Очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса —
Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса,
- В их сенях ветра шум и свежее дыханье,

И мглой волнистою покрыты небеса,
И редкий солнца луч, и первые морозы,
И отдаленные седой зимы угрозы.

II ведущий: У многих поэтов-классиков осень вызывала, по образному выражению Пушкина, «блаженное расположение духа», особое творческое вдохновение.

И с каждой осенью я расцветаю вновь;
Здоровью моему полезен русской холод;
К привычкам бытия вновь чувствую любовь;
Чредой слетает сон, чредой находит голод;
Легко и радостно играет в сердце кровь,
Желания кипят — я снова счастлив, молод,
Я снова жизни полн...

Чтец: (желательно мальчик, сидит с гусиным пером и листком бумаги в руках):

И забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем —
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей...

I ведущий: Вот они, счастливые мгновения рождения поэзии, запечатленные «чарующим гением Пушкина». «Он всегда с нами, в наших сердцах», - признавался Аветик Исаакян.

II ведущий: «Наши мечты и наша грусть сливались с его мечтами и грустью, и мы вместе с его заветной тенью скитались по полям великого русского отечества, по берегам его могучих рек, грустили в его лесах в золотые дни осеннего листопада».

(Аветик Исаакян).

Музыка.

I ведущий:

Есть в светлости осенних вечеров
Умильная, таинственная прелесть:
Зловещий блеск и пестрота дерев,
Багряных листьев томный, легкий шелест,

II ведущий:

Туманная и тихая лазурь
Над грустно-сиротеющей землей,
И, как предчувствие сходящих бурь,
Порывистый, холодный ветер порою,

Ущерб, изнеможенье — и на всем
Та кроткая улыбка увяданья,
Что в существе разумном мы зовем
Божественной стыдливостью страданья.

- I ведущий:** Это строки из стихотворения Федора Ивановича Тютчева «Осенний вечер» (1830). Вдохновенный певец природы, талантливый лирик, Ф.И. Тютчев обладал необыкновенной способностью тонко чувствовать красоту природы и человеческих чувств.
- Чтец:** Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора -
Весь день стоит как бы хрустальный,
И лучезарны вечера...
- Где бодрый серп гулял и падал колос,
Теперь уж пусто всё - простор везде,-
Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде...
(«Есть в осени первоначальной...» - 1857)
- II ведущий:** Природа в произведениях Тютчева сливается с духовной жизнью человека. Она выражает его настроение, мысли и чувства.
- I ведущий:** Рядом с темой природы столь же значительна в зрелой лирике Тютчева тема любви. Воспоминания о пережитой любви пронизывают всю его поэзию.
- II ведущий:** «И все-таки есть у поэта одно стихотворение, которое он писал почти всю жизнь», и, как считает исследователь Г. Чагин, «не напиши он ничего более, кроме этого стиха, то и тогда мог бы стать на ту высоту, на которой стоит сейчас». Редко кто сейчас не знает этих замечательных строк о любви, которые теперь чаще поются, нежели декламируются: «Я встретил вас...».
- I ведущий:** Поэт начал их писать в своей душе еще в пору цветущей юности, а закончил уже в преклонном возрасте, почти полвека спустя... И обращено это чувство было к Амалии Максимилиановне Крюденер.
- Романс:** «Я встретил вас...» (музыка Л. Малашкина, аранжировка И.С. Козловского)
- Я встретил вас - и все былое
В отжившем сердце ожило;
Я вспомнил время золотое -
И сердцу стало так тепло...
- Как поздней осени порою
Бывают дни, бывает час,
Когда повеет вдруг весною
И что-то встрепенется в нас,-
- Так, весь обвеян духовеньем
Тех лет душевной полноты,
С давно забытым упоеньем
Смотрю на милые черты...
- II ведущий:** Эти строки принадлежат Афанасию Афанасьевичу Фету, одному из самых «светлых» русских поэтов, певцу природы и любви.

Чтец:

Осыпал лес свои вершины,
Сад обнажил свое чело,
Дохнул сентябрь, и георгины
Дыханьем ночи обожгло.

Но в дуновении мороза
Между погибшими одна,
Лишь ты одна, царица роза,
Благоуханна и пышна.

Назло жестоким испытаньям
И злобе гаснущего дня
Ты очертаньем и дыханьем
Весною веешь на меня.

(«Осенняя роза»)

I ведущий: Тонкий наблюдатель природы, А.А. Фет умел точно и взволнованно запечатлеть увиденное. Красота природы для поэта прежде всего в ее «вечной, незатухающей жизни». Эту жизнь он любил, славил, воспевал.

II ведущий: Петр Ильич Чайковский говорил о Фете: «Это не просто поэт, скорее поэт-музыкант». Сам Фет считал, что «поэзия и музыка не только родственны, но и нераздельны».

Музыка: («Времена года» П.И.Чайковского).

I ведущий: Отрадной картиной осени начинается стихотворение Николая Алексеевича Некрасова «Железная дорога» (1864).

Чтец:

Славная осень! Здоровый, ядреный
Воздух усталые силы бодрит;
Лед неокрепший на речке студеной
Словно как тающий сахар лежит;

Около леса, как в мягкой постели,
Выспаться можно - покой и простор!-
Листья поблекнуть еще не успели,
Желты и свежи лежат, как ковер.
Славная осень! Морозные ночи,
Ясные, тихие дни...
Нет безобразья в природе! И кочи,
И моховые болота, и пни -

Всё хорошо под сиянием лунным,
Всюду родимую Русь узнаю...
Быстро лечу я по рельсам чугунным,
Думаю думу свою...

II ведущий: И видится янтарная осень, слышится шорох листьев, чувствуется первый заморозок, всюду «узнается родимая Русь». И тем больше видеть тяжкие картины каторжного труда русского народа,

согнанного на строительство железной дороги лютым и беспощадным царем-голодом.

Музыка.

I ведущий:

Опять, как в годы золотые,
Три стёртых треплются шлеи,
И вязнут спицы росписные
В расхлябанные колеи...

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые —
Как слёзы первые любви!

II ведущий:

Это стихи Александра Александровича Блока, «человека бесстрашной искренности», «короля серебряного века», как нередко называют его. Глубочайшим лиризмом, проникновенной искренностью отмечены стихи Блока о природе России.

Чтец:

Волновать меня снова и снова —
В этом тайная воля твоя,
Радость ждет сокровенного слова,
И уж ткань золотая готова,
Чтоб душа засмеялась моя...
Очарованный музыкой влаги,
Не могу я не петь, не плясать,
И не могут луга и овраги
Под стопою твоей не сгорать.

(Отрывок из стихотворения «Пляски осенние» - 1905)

I ведущий:

А.Блок писал стихи и для детей. Представляем Вашему вниманию замечательное стихотворение великого поэта об осени и зайчике.

Музыка:

(Н. Пейко, слова А. Блока «Зайчик»).

Чтец:

(под музыку, другой ученик в специальном костюме или в маске зайчика прыгает, танцует, изображает...) – инсценировка.

Маленькому зайчику
На сырой ложбинке
Прежде глазки тешили
Белые цветочки...

Хмурая, дождливая
Наступила осень,
Всю капусту сняли,
Нечего украсть...

II ведущий:

«Поэтическим сердцем России» назвал Сергея Есенина Максим Горький. И это не случайно. Есенинские стихи полны большой, страстной и горячей любви к России, Родине.

О Русь — малиновое поле
И синь, упавшая в реку, -
Люблю до радости и боли
Твою озерную тоску.

(Отрывок из стихотворения «Запели тесные дороги» - 1916)

I ведущий: В стихах Сергея Есенина природа живет богатой поэтической жизнью. Она вся в вечном движении, в бесконечном развитии и изменении. Подобно человеку, она рождается и умирает, поет и шепчет, радуется и грустит.

Песня: «Отговорила роща золотая...» - 1924 (музыка Г.Пономаренко).

Отговорила роща золотая
Березовым, веселым языком,
И журавли, печально пролетая,
Уж не жалеют больше ни о ком.

Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник -
Пройдет, зайдет и вновь оставит дом.
О всех ушедших грезит конопляник
С широким месяцем над голубым прудом...

Чтец: Мелколесье. Степь и дали.
Свет луны во все концы.
Вот опять вдруг зарыдали
Разливные бубенцы.

Неприглядная дорога,
Да любимая навек,
По которой ездил много
Всякий русский человек...
Наплевать мне на известность
И на то, что я поэт.
Эту чахленькую местность
Не видал я много лет...

(Отрывок из стихотворения «Мелколесье. Степь и дали...» - 1925)

II ведущий: Сергей Есенин... «Он очищает наши души, потому что настоящая русская литература, настоящая поэзия всегда была совестью народа, его духовностью и нравственной опорой» (Ю.Л. Прокушев).

Музыка.

I ведущий: Подошел к концу наш праздник, который, несмотря на грусть расставания, нам хочется завершить парадом осенних нарядов и осенним вальсом.

Все участники вечера танцуют на сцене и в зале.

Жюри подводит итог.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. Т. 1. -М., 1985.
2. Тютчев Ф. Стихотворения. -М., 1978.
3. Люблю отчизну я... Стихи, рассказы, сказки русских писателей. -М., 1985.
4. Блок А.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. -Л., 1980.
5. Есенин С. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. -М., 1990.
6. Чагин Г. Тютчев в Москве. -М., 1984.
7. Вокальные поэмы на стихи А.Блока. -М., 1967.

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

СЕМИОЗИС ФЛОРЫ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ЦВЕТЫ В КНИГАХ И КНИГИ О ЦВЕТАХ

Н.В. ПРОДАНИК
ФГБОУ ВПО «ОмГПУ»

Исследование доктора филологических наук, профессора Санкт-Петербургского университета технологии и дизайна К.И. Шарафадиной «Литература в синтезе искусств. Том II. Floro=Поэто=Logia (СПб.: ФГБОУ ВПО «СПГУТД», 2012. – 526 с.) посвящено семиозису Флоры, генезису и филиации флоросимволики в русской и зарубежной литературе. В поле зрения автора оказывается широкий диапазон персоналий: от античной литературы, в ее греческом и римском вариантах – текстов Гомера, Сапфо, Вергилия, до русской классики – имен И.А. Гончарова, А.Н. Островского, А.П. Чехова, М.И. Цветаевой.

Вынесенное в заглавие, понятие «Флоро=поэто=логия» задает сразу несколько ракурсов прочтения: это и определение поэтологических устремлений авторов при обращении к флоросимволике, и попытка создания целостного, систематического учения о генезисе и филиации растительно-цветочных символов, в последнем случае авторские «цветочные реплики» становятся неотъемлемой частью большого флородиалога, разворачивающегося в мировой литературе. Кроме того, термин флоропоэтология, включенный в ряд близких для каждого литературоведа ассоциаций (филология, поэтология и культурология), свидетельствует об имманентном анализе текстов, благодаря которому выявляются, первично раскрываются семиотические коды флоротекста и уточняются, дополняясь смысловыми обертонами, при их погружении в культурно-исторических контекст.

Монография начинается разделом «Селам, откройся!», в котором устанавливаются истоки «языка цветов» в мировой культуре и называются два основных генетических корня европейской флоропоэтики: античная флороземлематика и восточный селам. Своеобразие античной флороземлематики раскрывается в аспекте ее функциональности: цветы, растения стали для мифологического сознания семиотическим кодом «биографии» богов (например, «львиный зев» создан Деметрой для Геракла в память о его первом подвиге – победе над немейским львом), цветы, деревья, травы выступили фитоморфными воплощениями и атрибутами богов и героев (в монографии упоминаются широко известный образ *Нарцисса* и менее известные судьбы *Мяты* и *Пиона*). Кроме того, как верно отмечает К.И. Шарафадина, цветочно-растительный концепт необходим при определении поэтологических установок эпохи: сборники стихов в Греции именовались антологиями – «собраниями цветов». В этом случае поэт, подобно мифологическому персонажу, соотносился с маркирующим его творчество растением-эмблемой, стихи вырастали, словно цветы, а собрание авторских имен и текстов представляло искусно сплетенной цветочной гирляндой. К.И. Шарафадина излагает несколько

версий антологической природы текстов, в частности, говорит о возможной тайной творческой инициации, во время которой поэты посвящали друг друга в этот статус, используя цветочные гирлянды как символический атрибут. От понимания авторского венка-«плексиса» автор выходит и к поэтологическим, онтологическим константам древнегреческой культуры; отмечает, что так проявились особенности древнегреческого мышления, для которого «плести» одновременно означает творить или, как точнее пишет Р.В. Кинжалов, «выдумывать, придумывать», творить из хаоса космос, с присущими последнему характеристиками целесообразного порядка и, добавим, полноцветной красотой (Кинжалов Р.В. Символика «плексиса» в мифе, обряде, изобразительном искусстве древности и современном фольклоре//Фольклор и этнография: Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. – Л., 1990. С. 84-85).

Если античные флорошифры европейская литература получила «в наследство», то восточные (среди них – турецкие, персидские, китайские) она открывала и творчески осваивала в XVIII – XIX веках, происходило это благодаря европейским травелогам (к примеру, запискам о путешествиях на Восток Байрона и О.Мотрея). Наряду с персидскими тканями, украшениями, изысканно-сложный селамный язык воссоздавал колорит, передавал экзотику и тонкую чувственность восточной культуры, однако в его основе были уже не поэтологические или онтологические, а образно-ассоциативные, природно-феноменальные концепты. Они как нельзя лучше отвечали насущной потребности европейской литературы конца XVIII века, для которой язык природы стал аналогом душевных переживаний, а своей ассоциативностью придавал интригующую остроту любовной переписке. Используя селамный стиль посланий, европейские поэты творчески переосмыслили традицию (об этом части монографии «Озорная «реплика» Гете на восточный селам», «Благоуханные письма, или любовь, изъясняющаяся цветами»). Так, создавая «Западно-восточный диван», Гете опирается на список восточного селамы, опубликованный в 1809 г. дипломатом и востоковедом Йозефом Хаммером, где говорится, что рифменными созвучиями можно назначать свидание (например, турецкое название «кипариса» рифмовалось с просьбой о немедленной встрече). Немецкий поэт подчиняет селамные сообщения сложному сюжету кокетства и капризов, но вместе с тем, разрабатывая флоросимволику «Западно-восточного дивана», обращается к собственному научно-ботаническому опыту, к европейскому семиотическому коду. В итоге восточная и западная традиции цветочной эмблематики и символизации удачно объединяются в цветочно-лирической «почте-флирте».

Материал других глав первого раздела демонстрирует судьбу «языка цветов» в европейской культуре конца XVIII – начале XIX веков: во Франции она определяется, с одной стороны, светско-галантными условностями (под их воздействием флоропоэтика еще более скрупулезно разрабатывается, вплоть до нюансов цвета и запаха); с другой стороны, «язык Флоры» подчиняется общекультурной тенденции – стремлению к энциклопедизму (потому издаются словари, появляются романы-«инструкции» по овладению «цветочным наречием»). К примеру, «восточная» повесть Сен-Пьера «Индийская хижина» (1791) выступает своеобразным «алфавитом флоры», знакомит читателей с символическими значениями экзотических растений, при этом путь семантизации автор выбирает

особый: «селаменные концепты, которые Сен-Пьер приписывал «восточным» цветам и восточной версии любовной почты, были исключительно *ассоциативно-символическими*. Так, концепт жасмина и бергамота («преданность») писатель строит на символизации их устойчивого запаха» (глава «Благоуханные письма, или любовь, изъясняющаяся цветами (французский прецедент)»).

Как отмечает К.И. Шарафадина, благодаря французским писателям – Руссо, Сен-Пьеру, Бальзаку, Золя, их увлечению растительной символикой, на столике каждой образованной девушки появляются «цветочные словари», а по литературным образцам создаются личные любовные флорошифры. Тем самым «текст литературы» оказывается ориентиром для «текста жизни», потому вполне логично далее следует глава, посвященная «цветочному наречию по-бидермайерски»: бидермайер предполагал почти полное соответствие стиля искусства и стиля жизни широкого круга людей. В главе изменен ракурс зрения: перед нами не столько индивидуально авторская символика цветов в художественных текстах, сколько демонстрация того, как усвоенный литературный опыт, чаще опыт французской флоросимволики, проникает в мир немецкой культуры – в оформление дома, в язык цветочных талисманов. Стоит, однако, посетовать, что, проявив интерес к цветочному бидермайеру, насытив текст монографии яркими примерами из истории немецкой и российской культуры, автор монографии уклонился от интереснейшего эпизода в истории немецкого романтизма – обращения Новалиса к цветам-символам. Например, в судьбе цветочных образов Новалиса неоднократно возникают моменты, когда символическое начало доминирует над растительно-природным, и цветок из трепетно-конкретного символа превращается в абстрактно-условный.

Свою реплику в мировом цветочном полилоге произносит и Англия XIX века, англичане усваивают и, в соответствии со своим сдержанно-холодным менталитетом, «поправляют» известные французские цветочные словари, меняют многие селаменные значения. Так, Генри Филипс, автор первого английского оригинального руководства по цветочной почте (1825 г.), предупреждал читателя, что ориентировался на французские источники, но исключил из них свойственные влюбчивым французам цветы-иносказания с «сомнительным» содержанием. Например, такой трансформации подверглась семантика сирени: на Востоке ее дарили на последнем свидании в знак длительной разлуки или разрыва. В викторианской же культуре сирень означала тоску по покинутой семье и друзьям и желание или призыв поскорее к ним вернуться. Стоит отметить, что вполне целесообразен и убедителен культурологический подход к исследованию материала в главах об английской и американской флоросимволике: здесь «ключом» к специфике языка Флоры видится ментальность. Например, справедливо отмечено, что в американском цветочном алфавите отразились такие черты национального характера, как энергия, практицизм, активность, напористость в сфере душевной жизни, а потому американцам недостаточно вечного «Я люблю», доверенного розовой хризантеме, они предпочитают красным тюльпаном открыто заявить о своем чувстве («Я объявляю о своей любви»).

Во втором разделе монографии воссоздается сложный процесс освоения языка цветов русской культурой и литературой XIX века. В 1830-м году ярким событием русской жизни становится выход из печати ««Селама, или Язык цветов»,

автор – Д.Ознобишин. Помимо подробного анализа «дамской ботаники» Ознобишина, ее восточно-западных истоков, в главе ставится еще одна проблема, возвращающая нас к началу монографического исследования: речь идет о природе книги-антологии и оформлении такого издания цветочной виньеткой.

Поскольку в начале века в России именно женщина выступила законодательницей стиля, хозяйкой литературных салонов и музой поэта, то вполне закономерно в монографии выглядит обращение к анализу женских альбомов из фондов Рукописного Отдела ИРЛИ РАН (Р. I. Оп. 42), ряду альбомов из Рукописного Отдела Российской Национальной Библиотеки и из фонда Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа. Альбомный и дневниковый материал свидетельствует, что уже в начале XIX века русская флоросимволика достаточно обширна, в поэтических и графических диалогах встречаются *роза, незабудка, фиалка, васильки, маки, тюльпаны, гвоздики, ноготки, плющ, лилия, нарцисс, подсолнух, маргаритка, ландыш, сирень, барвинок и настурция*. Все эти цветы выступают семиотическим шифром не только для таких известных светских дам, как А.П. Керн, А. Оленина, но и литературных героинь – Н. Ростовской, Т. Лариной. Ценность представленного материала, в первую очередь, дневникового и альбомного, не только в том, что он из архивов введен в литературоведческий оборот, но и в том, что многие записи уточнены (более точно переведены французские названия цветов: Eglantine = Цветок шиповника, а не Шиповник; Saruscine = Капуцин, а не Настурция), а семантика их прочитана на фоне значительного литературного и культурно-исторического контекста, с учетом круга природных ассоциаций и биографических реалий.

Третий раздел «Пушкинский вертоград» открывается главой-вопросом о природе и функции пушкинской виньетки; стоит отметить, что монография и не претендует на исчерпывающую полноту, она создана для интеллектуально активного читателя, способного устанавливать смысловые связи и самостоятельно продолжать поиски по заданным ориентирам. Рассуждения о пушкинской виньетке «*Психея, задумавшаяся над цветком*» выстраиваются с привлечением значительного мифологического контекста – античного мифа о Психее и его флороэлементов. В главе воссоздается образ Психеи в произведениях Лафонтена, Богдановича, Жуковского, в пушкинских текстах, рассматривается спектр возможных флорообразов, «аккомпанирующих» мифологическому сюжету и обнажающих поэтологические установки Пушкина (к примеру, указывающих на жанровую природу текста – ее антологическую составляющую).

Глава, посвященная «онегинскому букету», представляет собой анализ флоро-семиотического плана пушкинского романа: здесь прочитываются цветы-эмблемы Татьяны («сирень», «липы»); Ленского («шиповник на могиле»), Ольги («ландыш»), используется «минус-прием», с его помощью объясняется онегинская невосприимчивость к цветам. Своеобразными «ключами» от флорошифров романа выступает усадебно-дворянская культура XIX века, мировая литература: Пушкин вступает в творческий диалог с Гомером, Руссо, Ричардсоном, Ж. де Сталь, К.Батюшковым... Нами названы лишь немногие имена, «воздушная громада» романа и в плане флоросемиотики оказывается также необозрима, а подчас требует этнографического, ботанического, контекстуально-поэтического комментария к ...

«Комментарии», как это доказывает глава «Загадка пушкинского пучка зари», где уточняется известный текст В. Набокова.

В четвертом разделе монографии «К своим цветам, своим романам...» реконструируется судьба «языка Флоры» в русской литературе XIX века. В главе «Портретный цветник Петра Вяземского» рассматривается флоросимволика в лирике П.А. Вяземского, определяются ее истоки, причем цветочная семантика получает не только серьезное, поэтически-тонкое употребление, но подчас и ироническое истолкование, в ней обозначаются аллюзии литературно-пародийного толка, характерные для поэтики арзамасцев. Напротив, серьезен мир Флоры в творчестве А.А. Фета. Своеобразие «фетовского букета» состоит в равнозначности для поэта садовых и полевых цветов, цветов «дневных и ночных», потому растительный мир часто не конкретизирован, а «импрессионизм» фетовского стиля задает особые параметры иносказательности, вызывает ассоциацию аромата как «дыхания» цветка с переживанием того или иного эмоционального состояния.

В цветаевском «комплексе бузины» К.И. Шарафадина вслед за другими учеными (среди них – М. Н. Эпштейн) фиксирует компоненты автобиографической составляющей, но аргументируя творческой биографией Цветаевой, доказывает, что символика бузины гораздо сложнее любых биографических аллюзий и поэтических предпочтений. В своей этимологии слово «бузина» — от диал. «буз» + ина; считается родственным индоевропейским названиям «бука» (ср. лат. название бузины *Sambucus*), к которому, в свою очередь, восходит слово «буква». В таком случае «бузина» может быть расценена как скрытая метонимия понятия «письменность», а значит и понятия «слово», но цветаевский миф о бузине – это миф не утверждения, а отрицания: дьявольского искушения, наваждения: «кумача, сургуча и ада — / Смесь», «бузина — цельный край забрала / В лапы», «нечто, вроде преступной страсти, / Бузина...», «Из всех ягод земных — о, яд! / Та, которую не едят» (цитаты из черного варианта стихотворения «Бузина»). Онтологический концепт, раскрывающийся в цветаевском мифе о бузине, — это трагическое попрание законов жизни, упоенность иллюзией, ведущей к гибели, к не-бытию, принявшему облик-подобие бытия: «Возле дома, который пуст, / Одинокий бузинный куст».

Флордиалог писателей продолжается в главе о «райских цветах» в романе Достоевского «Бедные люди», где герань и бальзамин косвенно характеризуют вкусы и культуру героев: герань как дешевое комнатное растение является непременной деталью мещанского интерьера, а такая цветочная деталь, как бальзамин, отсылает читателя к прецедентному тексту – «Станционному зрителю» Пушкина и маркирует мир маленьких людей.

Материал, помещенный в последнем разделе монографии, особенно интересен моментами спора: таков, к примеру, вопрос о генезисе букета из васильков в тургеневском рассказе «Свидание» (глава «Букет» Офелии и «пучок» Акулины) (от Шекспира к Тургеневу). Суждения К.И. Шарафединой о васильках Акулины, ставших репликой отечественного "народного селама", подтверждаются всей логикой развития русской литературы второй половины XIX века: обращение к народным, фольклорным, национальным корням выглядит в эти пору вполне естественно для Тургенева, впрочем, как и для Островского (см. главы «Народная любовная ботаника», «Растительная родословная Миши Бальзаминова»). Веские за-

мечания в разделе сделаны о поэтике флорообразности Гончарова, которую, с точки зрения К.И. Шарафадиной, нельзя назвать флорокодом, она построена на ином принципе – внутренней динамики и несводимости к «замкнутому» значению; флоризмы выступают природными знаками изменчивого «календаря» чувств, а денотативное пространство природного образа перетекает в пространство эмоциональное. Перед нами оказывается пунктирно-дробный лейтмотив акации, позволяющий прочитывать романы Гончарова как единый гипертекст, имеющий внутреннюю сюжетную заданность.

Логика четвертого раздела выстроена по двум основным магистральным линиям. Одна ведет от унаследования западно-европейского «языка цветов» к его «пересаживанию на русскую почву» – творческой трансформации и национальной семантизации (таковы главы о языке цветов у Вяземского, Тургенева, Островского). Вторая линия, напротив, представляет собой возвращение к европейскому опыту флоропоэтологии – например, к обобщенно-иноскаательной мифосимволике цветов во сне Софьи («Цветочный шифр сна Софьи Фамусовой») или селамному любовному эпистолярию (возрождение интереса к «благоуханной» почте приходится именно на конец XIX в. и проза Чехова этот процесс фиксирует (главка «Этикетные тайны зимних цветов (рассказ Чехова «Супруга»»)).

Исследование К.И. Шарафадиной вводит в научный обиход и делает известными широкому кругу читателей уточненные переводы и, что еще более ценно, подстрочники французских, английских текстов (например, флористического пособия Б. Делашене. «ABCD... Флоры, или Язык цветов» (1811 года) – *Delachénaye B. Abécédaire de Flore ou Langage des fleurs. Paris, 1811*; переводы стихов Э Парни, Э. Браунинг и др.); на страницах монографии «заговорили» тексты, долгое время «молчавшие» в архивах (среди них – дамские альбомы первой половины XIX века). Монографическое исследование, обобщенное понятием FLORO=ПОЭТО=LOGIA, не замыкается в своих границах: отдельные главы корреспондируют с более ранним изданием – *Шарафадина К.И. «Алфавит Флоры»* в образном языке литературы пушкинской эпохи: источники, семантика, формы. СПб., 2003; однако материал «Флоропоэтологии» существенно переработан, дополнен разделом «К своим цветам, к своим романам...», открывающим перспективу исследования флоросимволики в русской литературе второй половины XIX – начала XX века. Таким образом, благодаря проделанному труду ученого, перед читателем разворачивается сложный, культурно-исторически и поэтологически обусловленный, семиозис Флоры в мировой литературе и культуре, отдельные аспекты которого (например, семиотический комплекс древнерусской и библейской растительной символики) еще ждут своего исследователя.

Завершается монография библиографическим списком из 174 наименования, в которой приведены наиболее ценные работы по флоросимволике в отечественной и зарубежной литературе, а составленный именной указатель позволяет прочесть исследование как персональный, авторский «алфавит Флоры».

ЛИТЕРАТУРА В СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ

Е.С. РОГОВЕР

РГПУ им. А.И. Герцена, г. Санкт-Петербург

В последние десятилетия диалог культур в синтезе искусств стал одной из продуктивных проблем в отечественном и зарубежном литературоведении. Появились серьёзные исследования по этой тематике (Д.С. Лихачёва, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, М.С. Кагана, В.Г. Щукина, Т.П. Каждан, О.С. Евангуловой, Е.Е. Дмитриевой и О.Н. Купцовой и др.). Эти труды явились методологической базой коллективной монографии Доманского В.А., Кафановой О.Б., Шарафадиной К.И. «Литература в синтезе искусств»: Монография в 3 т. Т. I. Сад и город как текст (СПб: СПГУТД, 2010. – 362 с.).

«Литература в синтезе искусств» (2010). Ее авторы много и плодотворно занимаются исследованием этого феноменального явления. Так, Валерий Анатольевич Доманский, ответственный редактор книги, выпустил в 2000–2002 гг. монографию и учебное пособие «Литература и культура: культурологический подход к изучению словесности в школе»; Ольга Бодовна Кафанова опубликовала в 1998 г. исследование «Жорж Санд и русская литература XIX века (Мифы и реальность), 1830-1860 гг.»; Клара Ивановна Шарафадина издала в 2003 г. монографию «Алфавит Флоры в образном языке литературы пушкинской эпохи: источники, семантика, формы». Все три автора – доктора наук, известные исследователи метатекстов усадьбы и города как феномена русской классической литературы от Карамзина до Бунина и Есенина, рассматриваемых в контексте европейской традиции. Научные поиски этих ученых оказались близкими и пересекающимися, поэтому возникла идея их объединения в одной монографии. Подробное рассмотрение в пособии В.А. Доманского усадебного и городского текста перекликается с отдельными главами монографий К.И. Шарафадиной и О.Б. Кафановой.

В рецензируемой работе два основных метатекста русской классической литературы: сад и город (столица и провинция) рассматриваются как средства художественного миромоделирования, создания сюжетного и персонажного пространства текста. Авторы сосредоточили внимание главным образом на исследовании авторских моделей, основных типов, вариаций усадебных и городских текстов и их структур.

Можно отметить удачную структуру книги, в которой наряду с методологическим введением чётко выделены два основных раздела: первый посвящён семиотике литературных садов, второй – семиологии городского текста. При этом оба раздела, в свою очередь, структурированы в соответствии с намеченной и реализуемой логикой. Первый начинается с общей характеристики русского усадебного текста, его эстетики и поэтики,

которая затем иллюстрируется анализом пушкинских литературных садов, затем садов в творчестве И.С. Тургенева и И.А. Гончарова и завершается осмыслением крестьянских садов в поэзии С. Есенина и русского огорода в лирико-публицистической прозе В. Астафьева.

Научный редактор В.А. Доманский во введении под названием «Интеграция искусств в семиотическом пространстве литературного текста» обосновывает методологию реферируемого труда: «Интегративное взаимодействие искусств обусловлено синтетичностью литературы, ее стремлением к расширению своих границ, изобразительно-выразительных возможностей и созданием эффекта синестезии. Условием такого синтеза является органическое усвоение одним искусством приемов и способов другого» (с. 6). Художник слова, отмечает В.А. Доманский, обращаясь к другим искусствам, исходит из специфики своего творческого мышления, которое проявляется в пространственной организации текста, насыщенности его культурно-семантическими образами. В каждую культурную эпоху в системе искусств были свои доминанты: в Античности преобладала пластика, в Средние века – архитектура и словесность, Ренессанс поставил на первое место живопись, среди искусств Классицизма ведущее место заняли архитектура и садово-парковое искусство. Если Романтизм выдвинул и развивал идею синтеза литературы, музыки и живописи, то за Реализмом закрепилась репутация литературоцентричности в культуре. Что касается современной эпохи развития медиа и электронных средств коммуникаций, то ее справедливо называют визуалистской. В искусстве, особенно массовом, изображение стало преобладать над словом. Отсутствие языкового барьера в пространстве визуальности, увеличение скорости трансляции текста, – все эти качества визуального образа делают его востребованным.

Взаимодействие словесности и других искусств в европейской литературе авторы монографии рассматривают на большом хронологическом отрезке от классических произведений до сочинений современных авторов. Анализируются тексты писателей XIX столетия: Жорж Санд, Карамзина, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Толстого, Островского, Даля и др. XX век представлен прозой Замятина, Зайцева, Астафьева и поэзией Есенина, Клюева, Мандельштама, Ахматовой, Вознесенского.

Первая часть включает разделы, в которых последовательно рассматриваются инвариант («Усадебный текст: Сад и Дом») и авторские варианты усадебного хронотопа («Пушкинские литературные сады», «Сад в усадебном хронотопе Тургенева», «Сады Гончарова», «Крестьянский сад и огород»).

Методология усадебного текста раскрывается в начальных главах *первого* раздела. В.А. Доманский, развивая идеи В.Г. Щукина об усадебном тексте как знаковом комплексе, репрезентирует его философию и эстетику в русской литературе, показывает, как образ мира конкретного автора преломляется в поэтике произведения. Особое внимание уделяется метасюжету усадебного текста и его структурным уровням. Наряду с усадебной по-

вестью В.А. Доманский вводит жанр усадебного романа, выделяя его дефиниции. Разные функции литературных садов (эмоционально-суггестивная, философско-эстетическая, аллегорическая) рассмотрены им в главе «“Земной” и “небесный” сад Гоголя».

О.Б. Кафанова в главе «Восточные и западные сады в русской классической литературе (первая треть XIX в.)» экстраполирует усадебный метатекст на произведения Жуковского, Баратынского, Лермонтова, Бестужева-Марлинского, Пушкина, определяя две основные традиции. В главе «Романтический сад Жорж Санд и русская усадебная повесть» исследовательница рассматривает роман «Валентина» как один из истоков структуры классического усадебного текста.

К. И. Шарафадина в главе «Фольклорный сад в “Бальзаминовской” трилогии Островского» выявляет фольклорный генезис садового лейтмотива, отсылающий к прецедентным текстам (былинам, лирическим песням). Автор приходит к выводу, что общеевропейскую мифологию сада драматург одушевляет этнокультурной семантикой.

Следует положительно оценить стремление трёх авторов раскрыть синтез искусств, так убедительно просматриваемый при чтении русской классики. Эта проблема в русской эстетике и культурологии далеко не сразу получила желаемое решение; она не была столь очевидной, как нынче; порой её освещение наталкивалось на упорное сопротивление отдельных авторов. Достаточно сказать, что Лев Толстой, например, упорно и настойчиво отрицал объединение искусств, негативно встречал проявление их синтеза, ошибочно считая, что каждое искусство автономно и не допускает слияния с искусством соседним, тоже весьма специфичным. Тем не менее существующая в самой действительности тенденция к содружеству различных видов и форм художественного сознания становилась реальностью. И тот же Лев Толстой стал вносить коррективы в свои утверждения и, например, выразил желание сопроводить свои народные рассказы и другие произведения, печатавшиеся в издательстве «Посредник», иллюстрациями.

Большим достоинством книги является удачное соединение теоретического материала, включающего методологические обоснования данного исследования, и конкретный анализ произведений, репрезентирующих усадебный или городской текст, а иногда и тот и другой в совокупности. Авторы пользуются при этом как дедуктивным способом (он является доминирующим), так и индуктивным методом построения необходимой аргументации. Например, характеристика садов тургеневских повестей и романов (В.А. Доманский, О.Б. Кафанова) сопровождается выявлением символики описываемого текста. Или, обращаясь к изображению сада в поэзии С. Есенина, В.А. Доманский не проходит мимо обычных образов, лишённых инносказательного или эмблематического содержания.

Авторы коллективной монографии свободно оперируют сложной терминологией современного литературоведения (скажем, понятиями «флоролеймотив», «семантика сада», «структурные уровни», «микрskonцепция»

«коды живописи», «структурно-семантический метод», «усадебный хроно-топ», «метатекст», «концепты»), но не увлекаются этим языком, затрудняющим восприятие книжного текста, что стало настоящей болезнью в новейших исследованиях. Поэтому текст данной книги читается легко, свободно и, что самое важное, с неослабевающим интересом.

Рассматриваемая научная монография обладает большим познавательным потенциалом: она даёт представление о классицистическом и романтическом садах, о парках французского и английского типов; о структуре метатекста усадьбы, в которую включаются ландшафты (природа, топос), сады (с их разными стилями), дом с его экстерьерами и интерьерами. Книги рассказывают об усадебном романе и повести, которым часто присущ особый любовный сюжет, своеобразное развитие действия и специфический финал; о семантике и символике многих цветов и растений. Она обогащает наши знания о крестьянском огороде, выполняющем функцию сада; о городском пространстве, имеющем особую знаковую среду, систему и подсистемы, многочисленные топонимы и архитектурные памятники. Книга знакомит читателя с многочисленными артефактами, будь то конкретные произведения фольклора (былина о Соловье Будимировиче), роман «Валентина» Жорж Санд, екатерининский ландшафтный сад, Архангельский собор московского Кремля, портрет Багратиона в гостинной Собакевича, импрессионистическая повесть Б. Зайцева, Адмиралтейство в одноимённом стихотворении О. Мандельштама.

Кроме городского плана «В стране Клюева», в книге нет иллюстраций, но она изящно оформлена. Особый настрой для читателя создает цветная фотография павильона «Верхняя ванна» в Екатерининском парке города Пушкина, выполненная В.А. Доманским и помещенная на лицевой обложке. Три фотографии на задней обложке книги воспроизводят облик трёх авторов этой монографии.

Перед нами первый том коллективного труда. Предполагается издание второго и третьего томов, где авторы намечают представить флористическое пространство русской классики и прочитать многие произведения русской и зарубежной классики через присутствующий в них синтез искусств, то есть осмыслить влияние музыки, театра, живописи и пластических искусств на их структуру и образность.

Мы же, со своей стороны, представляя читателям эту книгу, убеждены, что она будет с увлечением и живым интересом прочитана специалистами-филологами и учителями и даст импульс для новых исследований в русле заявленной проблематики.

ХРОНИКА

КРУГЛЫЙ СТОЛ ПО НАСЛЕДИЮ СВЯТЫХ КИРИЛЛА И МЕФОДИЯ

24 мая впервые в приходском доме церкви Покрова Пресвятой Богородицы в Канакере Представительство Россотрудничества в Армении совместно с благотворительной общественной организацией «Русский народный собор» организовало по случаю Дня славянской письменности и культуры круглый стол на тему «Наследие Мефодия и Кирилла в истории русской церкви и русской культуры». С докладами в ходе круглого стола выступили настоятель храма Покрова Пресвятой Богородицы РПЦ протоиерей Арсений Григорянц, президент Клуба историков «Виктория» г. Гюмри Лилит Асоян, председатель подкомиссии по международному экономическому сотрудничеству Общественного Совета Армении Изабелла Мурадян, доктор педагогических наук, профессор, академик Академии педагогических и социальных наук России, заслуженный педагог Республики Армения Белла Есаджян, преподаватель русского языка, лауреат Пушкинской премии Тереза Барсегян. В Круглом столе участвовали директор Института словесности РАУ Аршак Саркисян, президент Армянской ассоциации учителей русского языка Лилия Баласян, доцент кафедры истории и теории армянского искусства ЕГУ Сирануш Манукян, преподаватель этой же кафедры Сатеник Вартеян. В рамках круглого стола Россотрудничество и Московский государственный объединенный музей-заповедник развернули выставку «Русская учебная книга XVII-XVIII вв. Как учились грамоте царские дети». На выставке представлены воспроизведения уникальных книг из собрания Музея-заповедника, по которым обучались наследники русского престола в XVII-XVIII вв.

ЧТО БЫ МЫ ДЕЛАЛИ БЕЗ КУПЕЧЕСТВА?

О.В. СПАЧИЛЬ

Кубанский государственный университет, г. Краснодар

Мы часто говорим о княжеских родах в Российской Империи, и недостаточно вспоминаем тех, кто внес огромный вклад в развитие культуры и общественной жизни страны. Это купечество, так называемое «третье сословие» после дворянства и духовенства, – полупривилегированное сословие в России, история которой насчитывает более двухсот лет – с первого десятилетия XVIII по начало XX вв. Известно, что сословный статус купца зависел от имущественного ценза, что до 1775 года (гильдейской реформы) деление купцов на гильдии производилось по имущественному принципу. Купцы «облагались» окладом, не оплачивали гильдейскую подать, зависящую от присвоенной каждому гильдии. Многие из купцов были меценатами, владели судами, фабриками и заводами, вели торговлю и представляли промышленность России, занимались производством и ремёслами, содержали трактиры и постоялые дворы, работали по найму и освобождались от рекрутской повинности. Для них в виде поощрения было введено Почётное гражданство. К началу XX века купечество стало основой формирующейся торговой, финансовой и промышленной буржуазии, получали дворянские титулы, и наоборот, пополняли ряды таких сословий, как мещанство, крестьянство и хотя бы раз в жизни исполняли общественную обязанность. Купцы избирались в городские думы и управы и возглавляли их, становились городскими головами. Последнее не всегда устраивало купцов, так как, получив должность, на их плечи ложились финансовые затраты городов и губерний. Российское купечество с начала XIX века расширило благотворительную деятельность – делали огромные по тем временам вложения в образование, содержали учебные заведения (сиропитательные заведения при церквях), финансировали и научные экспедиции, строили здания, многие из которых и сегодня украшают города и являются архитектурными памятниками Москвы и др. городов России. В XIX веке многие из представителей купечества видели необходимость знания, образования, жертвовали средства для публичных библиотек и покупку книг, принимали активное участие в создании и развитии различных Обществ попечения образования, одной из задач которых было открытие гимназии и школ и другие просветительских центров. Многие выходцы купеческих домов в дальнейшем стали гордостью нации и истории страны. Здания, когда-то построенные на их деньги, до сих пор «служат» Москве и другим городам России. Они и сегодня удивляют «основательной» архитектурой – строились ведь «на века», для большой семьи, потомков. К одной из таких историй мы и решили обратиться.

Городская Дума Таганрога в лице «Особой комиссии по разработке проекта библиотеки и музея им. А.П. Чехова» обратилась к Ф. Шехтелю (1859-1926), на тот момент академику архитектуры, с предложением соорудить здание городской библиотеки и музея имени А.П. Чехова в ознаменование 50-й годовщины со дня рождения писателя. Ответ архитектора не заставил себя ждать: «Я очень польщен предложением Вашим... и могу Вас уверить, что мой личный труд я совсем не буду считать и попрошу возместить лишь мои расходы на помощников».

Одновременно к Ф.Шехтелю обратился таганрогский купец Шаронов с просьбой построить дом для дочери. Так в Таганроге появилась стилизованная копия Ярославского вокзала – замечательно красивое здание, а у прославленного архитектора – заслуженный гонорар. Шароновы прожили в доме недолго – около пяти лет. В национализированном особняке после 1917 г. размещались: шелководческая опытная станция, детский дом, детская поликлиника, Орджоникидзеvский РК КПСС. В 1978-81 гг. была проведена полная реставрация здания, после чего здесь открылся музей «Градостроительство и быт Таганрога», на сегодняшний день - единственный в России. Залы музея приютили и мебель Фаины Раневской, завещавшей родному городу все, что осталось после нее.

Ф. Шехтель был другом семьи Чеховых – сначала Николая, с которым учился в Училище живописи, ваяния и зодчества, а затем и Антона. Позже состоял в переписке с Машей, даже хотел перебраться с ее помощью на жительство в Крым. Младший брат Антона Чехова, Михаил, вспоминал: *«Ещё будучи совсем молоденьким учеником, посещавшим архитектурные классы, Шехтель часто приходил к нам в 1877 г., когда мы были особенно бедны. Стоило только нашей матери сказать, что у неё нет дров, как он и его товарищ Хемус уже приносили ей под мышками по паре здоровенных поленьев, украденных ими из чужого штабеля по пути».*

28 января 2014 г. благодарственный молебен, отмеченный в программе, был редуцирован до короткой молитвы, светский хор пропел Песнопение Великого Повечерья «С нами Бог!», а дальше было Торжественное собрание – спектакль и музыкальные номера. Хотелось услышать, как жила Библиотека эти сто лет, узнать о людях, чьими трудами и сегодня живо и здание и собрание книг, но, наверное, все и так все знают, тем более, что в зале присутствовала интеллигенция Таганрога, представители администрации во главе с мэром Владимиром Александровичем Прасоловым. А скорее всего, это во мне вдруг заговорило мое советское прошлое, а может быть, извечная мечта Золушек о том, что лохмотья превратятся в бальное платье, а мыши в серых лошадей – и бал с принцем и туфельками! Мне захотелось, чтобы под аплодисменты вручили медали и ценные подарки моим любимым библиотекарям, взяли у них интервью и прославили бы этих замечательных тружеников на весь мир – тем более что в зале работала съемочная группа “Russia Today” во главе с Ашрафом Сарханом.

Торжественное собрание было тщательно подготовлено, сотрудники библиотеки трудились не один день, низкий им за то поклон.

Вся библиотека сияла чистотой и порядком, дети в костюмах раздавали программки, звучала живая музыка, достойная того, чтобы ее слушали не как фон. Сотрудники библиотеки были очень красивыми и нарядными. К этому дню была подготовлена презентация сайта «Таганрогская книжная коллекция» (регистрайтесь на сайте библиотеки и пользуйтесь!), проводились лекции и экскурсии. По случаю юбилея была подготовлена экспозиция, выставлены книги.

Я сохранию пригласительные, сделанные по образцу 1914 года, – приятно, когда тебя называют «Милостивой Государыней», «желанным гостем» и просят «не отказать и почтить своим присутствием торжество».

Был и замечательный чай из самовара, и пирожки с капустой и абрикосовый пирог со «счастьем». Жаль, что на следующий день повалил такой снег и задул такой ветер, что все мероприятия, связанные с празднованием дня рождения писателя пришлось отменить – в городе создалась чрезвычайная ситуация.

100 лет назад на открытии Библиотеки присутствовали родные Антона Павловича Чехова – сестра Мария Павловна, Братья Иван и Михаил Павловичи. Елизавета Алексеевна Шапочка представляет мэру Таганрога Владимиру Алексеевичу Прасолову внучатого племянника писателя Дмитрия Михайловича Чехова.

Дмитрий Михайлович Чехов по образованию инженер, родился в Таганроге в 1963 году и живет в доме бабушки Антона Павловича! Да, да! Того самого бабушки Егора Михайловича, который выкупил себя и свою семью из крепостных графа Черткова. Почетный гражданин города, писатель И.М. Бондаренко сказал добрые слова, и я подумала о том, какой светлый человек, какая хорошая речь, а через несколько дней пришла скорбная весть – это было последнее публичное выступление Игоря Михайловича (1927-2014).

Елизавета Алексеевна Шапочка срывает пожелание себе с вишневого дерева. Я тоже срывает: *«Вы заработались и у вас нет времени и охоты сознать свое значение. Пусть вы недовольны собою, но для других вы велики и прекрасны. А.П. Чехов “Чайка”»*

Вот на этой скромной ноте я и закончу повествование!

В КАРАБАХЕ ПРОШЛИ ДНИ МИКАЭЛА ТАРИВЕРДИЕВА**В. КОНОПЛЕВ**

Редакция выражает благодарность главному специалисту Управления школ Министерства образования и науки РА, кандидату пед. наук, координатору «Сообщества практики» ЮНЕСКО, Президенту Армянской ассоциации учителей русского языка общеобразовательных школ РА Л.Г. Баласанян за содействие в публикации этого материала.

С 21 по 25 апреля в Нагорно-Карабахской Республике (Арцах) прошли Дни Микаэла Таривердиева «Музыка — одна из сторон моей жизни». Идея мероприятия принадлежит Виктору Коноплеву, российскому поэту, общественному деятелю, руководителю интернет-портала «Наша среда». Организатор мероприятий — Осипов Рубен Александрович, главный специалист русского языка Министерства образования и науки НКР. В мероприятиях приняла участие Вера Гориславовна Таривердиева, супруга композитора, президент Благотворительного фонда Микаэла Таривердиева.

"Созвучие «Таривердиев-Арцах» родилось не случайно, - говорит автор идеи Виктор Коноплев. - Это не просто родственный канал (Род Микаэла Леоновича по отцовской линии идет из г. Шуши), это единый строй жизненного уклада и творческой экзистенции, в которых самодостаточность и независимость сочетается со значимостью глобального масштаба. И поэтому, я думаю, не возникло практически никаких препятствий для того, чтобы проект «Дни Микаэла Таривердиева в Нагорном Карабахе» состоялся".

Стоит отметить, что мероприятия подобного формата ранее не проводились. Они охватили все школы столицы Нагорного Карабаха г. Степанакерта, а также ряд регионов страны. В это весеннее время года музыка Микаэла Леоновича звучала и в концертных залах, и в больших столичных школах, и в чудесной арцахской глубинке. Все мероприятия, будь то литературно-музыкальные композиции, фестиваль рисунков или концертная программа, были отлично продуманы и проведены на высоком уровне.

Вера Таривердиева, стараниями которой композитор открылся слушателям разными гранями, отметила, что супруг всегда хотел, чтобы его музыка звучала и в Нагорном Карабахе, на родине его предков. При этом она напомнила, что в 2008 году уже побывала в Нагорном Карабахе, организовав концерт в Шуши и проведя встречи в Степанакерте. Организатор Дней Рубен Осипов говорил о важности проведения этого мероприятия в общеобразовательных учреждениях для ознакомления подрастающего поколения с произведениями выдающегося соотечественника. Он подчеркнул не только познавательное-эстетическое, но и воспитательное значение мероприятия. Организаторов и гостей принимали Президент НКР Б. Саакян, а также министр науки и образования НКР С. Асрян и министр культуры Н. Агабян. Во время встреч обсуждались вопросы культурного сотрудничества и укрепления российско-армянских связей. Гости отметили, что в тех местах, где они успели побывать, слышали качественную литературную русскую речь, что, несомненно, говорит о большом внимании, уделяемом руководством НКР вопросам преподавания русского языка.